CARLOS JUNIOR GONTIJO ROSA

Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Portuguesa) do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

São Paulo

2017

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

G635a Gontijo Rosa, Carlos Junior
Antônio José da Silva: uma dramaturgia de
convenções / Carlos Junior Gontijo Rosa ; orientadora
Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin. - São Paulo,
2017.
491 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. Literatura Portuguesa. 2. Dramaturgia. 3.
Teatro Português. 4. Tragicomédia (Literatura). 5.
Personagens. I. Corradin, Flavia Maria Ferraz
Sampaio, orient. II. Título.

GONTIJO ROSA, C. J. **Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções**. 2017. 491 p. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002:

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.	
Instituição:	
Julgamento:	
Prof. Dr.	
Instituição:	
Julgamento:	
Prof. Dr.	
Instituição:	
Julgamento:	
Prof. Dr.	
Instituição:	
Julgamento:	
Prof. Dr.	
Instituição:	
Julgamento:	

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Flavia Maria Corradin, pelo apoio e parceria na pesquisa e pelo incentivo incondicional para que eu explorasse tudo o que a vida pudesse me oferecer.

Ao Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira, pela paciência e por me acompanhar de perto.

À Profa. Dra. Maria João Almeida, minha orientadora no Estágio de Pesquisa no Centro de Estudos de Teatro em Portugal, por ter destemidamente aceito um projeto que lhe foi às pressas enviado e me aberto imensas possibilidades.

Ao Prof. Dr. Javier Huerta Calvo, meu orientador no Estágio de Pesquisa no Instituto del Teatro de Madrid, na Espanha, por ter me apresentado todo um novo universo teórico.

Ao Valdir, meu companheiro, pela parceria nas incontáveis aventuras.

À minha mãe, meu irmão e minha irmã, por me apoiarem. Por serem quem são.

Aos meus incansáveis e sempre muito atentos revisores: João, Iarima, Maria Catarina, Paola, Ana Luiza e Rosana. Sem vocês, isso não seria isso.

Aos colegas da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, especialmente Bruno, Léo, Joana, Karina Uehara, Eduardo (meu irmãozinho de orientação), Lilian, Nicole, Paulo César, Alessandro. A Luana, Gabriel, Karina Faria e Marina, penetras no meu coração acadêmico. Com vocês muito aprendi e muito melhorei.

A Leonel, Hanna, Sofia, Catarina, Letícia Maris, Thaís, Nina, Luiz Eduardo, Déborah e Chico, Cris e Caio, enfim, a todos os amigos, minha família estendida.

À Thaise, um emoji, porque não há palavras.

Aos Profs. Drs. Renata Soares Junqueira e João Roberto Faria, participantes da minha banca de Qualificação, cujos apontamentos levaram e continuam levando minha pesquisa a questionamentos sempre pertinentes e provocativos.

Além destes, que durante os últimos cinco anos me foram suporte e esteio, ao longo do caminho encontrei pessoas e instituições que fizeram muita diferença, tanto para a pesquisa quanto na minha vida pessoal, às quais também gostaria de agradecer:

Minha matrícula foi realizada quando eu já estava no Timor-Leste. Lá, conheci uma realidade verdadeiramente diferente da minha, cujas pessoas deixaram muita saudade. Dali, é importante

destacar os alunos da turma de 2012 das Licenciaturas em Física e Química, além dos alunos da Associação dos Estudantes do Departamento de Química.

Também os colegas professores, de ambos os Departamentos, dos quais é necessário destacar os Professores Juvêncio, Cristóvão Belo, Annie, Davi e Leo Kiki.

Não podem faltar os brasileiros: Alexandre Bueno, Patricia Nakagome, Erico Gleria, Leo Raffa, Marco “Guimarães” e à memória de Herta Avalos, insubstituível.

Depois, durante o Estágio de Pesquisa em Portugal:

Ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cuja equipe me acolheu como um dos seus e onde tanto aprendi.

No CET, fiz amigos que levo no coração para toda a vida: Joana D’Eça Leal, Andreia Brito, Andreia Martins, Filipe Figueiredo, Paula Magalhães, Rita Delgado, Marta Rosa.

À Profa. Dra. Maria João Brilhante, cujo entusiasmo e competência me inspiram.

Ao Guilherme Filipe, amigo para toda a vida.

A Alice, Sophie, Matis, Fernanda, Neza e Azin: vocês são minha “patotinha”.

À Biblioteca Nacional de Portugal.

Ao Centro de Documentação do Teatro Nacional São João, especialmente a Paula Braga

Ao Museu Nacional do Teatro, especialmente a Ana Sofia Padrão.

Ao Teatro de Marionetas do Porto, especialmente à atriz Sara Henriques.

À S.A. Marionetas – Teatro e Bonecos, de Alcobaça.

E mais adiante, durante o Estágio de Pesquisa na Espanha:

Ao Instituto del Teatro de Madrid da Facultad de Filología da Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Nacional de España e Biblioteca María Zambrano.

Aos amigos deixados em terra hispânica: Fernanda, Dani, Karina, Clara e Jose.

À Gi Milagres, sempre.

Não posso deixar de falar dos Profs. Drs. Annie Gisele Fernandes, Paola Poma, Caio Gagliardi e Maria Augusta Costa Vieira, com os quais aprendi muitas e diferentes coisas.

Aos colegas do mundo acadêmico, pelas discussões, companhia e boas risadas ao longo dos inúmeros Congressos, Simpósios, Jornadas, Festivais, Seminários, Conferências, etc

Aos amigos espalhados pelo mundo, que me encontraram quando eu estava por ali, perdido, especialmente para a Natasha e o Chico, companheiros de outros momentos.

Por fim, aos que me suportaram e fortaleceram neste último ano de escrita: Gustavo, Tatiana, Elisabeth, Tomás, Letícia, Angelly, Laurinha, Lia, Tia Lazinha, Graziela e Rogério.

À Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. Rosely, Julio e Vera. Não há palavras para agradecer a acolhida de vocês.

À FAPESP.

À BEPE-FAPESP.

À CAPES.

À Fundação Calouste Gulbenkian.

Obrigado por continuarem acreditando na pesquisa em Ciências Humanas.

Enfim... a todos os que colaboraram pessoal ou profissionalmente comigo ao longo destes cinco anos e que eu porventura tenha esquecido.

Eu deveria ter feito uma lista ao longo do tempo.

Neste momento, eu gostaria de ser poeta e escrever-lhes belas palavras, mas não o sou.

Muito obrigado!

*Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo
como tarefa à generosidade do leitor.
Jean-Paul Sartre. O que é literatura?*

*Y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de
manera que vino a perder el juicio.*

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, I.

RESUMO

GONTIJO ROSA, C. J. **Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções**. 2017. 491 p. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002:

Esta Tese analisa as peças mitológicas do dramaturgo setecentista Antônio José da Silva, o Judeu, fortemente devedoras da tragicomédia espanhola do século XVII, a partir das quais se aventam elementos para a leitura do texto dramático: a leitura híbrida, lançando mão de elementos dos estudos teatrais e literários, a contextualização histórica, para evitar anacronismos, e a construção de personagens, vista como pedra de toque da relação entre Literatura e Teatro. Por se tratar de textos distantes temporal e estilisticamente do leitor contemporâneo, é incentivado o uso da imaginação para reconstrução da cena intuída no texto. A reflexão acerca das peças é dividida em duas Jornadas, complementares entre si, mas separadas por conta de sua extensão e variedade da pesquisa. Na Primeira Jornada, a dramaturgia de Antônio José é vista inserida no contexto histórico-cultural em que foi produzida – para tanto, são cotejadas as diferentes releituras dos mitos greco-romanos e as preceptivas coetâneas do autor. Inicialmente, são apresentadas as diferentes preceptivas tragicômicas desenvolvidas na Europa seiscentista, a fim de estabelecer pontos de contato e referência no *corpus* da pesquisa. A partir de extensa consulta em material das bibliotecas portuguesas, é traçada uma hipótese acerca do caminho de construção das personagens mitológicas até os textos do Judeu. Cada uma das cinco peças é analisada separadamente. O foco desta análise é a intriga principal – ou seja, a parte “trágica” da tragicomédia – e as personagens que a compõem, em sua maioria extraída da literatura mitológica greco-latina. A Segunda Jornada tem como foco a construção da intriga secundária – o componente “cômico” que completa uma análise da tragicomédia em suas partes –, cuja luz sobre tais textos é lançada através de recentes perspectivas de interpretação dos textos dramáticos, desenvolvidas por um grupo de pesquisadores espanhóis acerca do teatro do Século de Ouro. Desta análise, depreendem-se alguns aspectos relevantes para a leitura dos textos do Judeu. A análise revela um ganho de importância da intriga secundária em relação à intriga principal, chegando, nas últimas peças do autor, a interferirem no enredo protagonista – mas nunca se destacando mais do que este. Para o estudo dos graciosos e criadas (graciosas), que constituem a intriga secundária, é utilizada uma lista de funções valorativas do discurso das personagens, tendo

como referente o protagonista de cada peça. Outra característica da intriga secundária das peças de Antônio José é sua independência em relação à principal, o que levou à criação de mais uma função, agregada às já desenvolvidas pelos pesquisadores espanhóis. Assim, são analisadas separadamente cada uma das peças mitológicas do Judeu, evidenciando a participação da intriga secundária e das personagens baixas na composição estrutural e no estabelecimento de uma unidade de interesse que atenda ao gosto do público. Por fim, à guisa de conclusão, é elaborada uma discussão conceitual acerca de elementos fulcrais para a leitura e análise destes e de outros textos dramáticos: a leitura híbrida, a contextualização histórica e a construção de personagens.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Dramaturgia. Teatro Português. Tragicomédia (Literatura). Personagens.

ABSTRACT

GONTIJO ROSA, C. J. **Antônio José da Silva: a dramaturgy made of conventions**. 2017. 491 p. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta Tese analisa as peças mitológicas do dramaturgo setecentista Antônio José da Silva, o Judeu, fortemen This doctoral thesis analyzes the mythological plays written by the eighteenth century playwright Antônio José da Silva, “the Jew”, whose work owes a great deal to the Spanish tragicomedy of the seventeenth century. Based on his plays, this paper proposes elements for a better understanding of dramatic texts: hybrid reading, which makes use of Literary and Theatre studies; historical contextualization, to avoid anachronism; and character construction, the touchstone in the relationship between Literature and Drama. Because the texts analyzed here are distant from the contemporary reader both chronologically and stylistically, it is advised to use the imagination to reconstruct the scenes described in the text. The reflections about the plays are divided into two Journeys which complement each other, but they are presented separately due to their extension and to the diversity of research outputs. In the First Journey, Antônio José's playwriting is considered within the cultural-historical context of its production, by comparing different versions of the Greco-Roman myths and the precepts contemporary with the author. To start with, this paper presents the varied tragicomic precepts of the seventeenth-century Europe and, by doing so, it establishes points of contact and reference in the *corpus* of this research. After extensive search in Portuguese libraries, a hypothesis about the route linking the construction of mythological characters and the texts of the Jew is proposed. Each of the five plays is analyzed separately and the focus is the main plot - that is to say, the "tragic" part of the tragicomedy - and its characters, in great part extracted from Greco-Latin mythological literature. The Second Journey focuses on the construction of the secondary plot - the "comic" component which completes the analysis of both parts of a tragicomedy -. Recent interpretative perspectives of dramatic texts about the Spanish Golden Age, developed by a group of Spanish researchers, shed light on the secondary plot. This analysis shows that the secondary plot grows in importance when compared to the main plot. In fact, in the author's last plays, it even affects the main storyline - without overcoming its prominence, though. The secondary plot comprises *graciosos* and servants (*graciosas*), and to study these characters, this paper adopts a list of evaluative functions of the characters' speeches, using the protagonist of each play as a reference. The secondary plot in the plays by

Antônio José retains another feature: they are independent from the main one; and from this aspect derives another function, combined to the ones that had already been developed by the Spanish researchers aforementioned. Therefore, each of the mythological plays by the Jew is analyzed separately to demonstrate that both the secondary plot and the low characters perform an important role not only in the structural composition of those plays, but also in the constitution of an interesting unit to please the audience. By ways of conclusion, this paper sets up a conceptual discussion about crucial elements to read and analyze these dramatic texts and others: the hybrid reading, historical contextualization and character construction.

Keywords: Portuguese Literature. Playwriting. Portuguese theater. Tragicomedy (Literature). Characters.

RESUMEN

GONTIJO ROSA, C. J. **Antônio José da Silva: una dramaturgia de convenciones**. 2017. 491 p. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002:

Esta Tesis analiza las piezas mitológicas del dramaturgo setecentista Antônio José da Silva, el Judío, piezas deudoras de la tragicomedia española del siglo XVII, a partir de las cuales se sugieren elementos para la lectura del texto dramático: la lectura híbrida, que utiliza elementos de estudios teatrales y literarios; la contextualización histórica, a fin de evitar anacronismos; y la construcción de personajes, piedra de toque de la relación entre Literatura y Teatro. Por tratarse de textos distantes temporal y estilísticamente del lector contemporáneo, se incentiva el uso de la imaginación para la reconstrucción de la escena intuida en el texto. La reflexión de las piezas está dividida en dos Jornadas, complementarias, pero separadas por la extensión y variedad de la investigación. En la Primera Jornada, la dramaturgia de Silva es vista insertada en el contexto histórico-cultural en que fue producida – para ello, son cotejadas diferentes lecturas de los mitos greco-romanos y las preceptivas coetáneas del autor. Inicialmente, son presentadas las diferentes preceptivas tragicómicas desarrolladas en la Europa del siglo XVII, con fines de establecer puntos de contacto y referencia en el *corpus* de la investigación. De la extensa consulta de materiales en bibliotecas portuguesas, se traza una hipótesis del camino de construcción de los personajes mitológicos hasta los textos del Judío. Cada una de las cinco piezas es analizada por separado. El foco de análisis es la intriga principal – o sea, la parte “trágica” de la tragicomedia – y los personajes que la componen, en su mayoría extraídos de la literatura mitológica greco-latina. La Segunda Jornada estudia la construcción de la intriga secundaria – el componente “cómico” que completa el análisis de las partes de la tragicomedia –, cuya luz sobre tales textos es lanzada a través de recientes perspectivas de interpretación de los textos dramáticos, desarrolladas por un grupo de investigadores españoles del teatro del Siglo de Oro. De este análisis, se infieren algunos aspectos relevantes para la lectura de los textos del Judío. El análisis revela un aumento en la importancia de la intriga secundaria en relación a la intriga principal, llegando, en las últimas piezas del autor, a interferir en el enredo protagonista - pero nunca destacándose más que este. Para el estudio de los graciosos y criadas (graciosas), que constituyen la intriga secundaria, es utilizada una lista de funciones valorativas del discurso de los personajes, en relación al protagonista de cada pieza. Otra característica de la intriga secundaria de las piezas de Silva es su independencia de la principal, lo que llevó a la

creación de una función más, agregada a las ya desarrolladas por los españoles. Así, los textos mitológicos del Judío son analizados separadamente, evidenciando la participación de la intriga secundaria y de los personajes bajos en la composición estructural y en el establecimiento de una unidad de interés que atienda al gusto del público. Por fin, a modo de conclusión, es elaborada una discusión conceptual sobre los elementos claves para la lectura y análisis de estos y de otros textos dramáticos: la lectura híbrida, la contextualización histórica y la construcción de personajes.

Palabras-clave: Literatura Portuguesa. Dramaturgia. Teatro Portugués. Tragicomedia (Literatura). Personajes.

SUMÁRIO

LOA.....	19
PRIMEIRA JORNADA:.....	25
A mitologia grega na cena de Antônio José da Silva: releituras do herói em <i>galán</i> setecentista.....	25
1 As preceptivas da escrita dramática	27
1.1 As preceptivas clássicas: procedimentos de escrita.....	28
1.2 As preceptivas quinhentistas e seiscentistas	37
1.2.1 A tragicomédia	41
1.2.2 As personagens-tipo em Antônio José da Silva.....	50
2 Entre tantas Medeias, a de Antônio José.....	57
2.1 Medeia, a “apaixonada”	57
2.2 O mentiroso Jasão	73
2.3 Para além das personagens... ..	84
3 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: uma trajetória marcadamente teatral	91
3.1 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: da tradição plautina ao gosto do Setecentos	100
3.2 As personagens acrescentadas	109
4 Quando o Labirinto é de Amor	113
4.1 Em busca do casal perfeito	119
5 Proteu, Nereu, Faetonte: o mito desvirtuado e a liberdade da imaginação	133
5.1 O par romântico central: metamorfoses do corpo e do coração.....	137
5.2 O par perfeito: rascunho e perfeição deixados em segundo plano	153
 SEGUNDA JORNADA:.....	 163
O criado interferindo na ação mitológica.....	163
1 Entremez Teórico	165
1.1 A cultura popular e o teatro	170

1.2 O louco festivo, antepassado do <i>gracioso</i>	176
1.3 O <i>gracioso</i> e o gracioso de Antônio José da Silva	182
1.4 Gracioso: criado carnavalizado	188
1.5 O mundo ancilar feminino: a criada	200
1.6 A intriga secundária e uma função a mais	206
2 Sacatrapo: o gracioso conduzindo o público pelas mentiras do <i>galán</i>	215
3 Saramago e o diálogo com as origens do <i>gracioso</i>	247
4 A intervenção no mito consagrado	311
5 A independência cômica sobre a trama trágica	365
6 A intrusão cômica sobre a trama trágica	401
 7 ENTREMEZ FINAL:	 441
A multilinguagem no texto dramático: contribuição para as relações entre teatro e literatura	441
REFERÊNCIAS	473

LOA

*O que escrever neste breve instante que impõe do que não disponho?
No oco rumor desta página, em palidez de pergaminho ou cera
ou lisa claridade da tela e das teclas,
como dizer do dito que se disse,
no já vivido que não se viveu?*
Neide Archanjo, *As marinhas*.

O presente trabalho trata das peças mitológicas do dramaturgo setecentista Antônio José da Silva, a partir das quais se aventam elementos para a leitura do texto dramático. O dramaturgo recebeu a alcunha de “o Judeu” por seu trágico fim nas fogueiras da Santa Inquisição em 18 de outubro de 1739.

A reflexão acerca das peças se encaminhará por três vertentes, complementares entre si. Em primeiro lugar, olhamos a escrita da dramaturgia de Antônio José frente ao contexto histórico-cultural em que foi produzida – para tanto, cotejamos as diferentes releituras dos mitos greco-romanos e as preceptivas coetâneas do autor. Depois, tendo como foco a construção da intriga secundária, lançamos luz a tais textos através de recentes perspectivas de interpretação dos textos dramáticos antigos.¹ Por fim, à guisa de conclusão, discorreremos acerca de elementos fulcrais para a leitura e análise destes e de outros textos dramáticos.

Centraremos nossa análise nos textos que estabelecem diálogo direto com a tradição greco-latina, especialmente no que concerne ao universo mitológico da Grécia e Roma antigas. São eles: *Os Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), *O Labirinto de Creta* (1736), *As Variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738). Antônio José nomeia as oito peças, que escreveu e representou no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, Portugal, como *óperas joco-sérias*. Todas elas foram postumamente publicadas por Francisco Luís Ameno nos dois volumes do *Theatro Cómico Portuguez*, de 1744. Além das óperas de caráter mitológico, saíram de sua pena *A vida do famoso Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), que tem por modelo a novela cavalleiresca de Miguel de Cervantes Saavedra, *Esopaida ou a vida de Esopo* (1734), cujo mote também é resgatado da Antiguidade, mas desta vez na vida de Esopo, compilador de fábulas populares gregas, e

¹ Embora não seja de uso consensual e, portanto, de definição imprecisa, optamos pelo uso do termo “antigo” para definir o agrupamento de textos de que trata este trabalho. Tal escolha, entretanto, foi feita a partir da leitura da fortuna crítica, especialmente a espanhola, que denomina indiscriminadamente os textos pertencentes ao Século de Ouro como “antigos”. Assim, mais do que determinar uma corrente estética, o vocábulo localiza o momento histórico da escrita e os desdobramentos decorrentes.

Guerras de alecrim e manjerona (1737), com temática coeva ao dramaturgo, acerca de dois ranchos carnavalescos lisboetas.

Em todas as suas peças, Antônio José segue os preceitos de composição dramática vigentes no século XVII espanhol, também chamado de Século de Ouro. Neste período, o teatro foi o principal veículo de difusão artística na Península Ibérica, quer durante a dominação filipina (1580-1640), quer após a Restauração da coroa portuguesa com a dinastia dos Bragança. De acordo com Lope de Vega, a preceptiva deste período antepunha a adequação ao gosto do público à sujeição às regras clássicas, oriundas dos tratados poéticos de Aristóteles e Horácio, fomentando a criação de um novo gênero teatral, a *tragicomédia*.

A escrita tragicômica privilegia o enredo romanesco e episódico, tendo as intrigas amorosas como trama principal e eixo unificador da ação dramática. Como a tragicomédia pressupõe a mistura entre as linguagens trágica e cômica, ambas estão presentes no enredo, contudo variando em relevância para a unidade da ação. Via de regra, a ação principal fica a cargo dos percalços para a concretização do enlace do casal protagonista, constituído de personagens elevadas, divindades, nobreza ou alta burguesia. No caso do *corpus* deste trabalho, são personagens provenientes da mitologia greco-romana. Em contraponto ao “núcleo trágico” das peças, está a urdidura cômica ou baixa, centrada na figura do *gracioso*.

Como entendemos que todas estas transformações nas narrativas podem ser percebidas através da constituição das personagens, e também que a intriga secundária é reflexo derrisório do ambiente amoroso principal, iniciamos pela análise das personagens elevadas das peças, para compreender como se dá a apreensão e atualização do mito pelo dramaturgo. Em seguida, faz-se a análise das personagens secundárias, *graciosos* e criadas, cuja caracterização é intrinsecamente ligada à dos protagonistas.

Trazidas do período clássico e lidas sob a óptica cristianizada das moralizações em circulação nos séculos XVI-XVIII, as personagens elevadas das peças analisadas são extraídas do contexto heroico greco-latino e inseridas nos enredos amorosos setecentistas. No entanto, a caracterização das personagens não acompanha as modificações promovidas nos acontecimentos narrados nos mitos, ou seja, elas se mantêm constantes e altamente identificáveis a seus paradigmas. Entretanto, a maior liberdade granjeada nas construções dramáticas após a ascensão de Lope de Vega e Calderón de La Barca autoriza a expansão dos limites da fábula pelos dramaturgos posteriores, como o próprio Antônio José da Silva.

Dá-se o nome de *emulação* à prática da interação com modelos clássicos, pela *forma* tragicômica alcançada através da observância dos textos, principalmente espanhóis, ou pelo *conteúdo* mitológico que extrai das moralizações circulantes por Portugal no período. Este

procedimento retórico está centrado em princípios de enaltecimento e busca da superação dos textos, autores ou trechos tomados como paradigmas para a composição do novo objeto artístico. Através dos conceitos de imitação, invenção e disposição, a emulação abarca uma série de pressupostos que norteavam a escrita dos poetas e dramaturgos até o século XVIII.

A partir das óperas joco-sérias analisadas, podemos inferir que a emulação no contexto de Antônio José da Silva abrange uma grande diversidade de modelos, não se restringindo à Antiguidade greco-latina e, assim, ampliando a ideia de “clássico”. Das acepções possíveis para o termo *clássico*, são notadamente próximas ao contexto setecentista as que o definem como “obra ou autor que, pela originalidade, pureza de língua e forma perfeita, se tornou modelo digno de imitação” ou “cujo valor foi posto à prova do tempo; tradicional; antigo” (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, s/d.). Ambas as interpretações do termo remetem à emulação nos textos de Antônio José: ao emular o gênero tragicômico de Lope de Vega e Calderón de La Barca, o Judeu segue a “forma perfeita” para o teatro representado nos estertores do período a que se chamou “barroco”. Ademais, ao tratar dos heróis e deuses gregos e romanos, ou mesmo no que tange ao próprio ato de emular, está diante de fábulas e modelos antigos, que sobreviveram ao tempo e chegaram até o século XVIII portugueses.

Ainda acerca do clássico, não podemos deixar de trazer à baila o texto *Por que ler os clássicos*, de Italo Calvino (2007, p. 15). O autor italiano dissecou inúmeros sentidos do termo, apontando direcionamentos para sua leitura. Voltemo-nos para sua última acepção, na qual afirma que “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”. Temos particular interesse nesta perspectiva no que se refere a um clássico, por entendermos que a tensão entre a permanência e a atualização é de suma importância para a leitura da obra de Antônio José. A permanência do mito e das questões emulatórias está presente na obra do Judeu, bem como a atualidade da produção teatral do século XVIII, o gosto do público, a cena e as preceptivas inauguradas ou assumidas no período.

Sob nossa perspectiva, Antônio José toma os mitos clássicos como mote da construção dos enredos de suas óperas e verticaliza na emulação dos seus coetâneos espanhóis como paradigmas, gerando um objeto artístico que supera os seus modelos, de acordo com os preceitos de emulação expressos pelos preceptistas antigos que trataram do tema.

Um dos principais objetivos aventados no projeto inicial desta Tese foi a sistematização da análise de peças teatrais elaboradas sob a égide de modelos clássicos. Dada a impossibilidade de seu pleno cumprimento graças à amplitude do objetivo, em choque com a especificidade da pesquisa, este trabalho inicia a caminhada através da eleição de três pontos cruciais para a

leitura de textos antigos – e, porque não dizer, também de textos modernos. Para tanto, inicialmente, buscou-se o estudo das possibilidades para a produção dramatúrgica do período. Uma vez que se erigirá o pensamento final em decorrência da análise minuciosa dos diversos aspectos propostos para reflexão neste trabalho, centramo-nos especialmente nas caracterizações das personagens elaboradas por Antônio José como fundamento para o exame mais amplo do texto.

A eleição das personagens como ponto de partida para a construção do nosso olhar em torno da obra de Antônio José deriva de uma necessidade auferida no contexto brasileiro de estudo da Literatura Dramática. Atualmente, os estudos literários e a teoria teatral são duas áreas que se distanciaram na construção do conhecimento. Entretanto, para os estudos referentes aos textos dramáticos, é crucial que ambas as perspectivas, isto é, a textual e a cênica, figurem na análise.

A principal característica do texto dramático, desde Aristóteles, é a sua “encenabilidade”, ou seja, que este seja um texto escrito para ser levado à cena, de acordo com convenções específicas de cada época. O contexto de representação, por sua vez, é muito limitado ao seu próprio período histórico, por questões técnicas e também pelo contexto sociocultural de que participa a audiência. Esta localização específica está presente no texto dramático na forma de *texto espetacular* (GONZÁLEZ, 1997). Além das didascálias, também encontramos elementos do texto espetacular na própria ação dramática ou nas falas das personagens, que podem ser desde a descrição de um novo espaço cênico em que a ação ocorre, passando pela interpretação dos gestos e sentimentos das personagens colocadas em cena, até a própria sugestão de configuração da *mise-en-scène* do espetáculo teatral. Portanto, existe uma “dupla textualidade” operando nos textos dramáticos, o texto literário e o texto espetacular, cuja compreensão levaria a uma análise menos parcial do objeto artístico..

Também devemos nos voltar para os textos de Antônio José com deferência ao contexto da produção artístico-teatral lisboeta do início do século XVIII e à variedade do nível cultural de sua audiência, bem como a sua representação por bonifrates. Suas óperas joco-sérias foram escritas com finalidade comercial implícita de agradar ao público e, portanto, tinham o gosto popular como um dos nortes da composição. Entretanto, é relevante tem em vista, para a leitura das peças, que o contato que o público tinha com tais textos era unicamente através da cena, pois as óperas do Judeu foram publicadas postumamente, em 1744, e, de acordo com a prática da época, só eram impressos os textos que obtivessem sucesso em cena (CARTIER, 2002). Portanto, nada nos sugere suplantarmos a análise a cena representada no Teatro do Bairro Alto.

Alcançar o contexto de Antônio José, portanto, demanda uma guinada no pensamento crítico teatral e literário contemporâneo, pois a forma de escrever, o tratamento dos conteúdos e mesmo a construção do texto dramático, tendo como princípio a cena possível àquele momento ou o público a que se destina, são impossíveis de serem analisados sob a perspectiva atual destes elementos. O resgate da obra do Judeu depende de compreendermos e inserirmo-nos no seu contexto, analisando-o criticamente, tão desvencilhados quanto possível dos padrões românticos que impregnam o pensamento contemporâneo e, por isso, desmerecem a produção elaborada em conjunturas diversas.

Como, ainda que partindo dos mesmos princípios, cada obra artística constitui-se um objeto único, este trabalho foi dividido em duas Jornadas e doze capítulos, de forma a tornar a análise de cada texto mais específica, sempre tomando como pedra de toque a constituição e as relações possíveis entre as personagens. Na Primeira Jornada, dedicada aos caracteres e à intriga amorosa principal, buscamos o estudo das preceptivas tragicômicas e as questões da composição de personagens já reconhecidas pela audiência setecentista. Fazemos, portanto, um movimento de retomada, de “olhar para trás”, diretamente para o contexto judeíno². Já na Segunda Jornada, voltamos a atenção para o “outro” ambiente que compõe uma tragicomédia. Calcados nas personagens cômicas, de atitudes e mundividência baixas, elaboramos uma análise pormenorizada de sua participação no enredo das peças, baseados no conceito bakhtiniano de *carnavalização* relido pelos críticos e teóricos espanhóis contemporâneos.

Assim, na Primeira Jornada, elaboramos um primeiro capítulo que trata das preceptivas presentes na escrita de Antônio José, desde as normas clássicas de emulação até os preceitos da forma tragicômica que o dramaturgo emula. Na sequência, aduzimos quatro capítulos concernentes à análise das peças.

No primeiro capítulo, organizamos a discussão de forma a melhor expor as duas vertentes teóricas encontradas nos textos de Antônio José da Silva: uma linha de procedimentos para composição do texto dramático referente à emulação de modelos, oriunda dos pensadores gregos e latinos, e outra, seiscentista, que preconiza a tragicomédia, seus estatutos e estruturas primordiais que definem o novo gênero.

Nos quatro capítulos sequenciais, buscamos analisar as personagens elevadas que constituem a trama central dos textos estudados, a fim de experimentar a pluralidade de leituras possíveis no âmbito dos textos dramáticos. Estruturamos a análise atribuindo um capítulo para

² Forjamos este vocábulo, concernente às obras de Antônio José da Silva, para melhor referência dos textos trabalhados nesta Tese.

cada ópera joco-séria de temática mitológica pela ordem cronológica de estreia no Teatro do Bairro Alto em Lisboa (Portugal) na década de 1730 – *Os encantos de Medeia* (maio/1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (maio/1736), *O labirinto de Creta* (novembro/1736), *As variedades de Proteu* (maio/1737) e *Precipício de Faetonte* (janeiro/1738). As duas últimas, *As variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*, foram agrupadas num mesmo capítulo para evitar a repetição de informações e teorias, uma vez que as entendemos muito similares estilisticamente, bem como na escolha e atualização do mito, utilização das personagens-tipo e desenvolvimento dos quiproquós³, nós e desenlace da trama.

Já a Segunda Jornada, que trata das intrigas e personagens secundárias, é aberta com um Entremez Teórico, que apresenta e sistematiza o pensamento acerca da *carnavalização* (BAKHTIN, 2010) aplicado ao contexto dramático espanhol seiscentista. Ainda neste capítulo introdutório, apresentamos nossas considerações quanto à aplicação desta teoria bakhtiniana aos textos judeíños, o que pôde ser feito através de um ajuste a ela, detalhado no corpo do capítulo.

Em seguida, foram elaborados cinco capítulos, referentes a cada peça analisada, seguindo o mesmo critério organizacional da Jornada pregressa. Além de favorecer o paralelismo entre as partes da Tese, especificamente a partir desta óptica é possível identificar uma progressão no trabalho de Antônio José em relação à complexidade e criação na intriga secundária.

O último capítulo visa à reflexão das conclusões teóricas atingidas por meio das análises dos textos e de seus desdobramentos na sistematização de pontos fulcrais para a leitura de textos dramáticos, em sua relação com a representação cênica correspondente. Defendemos o estudo dos textos dramáticos a partir da *construção das personagens* como ponto de partida para um diálogo entre o Teatro e Literatura. Para tanto, a *contextualização histórica* é imprescindível, no sentido de não estabelecer parâmetros contemporâneos para a leitura de autores pertencentes a outros períodos e modelos de escrita que não os atuais. Também a *metalinguagem*, ou o que chamamos de *leitura híbrida*, inserida no discurso dramático das personagens, quer estejamos falando da cena (texto espetacular) ou da constituição textual (texto literário) da peça, muito tem a dizer acerca do objeto estudado, colaborando no entendimento da construção das personagens e do momento histórico. O diálogo entre as diversas manifestações artísticas que compõem a cena deve ser considerado mesmo na leitura do texto dramático, para que se tenha noção da proposta dramatúrgica para o espetáculo e maior entendimento da composição em si, seja nas relações estabelecidas, seja mesmo na escolha vocabular empregada.

³ “O quiproquó é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá” (BERGSON, 1978, p. 54).

PRIMEIRA JORNADA:

**A mitologia grega na cena de Antônio José da Silva: releituras do herói em
galán setecentista**

1 As preceptivas da escrita dramática

A técnica não só não exclui a sensibilidade, mas a autoriza e liberta. É seu suporte e sua salvaguarda. É graças ao ofício que podemos abandonar-nos, pois é graças a ele que saberemos reencontrar-nos. [...] A constância nas entonações, nas posições e nos movimentos preserva o frescor, a clareza, a diversidade, a invenção, a igualdade, a renovação.
Jacques Copeau

O ato da escrita, como qualquer outra Arte (*tekhné*), só pode ser desenvolvido através da retomada e releitura dos autores clássicos. Segundo a concepção humanista, o *studia humanitatis* constituía-se das disciplinas de Retórica, Poética, Composição (Estilo), História (Filologia) e Filosofia moral, que nutririam o arcabouço erudito do poeta. Era a partir destes conhecimentos que o homem comporia a sua escrita.

Na escrita dramática dos séculos XVI-XVIII, os modelos são tão importantes quanto as poéticas clássicas, de Aristóteles, Quintiliano e, principal influência do período, Horácio.

Neste capítulo, apresentamos as duas principais poéticas da Antiguidade, aristotélica e horaciana, particularmente nos pontos acerca dos quais se debruçaram, posteriormente, as preceptivas seiscentistas e setecentistas que versaram a tragicomédia, a fim de que percebamos a complexidade de referências que regiam a composição dramática de Antônio José da Silva.

A tragicomédia espanhola é, indubitavelmente, o modelo primordial seguido pelo Judeu em suas óperas. Esta, por sua vez, foi sistematizada por Lope de Vega, que deliberadamente se coloca contra os preceitos aristotélicos que separam tragédia e comédia, sem perder de vista outros preceitos, como verossimilhança, convenção e unidade de ação. Portanto, na primeira parte deste capítulo, trataremos as definições dos preceitos aristotélicos como introdução à discussão posterior da preceptiva espanhola.

Também nesta primeira parte será apresentado o conceito de emulação como imitação inventiva de modelos artísticos consagrados a partir de novo arranjo dos argumentos. O desdobramento da imitação da natureza, proposta por Aristóteles, para a imitação de modelos artísticos, apresentada por Horácio, e as instâncias deste tipo de imitação são cruciais para o entendimento dos processos de escrita de Antônio José. Podemos encontrar as diretrizes para a imitação dos modelos (*imitatio*), invenção do artista (*inventio*) e disposição dos elementos (*dispositio*) nos textos de Horácio e, principalmente, em Dionísio de Halicarnasso e em seu emulador, Quintiliano.

O Judeu escreve emulando o teatro tragicômico espanhol seiscentista, tomando para si as formas, as estruturas, as personagens e os conteúdos das peças representadas nos teatros espanhol e português.

Na segunda parte do capítulo, veremos a preceptiva tragicômica vigente na Espanha, Inglaterra e França, no que elas têm em comum com a dramaturgia de Antônio José da Silva.⁴ Para tanto, tomaremos por base de análise os elementos elencados por Patrice Pavis (2008) como constituintes da tragicomédia: mistura de gêneros, personagem, ação e estilo.

Além desses elementos, a preceptiva espanhola leva em conta e, em alguma medida, privilegia o gosto do público, em detrimento das questões formais de respeito às preceptivas clássicas. Portanto, dada a importância do gosto popular na constituição das tragicomédias, este também será tratado como material de estudo.

Tais paradigmas, clássicos e coetâneos de Antônio José da Silva, são necessários para depreender o contexto de elaboração da sua dramaturgia, uma vez que este é muito diferente daquele experimentado pelos leitores nossos contemporâneos.

1.1 As preceptivas clássicas: procedimentos de escrita

*Imite-se a pureza dos Antigos,
Mas sem escravidão, com gosto livre,
Com polida dicção, com frase nova,
Que a fez ou adoptou a nossa idade.
Correia Garção, Sátira II.*

Antônio José escreve suas óperas joco-sérias em meio a um turbilhão de referências provenientes de diversos países europeus. Entretanto, nenhuma delas é mais presente nas composições do Judeu do que a tragicomédia espanhola. Seus textos são elaborados desenvolvendo as questões emulatórias aplicadas aos autores do Século de Ouro espanhol, retomando elementos da Antiguidade greco-latina em suas fábulas e em seu processo de escrita.

A primeira vez que se ouviu a palavra *tragicomédia* no teatro foi na peça *Anfitrião*, de Plauto (206 a.C., provavelmente). Mercúrio justifica esta mistura a partir da seguinte explicação:

Mercúrio: O que eu vou fazer é que seja uma peça mista, uma tragicomédia, porque me não parece adequado que tenha um tom contínuo de comédia a peça em que aparecem reis e deuses. E então, como também entra nela um escravo, farei que seja, como já disse, uma tragicomédia (PLAUTO, *Anfitrião*, p. 36).

⁴ Também pretendemos integrar à análise o cotejo com a tragicomédia e ópera em Itália. Entretanto, como a bibliografia encomendada ainda não chegou, por ora não foi possível estudo mais detido sobre o contexto italiano.

Percebemos no excerto acima que o dramaturgo romano cria este neologismo para enquadrar o seu texto no seio das preceptivas já vigentes em seu momento histórico. Mais especificamente, às preceptivas cômicas e trágicas, oriundas dos tratados de Aristóteles, que definem os dois gêneros teatrais separadamente. Tragédia e comédia, *grosso modo*, diferenciam-se pela qualidade da ação representada: enquanto que a tragédia é a representação de uma ação elevada, a comédia trata de acontecimentos relacionados ao cotidiano do cidadão grego:

Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia: esta os quer imitar inferiores e aquela, superiores aos da atualidade. (ARISTÓTELES, II, 3).

A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado, o *Jantar de Tiestes* indigna-se de ser contado em composições caseiras, dignas, por assim dizer, do soco. Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta. (HORÁCIO, 2005, p. 57).

Portanto, a definição de Plauto é uma burla à sistematização aristotélica – e só não à de Horácio, porque lhe é anterior. Sendo um autor cômico, facilmente se percebe o jogo de palavras estabelecido por Plauto em seu Prólogo.

Assim, mantendo-se ainda dentro da lógica que divide trágico e cômico pelos caracteres que imita, Aristóteles sustenta que “a comédia é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício [...]. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, V). A dor é efeito da maledicência e nada tem a ver com a comicidade, segundo Aristóteles. Um caráter cômico também deve ser construído de acordo com as regras de decoro que lhe cabem, sendo derrisório apenas na medida em que seu defeito representa uma fraqueza humana que não cause dor. A comédia foi considerada um gênero inferior perante a tragédia durante muitos séculos, por tratar de “pessoas inferiores”.

No que tange à tragédia, Aristóteles diz que a personagem dita elevada deve, também, ser aquela em situação intermediária: “aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade.” (ARISTÓTELES, XIII).

A mistura de gêneros que resulta na tragicomédia é resultado de uma percepção superficial de tragédia e comédia, como se vê no *Arte nuevo* (v. 49-60) de Lope de Vega:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto como todo género
de poema o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.
También cualquiera imitación poética

se hace de tres cosas, que son, plática,
verso dulce, armonía, o sea la música,
que en esto fue común con la tragedia,
sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes e plebeyas,
y la tragedia las reales y altas.

Centrada na questão das personagens, cômicas ou trágicas, presentes na fábula da peça, a composição dos caracteres deve ser constante, adequada e semelhante. A sua justa elaboração deve alinhar as características que as identificam aos discursos que proferem, não variando do começo ao final da peça, conforme expõem os preceptistas:

Mesmo quando o modelo representado é inconstante e se figura tal caráter, ainda precisa ser constante na inconstância. (ARISTÓTELES, XV)

Deve-se seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. [...] Quando se experimenta assunto nunca tentado em cena, quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma. (HORÁCIO, 2005, p. 58).⁵

Esta sistematização na composição dos caracteres pode ser identificada nas óperas de Antônio José da Silva, inclusive na diferença entre as estirpes sociais ou a referência às fábulas tradicionais, na composição característica dos seres elevados⁶.

Ao mesmo tempo, se se deseja ter, como protagonistas, “personagens temperamentais e fleumáticas, ou dotadas de outras feições semelhantes de caráter, cumpre fazê-las de boa cepa.” (ARISTÓTELES, XV). Nos textos analisados, podemos perceber que Antônio José e os demais autores cotejados alteram ou amenizam os caracteres de acordo com a necessidade da fábula. Veremos em *Precipício de Faetonte* que Albano tem a sua inconstância por Egéria perdoada, da mesma forma que Jasão, em *Os encantos de Medeia*, mente e engana Medeia, ainda assim é recompensado como herdeiro de Etas ao final da trama. Ao mesmo tempo, o Judeu sublinha características negativas dos antagonistas, como faz com Medeia ou Fedra, em *O labirinto de Creta*.

A construção precisa dos caracteres sustenta as questões de *verossimilhança*, ou seja, à coerência interna daquele mundo materializado no entrecho – que não propriamente precisa ser subordinada às leis do mundo real, conforme deixa patente o Estagirita:

⁵ No excerto extraído desta citação, Horácio fala que “Medeia será feroz e indomável”. Entendemos que esta é a caracterização que Antônio José da Silva faz da feiticeira em *Os encantos de Medeia*, como se verá no Capítulo 2.

⁶ “No que concerne à comédia, isso [contar coisas que podiam acontecer] a esta altura já se tornou evidente, pois a fábula é composta segundo as verossimilhanças e depois é que se dão nomes quaisquer às personagens, não como os poetas jâmbicos, que escrevem visando a pessoas determinadas. Já nas tragédias, os autores se apoiam em nomes de pessoas que existiram; a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível; mas o que aconteceu o é evidentemente; se impossível, não teria acontecido. [...] Assim, não é imperioso procurar ater-se a todo custo às fábulas tradicionais, em torno das quais tem girado a tragédia.” (ARISTÓTELES, IX).

Para examinar se alguma personagem disse ou fez alguma coisa bem ou não, devemos não só considerar se é nobre ou vil em si o ato ou palavra, mas também levar em conta a personagem que age ou fala, a quem o faz, quando, por quem ou para que; por exemplo, a fim de deparar um benefício maior, ou prevenir maior malefício. [...] Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença. (ARISTÓTELES, XXV).

De acordo com Aristóteles, ao poeta “não compete contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da *verossimilhança* ou da necessidade.” (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1). A verossimilhança, portanto, está associada à natureza interna da Arte, ou seja, é a ligação “orgânica” que deve haver entre as cenas de uma peça. Entretanto, o conceito de verossimilhança é datado, porque vinculado à recepção, uma vez que a lógica do encadeamento das ações da peça deve ser entendida e assimilada pelo público.⁷

Em Aristóteles, a verossimilhança, além de contribuir para a unidade da peça, está intrinsecamente ligada ao conceito de *mimesis*, chave para a composição da poesia através da *imitação* da natureza, representada na ação.

Está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações; caráter, aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação. (ARISTÓTELES, VI, 5)

Entretanto, nem sempre a imitação da natureza comporta a ação necessária para o trecho narrado. A quebra do efeito mimético é dada através das convenções cênicas⁸. Este recurso, necessário para colocar a peça em cena, implica um acordo tácito com o público, que aceita esta ruptura como verossímil, ou seja, como parte do mundo ali representado. “A convenção é um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo” (PAVIS, 2008, p. 71). A própria representação de um texto dramático é uma convenção cênica, uma vez que o público sabe que aqueles corpos presentes no palco não pertencem, de fato, a Medeia, Júpiter ou Tirésias, mas são atores que estão representando aquelas personagens.

⁷ “C’est cette réalité statistique, apparemment objective, qui constitue la pierre de touche de l’acceptabilité: le plus fréquent étant le plus plausible, il sera donc accepté comme vraisemblable.” (CORVIN, 1991, p. 873-874).

⁸ “Uma convenção, no sentido mais simples, é só um método, uma peça técnica da maquinaria, que facilita o espetáculo. Mas os métodos mudam e as técnicas mudam, e enquanto, digamos, um coro de dançarinos, ou o manto de invisibilidade, ou um soliloquio cantado são conhecidos métodos dramáticos, eles não poderão ser satisfatoriamente utilizados a não ser que, à época do espetáculo, sejam mais que métodos, a não ser que eles sejam convenções. Dramaturgos, atores e público devem ser capazes de concordar que o método particular a ser empregado é aceitável; e, dependendo do caso, uma parte importante desse acordo deve usualmente preceder o espetáculo, de modo que o que está por ser feito seja aceito sem fricções danosas. [...] Assim, a convenção estará sempre limitada pelas tradições de cada época – enquanto acordo tácito – e sempre sujeita à necessária pressão dos experimentos gerados por novos modos de sentir e pela percepção de novas, ou redescobertas, técnicas – como método dramático.” (WILLIAMS, 1978 *apud* WILLIAMS, 2010, p. 09).

Se nos pontos até agora tratados, Aristóteles e Horácio convergem para um pensamento comum em relação à poesia dramática a respeito da superioridade da tragédia, da composição dos caracteres e da verossimilhança, no que tange à representação ou espetáculo, os dois preceptistas apresentam pontos de vista opostos. Enquanto Aristóteles despreza o espetáculo (*opsis*) e considera que a *catarsis* deve ser atingida pela própria construção textual⁹, Horácio vê a cena como o melhor veículo para atingir o público:

O espetáculo, embora fascinante, é o menos artístico e mais alheio à poética: dum lado, o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem atores; doutro, na encenação, tem mais importância a arte do contrarregra do que a dos poetas. (ARISTÓTELES, VI)

Outrossim, mesmo sem gesticulação, a tragédia produz o efeito próprio, tal como a epopeia, pois basta a leitura para evidenciar a sua qualidade. Se, pois, ela é superior nos demais requisitos, não é indispensável que conte mais esse. (ARISTÓTELES, XXVI).

As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloquente. Não vá Medeia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim. (HORÁCIO, 2005, p. 60, [grifo nosso]).

Ainda no excerto acima, Horácio relaciona algumas situações que não devem figurar no palco por seu caráter obsceno. De modo diverso, Aristóteles chama a atenção para que “quando o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, [...], aí temos o que buscar”. (ARISTÓTELES, XIV). O evento patético, que inclui principalmente mortes e mágicas, causaria a exacerbação dos sentimentos da audiência, fazendo com que os espectadores se afastassem da *catarse*.¹⁰ Manter o sangue, todavia narrado, despertaria, segundo Aristóteles, o grau certo de terror e piedade.

O obsceno é sempre datado e maleável de acordo com o próprio momento histórico da representação, referindo-se àquilo que pode ou não ser representado a determinado público,

⁹ Acreditamos que isto se deve à situação particular em que Aristóteles se encontra. No século IV a.C., já todos os grandes poetas trágicos morreram (Ésquilo em 456 a.C., Sófocles e Eurípides em 405 a.C.). Sendo que o Estagirita nasceu em 384 a.C., ele não chegou a assistir às representações orquestradas pelos dramaturgos, mas apenas arremedos, pois a Grécia já estava sob domínio macedônio (Aristóteles, inclusive, foi preceptor de Alexandre, o Grande). Não tendo assistido, mas apenas lido as tragédias, é compreensível sua postura frente ao texto dramático. Horácio, ao contrário, escreve em meio à efervescência cultural romana.

¹⁰ Acredita-se que as tragédias de Sêneca não foram representadas, mas somente lidas. Contudo, o autor ainda assim escreve tragédias, cuja escrita, ao menos em teoria, deveria pressupor a posta em cena. “Ora se imaginarmos o que seria assistir à representação de cenas de incesto, de assassinio de consanguíneos, de auto-mutilação e de suicídio podemos prever que tais cenas suscitariam muito mais horror, repugnância e revolta que terror e piedade”. (LEÃO, 2003, p. 2).

quer por motivos morais e de aceitação – constituintes da própria sociedade –, quer por motivos técnicos. Assim, Antônio José e os demais autores seguiram as questões de seu próprio tempo, como ficará patente a seguir.

O *deus ex machina* é outro recurso cênico rejeitado por Aristóteles (*Poética*, XV) porque envolve elementos externos à unidade de ação ou desenrolar da fábula. Para Pavis (2008, p. 92), “é uma noção dramatúrgica que motiva o fim da peça. [...] intervenção inesperada e providencial de uma personagem ou de alguma força qualquer capaz de desenredar uma situação inextrincável”. O Estagirita repudia nomeadamente que se recorra a mecanismos, próprios da *opsis*, ou à intervenção divina em cena, ambos considerados recursos “mágicos”. Horácio já se mostra claramente mais flexível quanto à inserção de divindades em cena, ainda assim estabelece limites muito reduzidos à sua participação.

Para ser reclamada e voltar à cena, não deve uma peça ficar aquém nem ir além do quinto ato; *nem intervenha um deus, salvo se ocorrer um enredo que valha tal vingador*; nem se emprenhe em falar uma quarta personagem. (HORÁCIO, 2005, p. 60, [grifo nosso]).¹¹

A intervenção externa é recurso recorrente na cena seiscentista e setecentista, com a finalidade de dissolver o nó em que a situação dramática se encontra ao final da peça. Presente em todas as peças de Antônio José analisadas, o *deus ex machina* é uma intervenção divina de Apolo e Júpiter em *Precipício de Faetonte* e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, respectivamente. Nas demais peças, o dramaturgo encaminha a fábula para um final trágico, mas o reverte em cômico através do *deus ex machina*.¹²

Em qualquer das cinco peças do Judeu analisadas, há uma verticalização dos recursos trágicos na fábula principal, fazendo com que a peripécia final seja surpreendente e “artificial” – por não pertencer à unidade de ação do entrecho. Os finais felizes de Antônio José, portanto, não atingem a todos os *galanes* e *damas* da trama, como poderá se perceber com Fedra, em *O labirinto de Creta*, Medeia, em *Os encantos de Medeia* ou mesmo nos níveis de tensão que atingem *As variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*, antes do inesperado final feliz. Este “resquício” de trágico sugere o tom irônico proposto por Pavis (2008, p. 92) para “terminar uma peça sem iludir sobre a verossimilhança ou a necessidade do epílogo. Ele se torna um meio para colocar em dúvida a eficácia das soluções divinas ou políticas”.

¹¹ Também a recomendação de cinco atos, salutar à tragédia até o Neoclassicismo, será revista por Lope de Vega (*Arte nuevo*, v. 211-214): “El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día.”

¹² “A comédia usa de subterfúgios aparentados ao *deus ex machina*: reconhecimento ou volta de uma personagem; descoberta de uma carta, herança inesperada etc. Neste caso, uma parcela de acaso é admitida nas ações humanas.” (PAVIS, 2008, p. 92).

Retomando ao início deste texto, um último aspecto a ser mencionado é a mistura entre tragédia e comédia. Se tal é impensável de acordo com Aristóteles, Horácio reconhece, de forma muito restrita, a possibilidade do trânsito entre as formas:

Às vezes, contudo, a comédia ergue a voz e um Cremes zangado ralha de bochechas inchadas; muitas vezes, também, na tragédia, um Télefo ou Peleu se lamenta em linguagem pedestre, quando este ou aquele, na pobreza e no exílio, rejeita os termos empolados e sesquipedais, *se lhe importa tocar, com suas queixas, o coração da plateia*. (HORÁCIO, 2005, p. 58, [grifo nosso]).

Como já foi dito, Antônio José trabalha os seus modelos através da emulação (*zélōsis*, em grego, *emulatio*, em latim). Diferente da *mimesis* aristotélica, que busca a imitação de traços marcantes do mundo real – costumes, caracteres, comportamentos, ações –, a emulação é ainda imitação, mas da própria arte literária – conteúdos, estilo, linguagem. De acordo com Saltarelli, a emulação é “um esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo”. Na época clássica, Horácio, Quintiliano e Dionísio de Halicarnasso, dentre outros, detiveram-se sobre os mecanismos emulatórios.¹³

A emulação é diferenciada da imitação e definida por Dionísio de Halicarnasso nos seguintes termos:

A imitação é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo.

A emulação, por sua vez, é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parecer ser belo. (HALICARNASSO, 1986, p. 49).

A imitação digna é aquela oriunda de muito estudo e método,¹⁴ para que o imitador reconheça as qualidades e desenvolva profundo conhecimento dos modelos emulados, em que encontram a beleza da arte. A escolha (*uoluntas*) dos aspectos dos modelos a emular é adquirida a partir da leitura dos clássicos. Três conceitos são fundamentais para a emulação e, consequentemente, para a análise da escrita de Antônio José: *imitatio*, *inventio* e *dispositio*.

A *imitatio*, como já dito, é a imitação de traços marcantes da obra literária tomada como modelo. O entendimento atual da *imitação* como aspecto negativo da obra de arte surgiu no Romantismo – por cuja filosofia ainda hoje somos contaminados –, atrelado ao conceito de originalidade e plágio. Não que os poetas anteriores a Almeida Garrett, Goethe e Lorde Byron não buscassem a originalidade de seus escritos ou que não houvesse severas acusações de plágio, mas se entendia o estro a partir da prática da imitação dos modelos. “Naturalmente que

¹³ Em Portugal, já no século XVII, ressalta-se a presença de D. Francisco Manuel de Melo. Enquanto dramaturgo, o máximo que pôde fazer pelo teatro português foi *O fidalgo aprendiz* (data anterior a 1646). Já enquanto preceptista, no seu *Hospital das Letras* (1657), embora sem grandes acréscimos teóricos sobre os autores clássicos, o texto de Melo deixa entrever que a prática emulatória ainda era uma constante no Portugal recém-restaurado.

¹⁴ “A quem domina o assunto, não faltará eloquência, nem lúcida ordenação.” (HORÁCIO, 2005, p. 56).

o imitar não significa aqui copiar, mas sim *fazer como* ou *fazer como a natureza faz*.” (ROSADO FERNANDES, 1986, p. 15).

Entretanto, a imitação não se faz de uma cópia servil ao seu modelo, mas deve vir acrescentada da *inventio* (invenção), que é uma característica intrínseca à pena de cada poeta. Como atenta Horácio:

E tão-pouco procurarás, como servil intérprete, traduzir palavra por palavra, nem entrarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra. (Tradução de Rosado Fernandes em HALICARNASSO, 1986, p. 20).

Ao estudo e conhecimento dos clássicos é adicionada a componente criativa ou estro particular do poeta, como apreende D. Francisco Manuel de Melo (1959, p. 110) da preceptiva clássica: “Os talentos que não têm própria grandeza não podem participar da adquirida pela doutrina ou pelo exemplo”.¹⁵ Na composição, o poeta deve se preocupar com os modelos e formas, mas também com aquilo que diferencia o seu objeto artístico do anterior. O português Leitão Ferreira (*Nova arte de conceitos*, 1718) chama de *mutação* aos elementos acrescentados pelo autor para se afastar da cópia servil do modelo.

Ainda em torno da capacidade imitativa do poeta, ele deve adequar a escolha de temas ou formas de acordo com seu próprio estilo e aptidão de escrita.

Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentem. (HORÁCIO, 2005, p. 56).

Nem sempre por nós deve ser escolhido o melhor como modelo, mas não raro um que não seja tão bom, mas que melhor se adapte à nossa capacidade. (VOSSII, 1647 *apud* ROSADO FERNANDES, 1986, p. 27).

Apesar desta divisão entre os conceitos de *imitatio*, *inventio* e *dispositio* ser apenas didática e todos igualmente indispensáveis para a emulação, o último, *dispositio*, é aquele que concretiza os anteriores, porque é a partir da disposição, organização ou arranjo do texto que percebemos o que foi imitado e o que foi inventado.

Os textos emulados não devem ser idênticos, ou mesmo iguais, aos modelos. Entretanto, deve-se haver *semelhança* entre eles:

Com efeito, a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes. [...] Toda imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos. (HALICARNASSO, 1986, p. 50).

¹⁵ Excerto provavelmente inspirado na passagem horaciana: “Uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas”. (HORÁCIO, 2005, p. 64).

É recomendável que se imite mais de um modelo, porque a soma das potencialidades positivas dos discursos geraria um melhor objeto, “porque os melhores discursos, os que são dignos de imitação, são aqueles que não têm as características de um só mas de vários” (HALICARNASSO, 1986, p. 69). Da mesma forma D. Francisco Manuel de Melo (1959, p. 124) afirma que a imitação, “para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séquito de um só, que vai diante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhora, acrescenta, diminui e troca; ou, senão, seja tido por bisonho.” O emulador deve usar aquilo que melhor compete para a melhoria do seu estilo, sem perder de vista a verossimilhança interna da obra que está compondo. Nossa ideia é a de que Antônio José, na busca por um espetáculo que atraísse o público setecentista, tenha usado várias influências, a partir do modelo principal da tragicomédia espanhola, para composição de suas peças.

Por último, queremos ressaltar uma característica salutar da emulação no período de Antônio José, já tratada por Dionísio de Halicarnasso na sua definição de emulação, como “admiração daquilo que lhe parecer belo”. O tom elogioso de Halicarnasso pelo modelo é relido, já em Quintiliano (X, II, 9; 28) a partir de uma perspectiva mais competitiva entre emulador e emulado:

Pela imitação não há crescimento [...] Também serão celebrados aqueles que forem considerados como tendo superado os seus antecessores e ensinado os seus sucessores.

Ambos os propósitos, elogio e ciúme,¹⁶ são igualmente válidos como motivadores da composição do objeto artístico: a admiração, porque não se imita algo que se acredita desmerecedor de apreciação; o ciúme, porque estar-se-ia buscando a equiparação ou a superação do modelo, ou seja, tomar o posto de modelo de escrita, até então ocupado pelo paradigma que está sendo emulado.

Podemos perceber que os críticos portugueses do século XVII, como D. Francisco Manuel de Melo e Leitão Ferreira, preocuparam-se com as questões da escrita emulatória. Embora, de fato, nada acrescentem ao modelo horaciano e aristotélico, é importante ressaltar que também em Portugal se pensava acerca das questões do bem escrever.

A palavra “imitação” passa a ser mal vista a partir do pensamento romântico, sendo substituída por *intertextualidade*, *reescrita*, *adaptação*, *atualização*. Entretanto, o cerne da

¹⁶ A palavra grega para emulação (*zélosis*) é a substantivação do verbo *zeleuo*, que significa “invejar, ter inveja, ter ciúmes”. Assim, não é estranho que se atribua o ciúme como um dos sentimentos que o emulador tem acerca do objeto ou autor emulado, associado à admiração da beleza do objeto alheio. “Por isso, importa que compulemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas pra a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras.” (HALICARNASSO, 1986, p. 51).

forma de escrita continua vigente nas composições de hoje. Se Antônio José é criticado por sua escrita emulatória, este trabalho busca responder a afirmações como a de Pierre Furter (1964, p. 58), que diz, acerca da dramaturgia do Judeu: “A. J. da Silva n’a pas fait qu’exploiter des recettes qu’il aurait puisées à diverses sources; il a construit une œuvre en lui imposant sans cesse davantage un style propre”. Como já dito, no período, o anseio por originalidade ou “estilo próprio” é indissociável da emulação. Assim, é verdade que Antônio José “explora receitas que ele teria elaborado a partir de várias fontes”, mas este não é um demérito de sua obra, como se verá nos capítulos seguintes.

1.2 As preceptivas quinhentistas e seiscentistas

*Os antigos também foram modernos e nós também
havemos de ser alguma hora antigos.*
D. Francisco Manuel de Melo. *Hospital das Letras*.

Naquele período a que chamamos de Renascimento, e nos séculos posteriores, vemos florescer, por toda a Europa, o teatro como uma forma artística apreciada por todos os estratos da população, desde a realeza até a plebe, passando por nobres, aristocratas e os emergentes burgueses.

Depois de um período de embrutecimento da arte dramática durante a Alta Idade Média, a forma espetacular volta paulatinamente a ser usada em representações para festas religiosas. É certo que o teatro não desapareceu durante todos este tempo, como também é certo que só com o apogeu do Humanismo e o regresso às raízes clássicas, ele volta a ser visto e feito como Arte em si.

Nos séculos XV até finais do século XVII, os críticos tendem a dividir o conjunto destes pensamentos entre os movimentos artísticos renascentista, barroco e maneirista, dentre outros. Isentamo-nos destas definições feitas, na maior parte dos casos, *a posteriori* e nos deteremos, por hora, nas preceptivas tragicômicas que regem a escrita teatral – ou suscitadas a partir da escrita teatral – em Inglaterra, França e Espanha, com o intuito de compreender a recepção deste novo gênero teatral que se estrutura neste período, a *tragicomédia*.

Antônio José representa suas óperas joco-sérias para uma audiência diversificada no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, e busca contemplar o gosto de seu público. A crítica do início

do século XX¹⁷ minora a dramaturgia do Judeu por esta particularidade de sua escrita, sem compreender que ela faz parte do seu modelo.

Atualmente, a crítica busca uma revisitação do passado à procura de pontos de referência para a sua interpretação (FRANCHETTI, 2012). A obra de Antônio José, inserida no seu próprio contexto, seguiu as questões de verossimilhança para escrita dramática do seu período e alcançou o objetivo visado: cativar o público. Portanto, não se faz necessário valorar sua obra a partir da martirização da vida do autor, como faz Teófilo Braga, ou inseri-lo anacronicamente num projeto de teatro nacional, como José Oliveira Barata.

Podemos perceber como as óperas do Judeu agradavam o público, entendendo o local de enunciação do Censor Régio Francisco Xavier de Oliveira, quando, em 1798, analisa o pedido de publicação da tragédia *Electra*, dizendo que:

também aqui não se acham transformações como nas *Variedades de Proteu*, nos *Encantos de Medeia*, em outras chamadas óperas que compõem o nosso Teatro Cômico Português, cheias todas destas charlatanâncias e ridículas visualidades que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe que se embasacam com o frívolo espetáculo dum urso dançando e dum macaco fazendo cabriolas. (ANTT, Real Mesa Censória, caixa 36, n. 20b).

Antônio José seguiu preceptivas e modelos de escrita, de acordo com as particularidades da emulação expostas anteriormente. Seu “erro”, perante os críticos até o início século XX, foi não seguir os modelos elevados de escrita, sendo relegado a um segundo plano.

O Judeu escreve, portanto, sob os moldes emulatórios, e tenta superar seus modelos, ainda segundo preceitos do seu tempo, retomando Aristóteles, que define, na *Retórica*, a emulação (*zélōsis*) “como o sentimento de admiração e respeito em relação ao rival, que leva o imitador a querer superá-lo a partir da *tékhne* e do estilo do próprio modelo.” (SANTARELLI, 2009, p. 255).

A título de comparação, tomaremos como base a preceptiva espanhola. Se não exclusiva dos dramaturgos espanhóis, a preceptiva tragicômica deve muito a estes, e especialmente a Lope de Vega e seu *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), que esclarece e sistematiza os procedimentos tragicômicos operados em Espanha¹⁸, conforme aponta o excerto:

Mas todos nossos antigos, embaraçados com os exemplos dos primeiros cômicos, se não determinavam a despir as velhas farsas de sua prolixidade, reduzindo a comédia a mais agradável e conveniente forma. Veio Lope e se resolveu, à vista daquela desconveniência, em derreter o estilo e traça das comédias antigas, e moldar delas, como moldou, a nova comédia, tão agradável ao mundo, que justamente se pode chamar a este poeta pai e senhor da farsa espanhola. (MELO, 1959, p. 112).

¹⁷ Exemplos são os textos críticos de Machado de Assis e Hernani Cidade, críticos vinculados aos padrões clássicos do *bon goût*.

¹⁸ “L’influence de la *comedia* s’ajoute à la modernité naissante, avec l’œuvre de Lope de Vega dont le génie dramatique séduira tour à tour Rotrou, Corneille, Molière.” (BABY, 2001, p. 24).

O modelo de estrutura das peças de Antônio José são as tragicomédias espanholas em voga em Lisboa no início do século XVIII. Mesmo tantos anos após a Restauração (1640), o gosto do público português ainda se mantém ligado às representações de companhias espanholas que excursionavam pela Península Ibérica.

Podemos notar, como em Calderón de La Barca ou Lope de Vega, que, na maioria das peças do Judeu, há uma clara divisão entre intriga principal, protagonizada pelos pares amorosos de padrões nobres, e intriga secundária, normalmente um caso de amor ou cobiça entre os criados. As relações refletem-se e, ao final, os criados acabam por se resolverem sem a necessidade da intervenção externa, ao contrário dos enamorados. Sobre a questão dos criados, deter-nos-emos mais longamente na análise de cada peça.

No que se refere à obra de Antônio José, que acreditamos superar os modelos espanhóis a que emula, ecos de outras referências podem ser percebidos nas suas peças. Já Teófilo Braga (1909, p. 110) aponta que “os *imbróglis* das Comédias de Goldoni impeliram [Antônio José] a essas paródias da Comédia popular com figuração mitológica, temperando situações burlescas com a graciosidade de trechos líricos”. De proveniência italiana, além de Goldoni, a ópera, especialmente a ópera bufa, recém-chegada a Portugal e sensação dos teatros da nobreza, teve repercussão no trabalho de Antônio José da Silva. Os acréscimos musicais, em parceria com o Padre Antônio Teixeira, compostos por Árias solos, duos ou até quintetos, com partes recitadas, são características operísticas.

Em tempo, gostaríamos de ressaltar que os trechos cantados, nas peças do Judeu, são mais do que simplesmente números de entretenimento porque fazem parte da ação dramática. As personagens agem enquanto cantam, mudando de um estado a outro durante a execução da música, ou fazendo uma exposição de seus sentimentos ou de seus planos. De uma forma ou de outra, as árias são importantes para o entendimento da ação dramática pelo público.¹⁹

Segundo Lope de Vega, para atender ao gosto do público, na Espanha, a tragicomédia era elaborada ignorando ou desrespeitando deliberadamente as regras do bem escrever clássicas:²⁰

¹⁹ "Les airs ne sont plus justifiés. [A partir dos *Encantos de Medeia*, ils sont] le prolongement naturel du dialogue". (FURTER, 1964, p. 60).

²⁰ Vale lembrar que, desde o século XVI, vemos a profissionalização do trabalho do ator. Durante todo o período clássico e medieval, os acontecimentos teatrais eram realizados por homens que tinham outra ocupação, ou seja, eram atores amadores. Só em 1545, na Itália, vamos ter notícia do primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, uma ata notarial que estabelece e regula uma companhia de cômicos *dell'Arte*, um acordo entre os diversos envolvidos que fala sobre comportamento, divisão dos rendimentos e outras tantas instâncias de uma trupe de teatro em digressão. (BARNI, 2008). A dedicação exclusiva à atividade teatral faz com que companhias, atores, dramaturgos e outros trabalhadores teatrais, como cenógrafos e músicos, se aproximem do gosto do público a que se destina a sua representação, seja ele o povo ou a aristocracia, uma burguesia ascendente ou o próprio rei. O público, de cujo dinheiro dependia a sobrevivência dos atores, só pagaria por aquilo que valesse a pena.

Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto. (*Arte nuevo*, v. 372-376).

Se Portugal segue a mesma premissa, a dramaturgia de cada país europeu apresenta suas próprias motivações e influências do meio político e social para o florescimento da tragicomédia.

Ao buscarmos as referências teóricas sobre a tragicomédia escrita na Inglaterra do século XVI, surpreendemo-nos, num primeiro momento, com o quão contraditórias parecem teoria e prática do período, diferentemente do que acontece em Espanha, onde a teoria se esforça para legitimar a prática do estilo tragicômico.

Ao percebermos o contexto histórico do período, verificamos a grande influência que os puritanos, uma pequena mas influente minoria, exerciam sobre os pensadores ingleses. O momento é de grande balbúrdia na Inglaterra, graças à luta entre anglicanos, puritanos e católicos, que, se religiosa por um lado, é também uma luta política pela detenção do poder.²¹

Já na França, a querela tragicômica é entre os próprios autores teatrais, que desenvolveram profundos argumentos teóricos, a fim de legitimar o seu modo de escrita. De um lado, havia os que defendiam ferozmente a adequação da escrita às preceptivas aristotélicas, horacianas e outras, as quais vieram à tona com a queda de Constantinopla. Por outro lado, havia também aqueles que, “deixando de lado” as regras clássicas, optavam por uma maior liberdade do texto. A discussão, entretanto, toma contornos mais conceituais e metodológicos, centrando-se em características mais internas do labor textual e buscando a sua legitimação dentro da argumentação clássica.

Em Portugal, não há grande documentação que verse diretamente o tema, mas podemos depreender por via indireta que a prática não era relevante socialmente. Nos autos do processo de Antônio José da Silva junto ao Santo Ofício não é sequer mencionada a sua atividade teatral. Entretanto, não é de se supor que ela seja desconhecida – especialmente se tivermos noção da quantidade de familiares e delatores de que o Tribunal da Inquisição dispunha em Lisboa nesta altura. Assim, se não desconhecida, ela só poderia ser irrelevante para ser ignorada. Ou seja, a atividade teatral portuguesa, e mais especificamente a lisboeta, no período, não era forte e influente, a favor ou contra o Estado e a organização social vigente, como em Espanha; tampouco, era artisticamente prestigiada, a ponto de preocupar os preceptistas do período, como na França.

²¹ Durante um curto espaço de tempo (1649-1653), chamado de República de Cromwell, a Inglaterra foi republicana e governada pelos puritanos. Neste período, os teatros foram fechados. Com a volta de seu funcionamento, em 1660, o teatro inglês já vem completamente remodelado. Em finais do século XVI e início do VII, no entanto, a dramaturgia de Shakespeare, Ben Johnson e outros se caracteriza como que um “Século de Ouro” para o teatro inglês.

Se, assim como na Inglaterra, ela suscitava uma maior atenção quanto às questões morais – pela necessidade de passar pela censura inquisitorial –, também não era fonte de conflito e disputas, como em Londres.

1.2.1 A tragicomédia

Seguindo as características tragicômicas referidas por Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2008, p. 420), a tragicomédia é uma “peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia” e “se define pelos três critérios tragicômicos (personagem, ação, estilo)”.

Vimos que, desde Aristóteles, comédia e tragédia referem-se a duas visões de mundo, a cotidiana e a heroica. Cenicamente, elas se distinguem tanto pela forma de representação quanto pelo conteúdo filosófico, moral e político tratado nos espetáculos. A tragicomédia, *grosso modo*, estabelece o diálogo entre estas duas visões de mundo. Embora falte o equilíbrio entre a importância dada aos temas cotidianos e heroicos – estes, protagonistas da ação dramática, aqueles, relegados ao plano secundário –, quanto mais se pratica a tragicomédia, mais intrinsecamente ligados e codependentes os temas se tornam na fábula das peças, como é possível observar, inclusive, nas óperas de Antônio José da Silva.

Lope de Vega, no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirime a questão da pureza de gênero ao associar a produção artística à natureza, que não é una, mas múltipla e vária:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (*Arte nuevo*, v. 174-180).

Esta postura, entretanto, se é mais contundente no tratado lopesco, de maneira alguma é surpreendente dentro do contexto espanhol. Já há muitos anos, especialmente com López Pinciano, no seu *Filosofía antigua poética* (1596), o retor equipara as catarses cômica e trágica:

Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa. (PINCIANO, III, 17 *apud* ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 76).

Tragedia es [...] hecha para la limpiar las pasiones del alma por medio de misericordia y miedo. (PINCIANO, II, 307 *apud* ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 71).

[López Pinciano] ‘injerta’ una de las características estéticas y morales típicas de la tragedia (la de limpiar las pasiones) en la comedia. (ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 17).

E mesmo a condição da mistura de gêneros tragicômica já era percebida e exaltada pelos autores e preceptistas da época, como é o caso de Juan de La Cueva (Epístola III, *Ejemplar poético*, 1606. In: ESCRIBANO y MAYO, 1965, p. 115):

Si destas soledades te importunas,
y ya huyendo quieres desviarte
de las montañas, prados y lagunas,

dellas, si gustas, quiero acompañarte
al cómico teatro, adonde veas
la fábula ingeniosa recitarte.

Dirás que ni la quieres ni deseas,
que no son las comedias que hacemos
con las que te entretienes y recreas.
[...]

Que es en nosotros un perpetuo vicio
jamás en ellas observar las leyes
ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio.

Que en cualquier popular comedia hay reyes,
y entre los reyes el sayal grosero
con la misma igualdad que entre los bueyes.

A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado,
de las comedias traspasado el fuero.

De acordo com Marvin Carlson (1997), o crítico inglês Sir Philip Sidney, o maior preceptista do período e autor de *An Apology for Poetry* (1585), aceita a mistura de elementos cômicos e trágicos quando a peça exige, mas condena o excesso de utilização destes recursos nos textos de dramaturgos ingleses. Tal ideia é corroborada por Samuel Johnson, em 1765, no prefácio da sua edição das obras de Shakespeare:

Abordando mais superficialmente a comédia, [Sidney] faz distinção entre o deleite, que ‘é uma alegria presente ou permanente’, e o riso, que ‘é apenas um prurido sarcástico’. Os dois podem, e devem, combinar-se na comédia, mas a verdadeira finalidade tem que ser a instrução agradável. (CARLSON, 1997, p. 79).

Tragedy was not in those times a poem of more general dignity or elevation than comedy; it required only a calamitous conclusion, with which the common criticism of that age was satisfied, whatever lighter pleasure it afforded in its progress. (JOHNSON *apud* DILLON, 2007, p. 10).

But besides these gross absurdities, how all their plays [do teatro inglês do período] be neither right tragedies, nor right comedies, mingling kings and clowns, *not because the matter so carrieth it*, but thrust in the clown by head

and shoulders, to play a part in majestic matters, with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained. (SIDNEY *apud* DILLON, 2007, p. 16, [grifo nosso]).

Assim, portanto, o próprio Sir Philip Sidney, no século XVI, utiliza o termo “tragicomédia”, reconhecendo-a como gênero híbrido mesclado entre a tragédia e a comédia, legítimo enquanto for necessário para o desenvolvimento da peça. Seu pensamento é relativamente próximo ao dos autores espanhóis, pois não rebaixa o gênero tragicômico. No entanto, para as preceptivas espanholas, podemos perceber uma maior flexibilidade nas possibilidades de utilização da tragicomédia, uma vez que a intenção primeira é *agradar* ao público, antes mesmo de *instruí-lo*.

Na França, o filósofo Nicolas Boileau-Despréaux, à maneira aristotélica²², compilou o entendimento do que seria a tragédia e a comédia na sua obra, *A Arte Poética*:

É necessário que, de cem maneiras, ele se dobre para agradar; que ora se eleve e ora se abaixe; que seja, por toda a parte, fértil em nobres sentimentos; que seja natural, sólido, agradável, profundo; que nos desperte, sem cessar, com rasgos surpreendentes; que corra, nos seus versos, de maravilha em maravilha; e que tudo o que diz – de fácil retenção – deixe em nós uma longa lembrança de sua obra. Assim age, anda e se desenvolve a tragédia. (BOILEAU, 2012, p. 45-46).

Seus atores devem brincar nobremente; que o nó bem formado da comédia se desate com naturalidade; que a ação, indo para onde a razão a guia, jamais se perca numa cena inútil; que seu estilo humilde e doce se eleve oportunamente; que suas palavras sempre ricas em expressões felizes, sejam repletas de paixões finamente manejadas, e as cenas sempre ligadas umas às outras. Abstenham-se de divertir às custas do bom senso: não se deixe jamais afastar-se da natureza. (BOILEAU, 2012, p. 53).

Entretanto, a preceptiva tragicômica francesa, ou a crítica francesa à tragicomédia, segue direção completamente oposta às até agora expostas. Ela se detém nos métodos de escrita e apropriação dos clássicos e instaura uma grande discussão entre os “antigos” e os “modernos”, chamada genericamente de *la querelle du Cid*²³. A discussão mais conceitual afasta os

²² À maneira aristotélica porque Boileau, “longe de ser um orientador para a elaboração das grandes obras de seu tempo – Molière na comédia, e Racine na tragédia já haviam criado suas obras-primas, quando da publicação de *A Arte Poética* (1674) – é, sim, um definidor da doutrina chamada clássica.” (BERRETTINI, 2012, p. 7).

²³ Em Portugal, há uma discussão semelhante, entre o Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro e um anônimo. O Marquês escreve a *Crítica à famosa tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli [sic] e reparos feitos à ela* (1747), havendo posteriormente as *Notas à crítica que o Marquês de Valença fez à tragédia do Cid composta por Pedro Corneille* (s. a.), de autoria anônima, seguidas de uma *Resposta do Marquês de Valença D. Francisco de Portugal e Castro aos reparos de um anônimo à crítica, que fez o mesmo Marquês à famosa tragédia do Cid* (1748). Ainda nesta temática, publica D. Francisco de Portugal e Castro o *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* em 1739.

argumentos da recepção do público e centram-no no aproveitamento mais livre ou mais hermético das preceptivas clássicas, como percebemos nos excertos abaixo:

Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência, o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. (BOILEAU, 2012, p. 55).

English [and Spanish] theatre has never been subject to the criticisms and repression of a literary organization with the power of the French Académie, nor has it ever been seriously influenced by such a rigid (and inaccurate) interpretation of classical rules as that represented by the concept of the three unities. (HIRST, 1984, p. 49).

Assim, a tragicomédia francesa organiza-se em torno das personagens elevadas, ação séria que termina em final feliz, presença esparsa do tom ligeiro e tema romanesco, portanto bem distinto dos modelos de escrita de Antônio José da Silva.²⁴

Pavis (2008, p. 420) diz que a ação tragicômica pode ser “séria e até mesmo dramática, [mas] não desemboca numa catástrofe e o herói não perece”, embora esta premissa não se aplique às personagens secundárias.²⁵

O final feliz é tão importante para o apaziguamento geral do público e do próprio enredo que é tido, especialmente na França, como a chave do que vem a ser uma tragicomédia: “La tragi-comédie n’est pas, malgré son nom, un mélange de tragédie et de comédie. C’est une tragédie qui finit bien.” (LAGARDE; MICHARD, 1963, p. 92 *apud* BABY, 2001, p. 16). O drama elisabetano, mais interessado nas questões morais, não toca diretamente neste ponto, embora, via de regra, as tragicomédias inglesas terminem bem, ou numa aparente felicidade.

Esta felicidade “aparente”²⁶ em geral se dá através das festas de casamento celebradas ao final da encenação, e que representam uma solução apaziguadora para os conflitos.²⁷ Por vezes, os casamentos são estabelecidos por *deus ex machina*, ou seja, por uma imposição do gênero ou do dramaturgo, expressa através da voz de um ser superior, nomeadamente um deus,

²⁴ “Certes, les théoriciens français n’utilisent que la lettre de Lope de Vega, et non l’esprit : ils récupèrent dans leurs stratégie discursive la positivité latente de toute transgression, et utilisent la rhétorique de la rupture comme moyen de séduction, non comme argument de théorisation.” (BABY, 2001, p. 38).

²⁵ Tal observação refere-se a muitas tragicomédias, das quais queremos destacar a shakespeariana *Conto de Inverno*, sobre a qual trata Vasconcelos (2006, p. 16) na Introdução da peça: “É na coerência este contexto [tragicômico], visivelmente mais conforme à convenção grega, que deve entender-se o resgate de Hermíone [uma das damas protagonistas] da morte, na cena da estátua. Se personagens secundárias como Mamílio ou Antígono sofrem a morte no decurso da ação, o mesmo não era suposto acontecer com as personagens centrais deste tipo de peça”.

²⁶ “A obra do Judeu mostra, assim, segundo Furter, um traço pessimista, pois a salvação e a alegria são recursos exteriores às situações das peças, que tendem a um final catastrófico.” (GONTIJO ROSA, 2011, p. 10).

²⁷ Denis de Rougemont (2003, p. 20) considera o casamento como algo grave e que sustenta a sociedade. Assim, ele serviria também para afirmar o restabelecimento da ordem social. Como se verá, a mescla de gêneros não ultrapassa a organização social.

um rei ou, menos frequente, um pai ou ancião. O *deus ex machina* ocorrerá em quase todos os textos analisados, com especificidades diversas, como se verá a seu tempo.

Este *golpe de teatro*²⁸, entretanto, nem sempre apaga o tom funesto empregado em todo o desenrolar da ação da peça. Especialmente quando se considera que a tragicomédia seja uma “tragédia com final feliz”, o sentido do trágico de toda uma representação não pode ser apagado com uma simples peripécia ao final. O sentimento trágico experimentado pelo espectador/leitor permanece.

Na tragicomédia espanhola, o cômico, do qual o final feliz é um elemento constituinte, tem tanto peso quanto o trágico.²⁹ O *gracioso* é outro elemento constituinte do cômico na dramaturgia espanhola, também presente em Antônio José. Esta personagem-tipo está usualmente a serviço do protagonista, o *galán*, representante do trágico. Opostos, *galán* e *gracioso* também são complementares, pois sem eles não se comporia o desenrolar tragicômico das peças espanholas e portuguesas.

O *gracioso*, sobre o qual aprofundaremos nossa discussão neste trabalho³⁰, é correspondente a outros tipos, proveniente do teatro ibérico de tempos anteriores. Este “ancestral” do *gracioso*, chamado *pastor-bobo* por Brotherton (1975), vai repercutir especialmente no teatro elisabetano e jacobino, como pode ser visto em diversas peças shakespearianas, como o rústico e o pastor de *Conto de Inverno*, o bobo de *Rei Lear*, o porteiro de *Macbeth*, os coveiros de *Hamlet*, os criados de *A megera domada*, *Trabalhos de Amor Perdido* e *A comédia dos erros*, para ficarmos apenas em alguns exemplos. Estas personagens, sem sombra de dúvida, secundárias, são as responsáveis pelos “momentos leves” das peças.³¹

²⁸ “Ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação. [...] Recurso dramático por excelência, o golpe ou lance de teatro especula sobre o efeito surpresa e possibilita, na oportunidade, resolver um conflito graças a uma intervenção externa (*deus ex machina*)”. (PAVIS, 2008, p. 187).

²⁹ Acreditamos que, se se fala mais do cômico, quando se estuda a tragicomédia, isto se deve ao fato de que a “parte trágica” da peça já é plenamente justificada pela tradição. Assim, para dissolver qualquer sugestão de desnível entre os gêneros que compõem a tragicomédia, por vezes inconscientemente, opta-se pela defesa do cômico e alheamento quanto ao sentido trágico da trama.

³⁰ Estudos preliminares sobre o *gracioso* em Antônio José da Silva podem ser encontrados na Dissertação de Mestrado *O criado e o semideus: o tragicômico em O Precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva*, defendida em 2011 no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP).

³¹ Não só estas, mas diversas outras personagens, ao longo de praticamente todas as peças shakespearianas, lançam mão de algum recurso cômico no desenrolar da trama, quer seja o disfarce, o travestimento, os quiproquós, as perseguições amorosas, os enganos e inúmeros outros, que podem passar despercebido num enredo trágico como *Othelo* ou *O mercador de Veneza*, mas definitivamente estão lá. Veja-se o exemplo do desencontro das cartas, em *Romeu e Julieta*, do jogo com o lenço, em *Othelo*, e a mania de Shylock, em *O mercador de Veneza* (especialmente no Ato III, cena I). Estes são alguns exemplos de recursos cômicos usados por Shakespeare para ampliar o *pathos* trágico das suas peças.

Muito similares às personagens de Molière das primeiras peças (*O ciúme de Barbouille*, *O médico à força*), estes tipos cômicos remetem diretamente aos Autos do teatro Medieval³², em que atuavam como instaurador de uma situação dramática. Já na Introdução de seu livro, Brotherton apresenta as características deste tipo no teatro espanhol:

His rusticity and his fookishness [...] his use of the conventional rustic jargon, *sayagués*, which might be considered as his identifying characteristic. He is also differentiated from the more seriously conceived pastoral types, with whom he comes into contact occasionally, by his name, which tends to be humble and, at times, comic. There are various other attributes associated with the character: laziness, greed, ignorance, superstitiousness, boorishness, obscenity and indifference. All *Pastores-Bobos* reveal certain of these traits; few possess them all. [...] The Pastor-Bobo has no fixed, definable sources. He results from the artistic synthesis of various previous literary and dramatic traditions and becomes identifiable not through his genealogy but through his consistent adoption of those few external characteristics previously mentioned” (BROTHERTON, 1975, p. 9-11).

Percebemos nos rústicos shakespearianos as mesmas características, o que denotaria uma possível relação entre o teatro inglês e espanhol – e português, por associação – no período. Embora aventar tal possibilidade seja um tanto quanto redundante, importante se faz compreender que a forma de escrita não está diretamente associada ao seu conteúdo.³³

A estrutura cômica a que este tipo de personagem pertence é evidenciada por Brotherton (1975, p. 2):

In these Nativity plays we witness the movement from consternation to contentment, from ignorance to enlightenment, from sin to salvation; this is the archetypal comic structure, found in the comedies of Aristophanes, Plautus, Shakespeare, and Lope de Vega.

Se as peças elisabetanas terminam por ter algum sentido de moral, ele perpassa também as personagens rústicas:

One of the functions of the character, which is intimated here but revealed much more clarly elsewhere, is to act as an ‘alienator’ of the audience, to point out to them the ideological and moral lessons to be learnt from the play. (BROTHERTON, 1975, p. 79).

³² “To satisfy the exigencies of theology the identity of the *Pastor-Bobo* is changed. This transformation also reminds the audience of the doctrinal significance of the role and of the association of the *Bobo* with Man, tainted by original sin and able to attain a state of grace through Christ’s intervention”. (BROTHERTON, 1975, p. 42).

³³ A ignorância do pastor-bobo espanhol é acentuada imediatamente antes do Grande Acontecimento, que é alguma revelação divina, usualmente a Natividade, mas também podendo ser a exortação de algum Mistério da Fé. Quando a revelação do plano divino ocorre, todas as personagens, inclusive o pastor-bobo, são tocados pela revelação: “They [the *pastores-bobos*] emerge from a world of ignorance and superstition into one of knowledge and faith. After their enlightenment the *Pastores* still communicate in *sayagués*. There is no abrupt desertion of character, but it is significant that they now also have some knowledge, albeit rudimentary, of Latin, the language of the faith.” (BROTHERTON, 1975, p. 5). Embora a manutenção ou a transformação completa do pastor-bobo em um tipo de sábio seja variável de acordo com cada autor.

No entanto, a situação política e econômica de Inglaterra e Espanha é muito diferente naquele momento histórico. Tanto que, se o pastor-bobo sofre, na maioria das vezes, uma iluminação com a revelação dos Mistérios, o rústico shakespeariano continua parvo, como também os bobos de Gil Vicente, a exemplo do Parvo do *Auto da Barca do Inferno*. Percebemos, a partir desta curta explanação, que o cômico elisabetano, especialmente aquele expresso em Shakespeare, tem relações com o cômico ibérico, embora não com a sua evolução na figura do *gracioso*.

Para Pavis (2008, p. 420), é justamente a presença de personagens que pertençam às camadas populares e aristocráticas ou divinas que caracteriza a ruptura da fronteira entre tragédia e comédia no tragicômico. Portanto, ele não é feito só de *graciosos* e suas companheiras e amantes, mas também do lado elevado, representado pelo *galán* e sua parceira, a *dama*.

Geralmente, as tragicomédias contam a história dos percalços para a concretização dos amores entre a *dama* e o *galán*, que serão os protagonistas. Em torno desta trama principal, circularão as intrigas secundárias, os amores dos criados ou as investidas dos antagonistas. O *galán*, portanto, pode ser equiparado, em níveis de importância e constituição característica, aos heróis dos textos clássicos. Convertidos em *galanes*, estes heróis ainda são ungidos e portadores das sete virtudes³⁴ – castidade, generosidade, temperança, diligência, paciência, caridade e humildade –, pois são tementes a Deus.

Assim, também, o inglês John Fletcher, no texto “Ao leitor”, prefácio da peça *The Faithful Shepherdess* (1608), classificada por ele como “*pastoral tragi-comedy*”, faz referência ao tragicômico:

A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy. (FLETCHER, 1608).

Para o dramaturgo elisabetano, conforme deixa transparecer o excerto, o tragicômico refere-se justamente pela caracterização das personagens enquanto deuses e povo (*mean people*). Esta posição é diferente, mas não excludente, daquela que caracteriza tragédia e comédia como acontecimentos heroicos ou cotidianos.

³⁴ Estas “sete virtudes” foram idealizadas para oporem-se aos sete pecados capitais (luxúria, avareza, ira, gula, preguiça, inveja, soberba) e inspiradas nas virtudes teológicas, fé, esperança e caridade, e nas virtudes humanas, prudência, justiça, fortaleza e temperança. (CATECISMO, 1999).

Quanto ao estilo, segundo Pavis (2008, p. 420), a tragicomédia “conhece ‘altos e baixos’: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana ou vulgar da comédia”. Dos textos de Antônio José, Furter (1964, p. 66) afirma que:

Est pourquoi l’opposition héros-domestiques, qui correspondrait à la coupure entre l’aristocratie et la bourgeoisie, n’est pas aussi tranchée que le langage truculent des valets le laisserait parfois supposer. Les domestiques savent souvent mieux ‘gongoriser’ que leurs maîtres. Le comique n’est pas provoqué par leurs propres plaisanteries, mais il provient de leur maladresse et il surgit à leurs dépeons, lorsqu’ils sont démasqués soit par un personnage, en général féminin, soit par le rire du spectateur. Ce n’est pas le domestique qui rit de son maître, c’est le spectateur qui s’en amuse.

O estilo, “modo como se adequa [*sic*] a expressão ao pensamento, modo de escrever” (CEIA, s.d.), sugere que cada tipo de personagem deve apresentar linguagem adequada à sua condição, para manutenção da verossimilhança na narrativa teatral. Já Horácio (2005, p. 58) trata da questão assim:

Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões.
Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate viajado ou o cultivador duma fazendola verdejante, um cidadão da Cólquida ou um da Assíria, alguém criado em Tebas ou em Argos.

No Século de Ouro espanhol, é difundido um dialeto teatral próprio das personagens rústicas e dos *graciosos*, o *sayagués*. Com o intuito de diferenciar a linguagem da gente simples e dos eruditos e cultos, o *sayagués* também funciona como recurso cômico, inclusive ao parodiar o estilo elevado das personagens nobres, como afirma Lope de Vega sobre sua escrita:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (*Arte nuevo*, v. 45-48)

Como já dito, os pátios de comédias são espaços que recebem públicos muito diversificados e as peças neles apresentadas estão sujeitas a leituras muito assimétricas, tanto pela forma de enunciação quanto pela recepção do texto. Assim, o criado fala ao néscio, traduzindo e parodiando o que as personagens nobres falam, mas que só os discretos entendem – lembrando que as categorias de néscio e discreto são categorias intelectuais, independentes da posição social do indivíduo.

No que tange à questão do gosto, e espelhando o pensamento vigente na Península Ibérica no período, D. Francisco Manuel de Melo (1959, p. 122) tece o seguinte comentário, expondo a efemeridade da arte:

Os gostos variam com os tempos, a cuja variedade os lisonjeiros quiseram hipotecar a formosura da natureza, como se não fosse o mais civil e cruel de seus costumes desfazer umas cousas para fazer outras. Contudo, impossível é lograr uma estimação eterna, por onde aquele que por maior tempo possuiu honra da fama não tem de que queixar-se de a não ver perdurável.

A irregularidade é característica marcante da tragicomédia francesa. Se também pode ser percebida nos textos espanhóis, portugueses e ingleses, este elemento é de pouca importância na discussão das preceptivas destes países. Pela forma de condução da discussão na França, entretanto, ele se torna a pedra de toque da teoria tragicômica: “Le consensus du discours critique se fait pourtant sur l’irrégularité. Corollaire de l’*inventio* romanesque, la *dispositio* irrégulière apparaît constitutive de la tragi-comédie, qu’elle soit considérée comme tragédie, comme comédie, ou comme mélange.” (BABY, 2001, p. 19).

Já na Inglaterra, o *decorum* e a ênfase nas lições morais, como exemplo de virtude a emular ou de vício a prevenir, constitui o cerne das leituras dos ingleses desta época. Por exemplo, a história de Romeu e Julieta pode ser contada para descrever como um amor jovem e insano pode levar a consequências terríveis. Os puritanos ingleses, autores dos maiores textos teóricos sobre a arte dramática do período seu coetâneo, defendem a moral contra o teatro praticado à época. Ao que consta, a “gente de teatro”, nomeadamente os dramaturgos, não deixaram muitos escritos teóricos acerca de sua arte (CARLSON, 1997).

Para Sir Philip Sidney, a poesia tem uma função moral muito clara, servindo para ensinar e deleitar o público, nesta ordem de importância, concedendo à tragédia um primado inédito no contexto inglês. Ainda neste tópico, Dillon (2007, p. 12) afirma que tanto Sidney quanto Sir John Harington, outro pensador do período e autor de *Apology for Ariosto* (1591), “share with their contemporaries an overriding concern with the capacity of tragedy to provide moral teaching”.

Portanto, se os teóricos ingleses criticam a utilização que os dramaturgos fazem do estilo tragicômico, o que não reverbera no apelo popular que Shakespeare, especialmente, tem com os espectadores de teatro londrinos. Também em Espanha, autores de vertentes mais classicistas não puderam com a pujança lopesca e calderoniana.

Podemos considerar que a prática dramática elisabetana e jacobina estabelece paralelos gerais muito claros com as preceptivas de escrita dramática espanhola. Entretanto, há uma grande diferença entre a preceptiva espanhola e a inglesa, no que toca ao sentido moralizante do teatro. Já a prática francesa distancia-se da escrita espanhola, mesmo Corneille tomando motes castelhanos para suas peças, como é o caso do *El Cid* (1637).

A tragicomédia, portanto, impõe-se no cenário teatral seiscentista, dialogando e alterando os paradigmas de literatura dramática que vigoravam até o momento, impulsionada pela efervescência de uma nova realidade cultural. O teatro nunca mais terá tanta contundência na vida social quanto nesta época e a tragicomédia, com as luzes iluministas, passará novamente a ser considerada uma “pérola mal formada e irregular”³⁵.

1.2.2 As personagens-tipo em Antônio José da Silva

Na dramaturgia de Antônio José da Silva verificamos uma verticalização nas linhas diretrizes das preceptivas que regem a escrita do poeta, especialmente no que tange às questões trágicas, cômicas e tragicômicas, através da caracterização das personagens. Observa-se que Antônio José não foge, na constituição do caráter das personagens, a uma diferenciação clara – embora menos artificial – entre as personagens elevadas e baixas, assim como era feito no teatro em Espanha. Mesmo que as ações principais e secundárias – dos caracteres elevados e baixos, respectivamente – corram em paralelo e se retroalimentem de forma mais fluida, vê-se em todas as peças uma distinção clara entre a ação trágica, regida pelo *galán*, e a ação cômica, dos *graciosos*, que não é apresentada em nenhum dos *Argumentos* das cinco peças mitológicas escritas pelo Judeu – *Os Encantos de Medeia*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, *O Labirinto de Creta*, *As Variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*.³⁶

Como as personagens elevadas – Medeia, Jasão, Proteu, Faetonte, Teseu, por exemplo – já fazem parte de uma tradição literária, Antônio José mantém, como será demonstrado, as características básicas de cada caráter.³⁷ A atualização dá-se, portanto, na “intriga que suporta as peças [e] pode ser reduzida ao jogo de encontros e desencontros de dois ou mais pares amorosos” (FERRAZ, 1976, p. 559).

Para um entendimento de como as personagens-tipo presentes no teatro de Antônio José foram compostas ao longo do período estudado, faz-se clara a necessidade de um aporte teórico específico, que configure as preceptivas de elaboração dos caracteres de acordo com os valores e gostos daquela sociedade. Juana de José Prades elabora uma *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva* (1963), que se mostra sensível aos modos de representação daquele período.

³⁵ A palavra “barroco” inicialmente é atribuída a uma pérola de formas irregulares. Ela foi atribuída ao movimento estético por artistas tidos à época como clássicos, que prezavam a regularidade da forma artística.

³⁶ “Assim se justifica a *dupla intriga* que, longe de decorrer paralelamente à *intriga principal* que repousa na estrutura mitológica que se aceita, com ela estabelece uma relação complementar, mas nunca supletiva.” (BARATA, 1991, p. 129).

³⁷ “Classical mythology has for centuries proven to be substantive fodder for exploring all aspects of the human experience and in many ways forms the foundation for Western literature.” (SILVA, 2010, p. ii).

Buscamos a análise das figuras centrais das óperas portuguesas e sua comparação com as tragicomédias escritas sob a mesma égide de composição dramática que o Judeu, até onde pudemos constatar, buscava emular. Para maior abrangência do estudo das personagens, retornamos também às principais fontes clássicas, bem como às releituras moralizadas destes mesmos mitos.

Prades (1963, p. 251, [grifos no original]) resume a sua definição de *galã* como

es caballero de buen *talle*, *linajudo*, eterno *enamorado* de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de *celos* y por la preocupación de *honor*; será, además, muy *valiente* y *generoso*.

Também Kennedy (1932 *apud* PRADES, 1963, p. 42) já havia, anteriormente, identificado o *héroe* como o *galán* protagonista da peça, ou aquele que compõe o par amoroso central da trama. A este, cabe a qualidade da *discreción*.

A palavra *discreción* é dicionarizada pela primeira vez em 1674, no *Tesoro de la Lengua Castellana*, de Covarrubias Orozco.³⁸ Para o lexicógrafo, o adjetivo *discreto* era associado ao verbo *discernir*, cuja definição aponta que “vale vulgarmente distinguir una cosa de otra, y hazer juyzio dellas, de aqui se dixo Discreto, el hombre cuerdo, y de buen seso, que sabe ponderar las cosas, y dar a cada una su lugar” (p. 217F). Já *discreción* é descrita como “la cosa dicha, ô hecha con buen seso” (p. 217F).

Em 1732, o dicionário *Academia Autoridades*³⁹ (p. 297) possui três acepções, das quais queremos destacar: 1. “Prudência, juicio y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas como son, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo las mas à propósito”; e 2. “Vale tambien agudeza de ingenio, abundancia y fecundidad en la explicacion, adornada de dichos oportunos, entretenidos y gustosos”. A acepção da palavra não muda até que Kennedy (1932) confira o atributo da *discreción* ao *galán*.⁴⁰ Assim, *discreción* é

³⁸ De acordo com a reprodução digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir da *Parte primera del Tesoro de la Lengua Castellana; o española, compuesto por el licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco, capellán de su magestad, maestrescuela, y canonigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y consultor del Santo Oficio de la Inquisicion. Añadido por el Padre Benito Remigio Noydens, religioso de la Sagrada Religion de los PP. Clerigos Regulares Menores. Al señor Don Gregorio Altamirano Portocarrero, cavallero de la orden de Santiago, del consejo de su magestad en el de hazienda, y su contadoria mayor, contador mayor de la orden, y cavallero de Alcantara, etc. Com privilegio en Madrid, por Melchor Sanchez. A solta de Gabriel de Leon, mercader de Libros, vendese enfrente de la calle de la Paz. Año 1674*. Exemplar da Biblioteca Nacional da Espanha.

³⁹ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro. 1732.

⁴⁰ No chamado *Academia Manual (Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927, p. 756), a palavra *discreción* é definida como “sensatez para formar juicio, y tacto para hablar u obrar. Don de expressarse con agudeza, ingenio y oportunidad”.

um valor positivo agregado ao *galán*, ou seja, usualmente, só está presente nas personagens das peças espanholas que serviriam de reflexo à própria identidade do homem espanhol seiscentista.

A *discreción* também é uma característica atribuída por Kennedy à *dama*, juntamente ao *recato*, *decoro* e *respeto*.⁴¹ Embora estejam presentes no comportamento das *damas* em geral, podemos perceber que tais atributos conferem certa passividade ao caráter da personagem. Ou seja, para aquelas personagens femininas que verdadeiramente agem nas peças deste período, características mais ativas, ou até ditas mais viris, deveriam ser acrescentadas à sua composição. Como atributos fixos das *damas*, Prades (1963, p. 251, [grifos no original]) encontra traços que as definem de imediato:

es siempre *bella*, de *linaje aristocrático*, dedicada exclusivamente a la *consecución de su amor* por el *galán* y, para lograrlo, sabrá emplear *audacia* e *insinceridad*.

Como se verá nas análises deste tipo de personagem, embora discrição, recato, decoro e respeito estejam, de certa forma, implícitas aos conceitos de beleza e linhagem aristocrática, é importante destacar também a postura ativa da *dama*.

As personagens baixas, no teatro do Século de Ouro espanhol, possuem o *status* da parte chocarreira da peça, sem relação direta ou, por outra, sem uma ligação de necessidade com a trama narrada. Nos textos de Antônio José da Silva, elevam-se para uma posição de destaque no desenrolar do enredo, especialmente no que concerne aos quiproquós característicos deste tipo. Também pela liberdade criativa do dramaturgo, que – diferentemente das personagens elevadas – segue um paradigma muito flexível para a composição deste tipo, os *graciosos* podem apresentar uma visão de mundo mais próxima daquela experimentada pela audiência. Tal pode ser detectado na forma como os criados masculinos e femininos percebem a relação dos protagonistas entre si e com as outras personagens ou mesmo em como os criados se percebem inseridos na própria estrutura dramática e cênica da peça.

Espelhos do par amoroso central da trama, *gracioso* e criada apresentam uma linguagem mais familiar ao público setecentista. Para Bleiberg (1972, p. 412), “el gracioso, como criado de su señor, tiene una característica positiva: su fidelidad a ultranza al protagonista”. Por tão forte ligação com o patrão, o *gracioso* está vinculado diretamente ao papel que desempenha o seu senhor no enredo da peça. “El papel del gracioso es siempre una sombra de la acción que

⁴¹ *Recato*: “se toma regularmente por honestidad y modestia” (*Diccionario Autoridades*, p. 513); *Decoro*: “1. Honór, respéto, reveréncia que se debe à alguna persona por su nacimiento ú dignidad. 2. Vale tambien circunspección, seriedad, gravedad, entereza. 3. Significa assimismo pureza, honestidad, recato.” (*Diccionario Autoridades*, p. 41); *Respeto*: “Miramiento, veneración, acatamiento, que se hace à alguno.” (*Diccionario Autoridades*, p. 596).

desarrolla el héroe” (Bleiberg, 1972, p. 413). O *gracioso* é diferente dos demais criados por sua consciência de comicidade, fazendo as graças voluntariamente e tendo um diálogo muito franco e aberto com o público.

A forma mais explícita de condução ou explicação para o público, falando-se dos criados, é quando este interrompe ou distancia-se da ação da peça e conversa diretamente com o público, comentando a ação (os *apartes*). Suas intervenções, além de proporcionar um ritmo acelerado à trama, aparecem “como un alivio de la tensión dramática, como un necesario contraste con las acciones elevadas, como un juego cómplice con el espectador abrumado por la seriedad” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 235). Portanto, o *gracioso*, no espetáculo, confere maior dinamismo e agilidade à cena, em contraste com a dinâmica mais densa e ralentada que a cena adquire quando são representadas as finezas poéticas.

Su [del gracioso] función primera y más evidente es la de hacer reír, pero cumple también, o a la vez, las dos misiones [...] de mediar entre el espectador y el espectáculo y servir internamente a la intriga. De este modo se puede reconocer que en su figura se superponen a la función cómica otras funciones dramáticas que dan consistencia y relevancia al personaje. (FERNÁNDEZ, 2005, p. 237)

Seja por suas características de praticidade e aproximação do cotidiano ou por qualquer outra função que o autor lhe atribua na intriga, o criado tem liberdade para atuar das mais diversas formas porque, como diz Bleiberg (1972, p. 412), “el personaje no es susceptible de reducción a un esquema único; el *gracioso* es distinto en cada comedia”. Em Antônio José, e mais especificamente em *Precipício de Faetonte*, percebemos que os criados têm importância cabal para o desenvolvimento da trama. Justamente as características cômicas dos criados que são utilizadas pelo comediógrafo em suas intervenções.

Respeitando a liberdade que esta personagem-tipo pede, Prades (1963, p. 251, [grifos no original]) define genericamente o *gracioso* como

un *criado fiel* del galán, que secunda todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y *donaires*⁴², solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (*codicioso, glotón y dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante*, según las actividades de su propio señor.

Observando a vinculação direta entre a composição do *galán* e a do *gracioso*, somos levados a crer que, a exemplo do duplo, da sombra, do espelho (cf. CUNHA, s. d.), as

⁴² A esta personagem-tipo do teatro espanhol do Século de Ouro, Lope de Vega atribuía o nome de *figura de donaire* em sua obra artística e crítica. Embora a Fénix tivesse grande influência sobre os demais dramaturgos e críticos espanhóis, na questão específica deste tipo, permaneceu a nomenclatura de *gracioso*. Não havendo importantes diferenças entre os tipos estabelecidos pelos diferentes nomes, *figura de donaire* e *gracioso* são geralmente utilizados como sinônimos.

personagens Sacatrapo, Saramago, Esfuziote, Caranguejo e Chichisbéu só podem ser compostas tomando por referência os padrões a que servem.⁴³

Já a *criada*, embora se beneficie da mesma liberdade do *gracioso*, habitualmente não estabelece com a *dama* a mesma correspondência que *galán-gracioso*. Isto porque a *dama* tem a sua composição atrelada ao seu par amoroso, o *galán*, enquanto que a criada deve ser caracterizada na sua relação com o gracioso – porque as personagens masculinas são o eixo das ações principal e secundária. Assim, temos que

Dama – Galán – Gracioso – Criada

Esta “distância”, entretanto, não elimina uma relação de cumplicidade entre os caracteres da *criada* e da *dama*: a *criada* entra no jogo para estabelecer o paralelo cômico do casal protagonista e para ajudar a *dama* no seu intento amoroso, como ressalta Prades (1963, p. 251, [grifos no original]):

La criada *es compañera adicta* de la dama, *encubridora* de sus asuntos amorosos, *consejera* astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las *tercerías* de amor; *inclinada a la persona del gracioso* con quien reproduce – en tono paródico – los amores de dama y galán; tan *codiciosa* e interesada como el gracioso.

As outras duas personagens características do teatro do Século de Ouro espanhol catalogadas por Juana de José Prades são *El Rey* (o Rei) e *el padre* (o pai), ambas à primeira vista identificáveis nos textos analisados. Entretanto, a partir de uma leitura mais aproximada das óperas de Antônio José e do entendimento do período histórico, acreditamos que estes tipos são compostos a partir de uma representação mental diferente da espanhola. Vejamos como Prades (1963, p. 251, [grifos no original]), os descreve:

El rey es un “poderoso” que, si joven, es tan *enamorado* y *celoso* como el galán, pero con una *pasión amorosa* violenta, avasalladora hasta la *soberbia* e *injusticia*; si anciano, el rey exhibe algunas muestras del *ejercicio real* de sus obligaciones de gobernante, es *prudente* en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia.
El padre es un anciano caballero, muy valeroso, pero sometido de por vida a un inflexible código de *honor* que le convierte en pesquisador y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más pelagra el patrimonio de honor.

⁴³ *Precipício de Faetonte* foi a última peça escrita por Antônio José antes de sua prisão e segue a narrativa de Ovídio acerca do filho do Sol. Na peça, entretanto, vemos a liberdade com que o autor monta a sua trama, utilizando o paradigma ovidiano só no final. Esta também é sua postura frente aos mitos de Proteu e Nereu, em *As Variedades de Proteu*, penúltima de suas peças. Antônio José utiliza os mitos gregos com cada vez maior liberdade inventiva, desde *Os encantos de Medeia*, passando por *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e *O labirinto de Creta*, até as *Variedades* e o *Precipício*. Tal liberdade pode ser percebida como um ganho da sua dramaturgia pela experiência da escrita. Pretendemos ressaltar o seu amadurecimento e sua autonomia enquanto dramaturgo, inclusive ao escolher temas que lhe dessem maior possibilidade de manifestação do seu estro cômico.

Vinculado ao rei constam questões de Estado. Por mais que Portugal e Espanha fossem considerados reinos-irmãos, suas histórias políticas trilham caminhos muito díspares. A própria representação do poder régio na organização social do país é bastante diversa na Península Ibérica: a metáfora do Rei como cabeça do corpo-Estado e os valores morais de Deus, o Rei, a honra e o Amor são centrais para a autodeterminação do ser espanhol. Entretanto, esta tétrade não constitui questão relevante para o povo português, ou seja, o público português tem outros interesses e outro arcabouço cultural para ser trabalhado por seus artistas, outras representações mentais que estarão presentes na apresentação dos costumes e caracteres portugueses.

Assim também a figura paterna, representante de um “inflexible código de honor” porque responsável por sua linhagem, fala muito mais de perto ao público espanhol, conhecido por suas questões de honra e *honor*. Ambas as personagens-tipo, rei e pai, portanto, se não são suplantados das óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, ao menos são compostas de forma a agradar e divertir o público português a que são destinadas.

As questões de *honra* e *honor* são complementares, embora apresentem diferenças de direcionamento: enquanto “la honra” é interna e relativa somente a si, “el honor” depende da opinião do outro. O dicionário *Academia Autoridades*, de 1734, nos diz que *honra* significa “pundonor, estimación y buena fama, que se halla en el sujeto y debe conservar”, ao passo que a acepção de *honor*, pelo mesmo dicionário, é a “honra con esplendor y publicidad”. Perder a honra, portanto, é quando alguém retira sua consideração a respeito do outro.

Portanto, é seguindo os passos dos *galanes* e *damas* seiscentistas que adentramos a dramaturgia mitológica de Antônio José da Silva. Buscamos paradigmas de composição destas personagens que evidenciem o *modus operandi* do Judeu, seus procedimentos de escrita, de maneira a compreender como este último laivo do teatro tragicômico conseguiu ser, dentro dos moldes emulatórios, superador de seus modelos e estéril em imitadores, porque situado no fim extemporâneo daquilo a que chamaram posteriormente “barroco”.

2 Entre tantas Medeias, a de Antônio José

Cada frase escrita amaga un univers.

Joan Abellan

A primeira peça de assunto mitológico apresentada por Antônio José da Silva, *Os Encantos de Medeia* foi representada no Teatro do Bairro Alto em maio de 1735 e segue a mesma preceptiva dramática tragicômica de sua última peça, *Precipício de Faetonte* (1738), a ser tratada oportunamente.

Veremos, na peça de magia sobre a conquista do Velocino de Ouro, como as personagens míticas, difundidas desde a Grécia Clássica, mantêm-se ou alteram-se para a conformidade da verossimilhança no enredo.

No que concerne ao mito de Medeia, Maria Helena Pereira afirma que Sêneca, com a sua tragédia *Medeia*, e Ovídio, no livro Sétimo das *Metamorfoses* (1-452), foram as principais “fontes de inspiração às literaturas modernas” (1972, p. 17). Ao analisar o trecho da peça portuguesa, no entanto, não podemos deixar de lado a narrativa *Os Argonautas*, de Apolônio de Rodes e a *Medeia*, de Eurípides.

2.1 Medeia, a “apaixonada”

*Jason, cruel Jason, louca sem tino
Medea exclama: como n'hum instante
De mim te esqueces, e do amor constante,
Com que errante segui o teu destino?*

*Do triste irmão a morte, o velocino,
Medeia, a minha mão, esta alma amante
Tens em tão pouca estima, que inconstante
Dás a Creusa o coração indino!*

*Deosas! filhas da noite tenebrosa!
Do Cocito sahi, a vossa fúria
N'aquela alma empregai tão aleivosa.*

*Não sahis? pouco importa! a minha injúria
Só vingarei, que uma mulher zelosa
Que as Fúrias infernais he maior Fúria.*

Antônio Diniz da Cruz e Silva (1807)

Medeia é uma personagem mitológica da cultura grega que sofreu diversas alterações do seu mito ao longo dos séculos e das reescritas, seja na poesia épica ou dramática. Como tentaremos demonstrar, Antônio José, na peça *Os Encantos de Medeia* (1735), toma os

caracteres do mito da feiticeira de Colcos e, emulando-os de forma esquemática, reescreve a fábula ao gosto setecentista.

Dentre as diversas alterações ocorridas no mito original, quatro versões se destacam, tendo chegado completas até os dias de hoje: a peça trágica *Medeia* (431 a.C.), de Eurípides, tendo como eco romano a *Medeia* (41 d.C.) de Sêneca; o livro Sétimo das *Metamorfoses* (8 d.C.) de Ovídio e o poema épico *Os Argonautas* (séc. III a.C.), de Apolônio de Rodes. Ambas as adaptações trazem inovações ao mito.

Há indícios de que o mito de Medeia seja muito mais antigo do que as versões aqui tratadas:

Segundo Melero (2003: 318), a obra [*As mulheres da Cólquida*] teria como tema a ajuda que Medeia presta a Jasão mediante a promessa de desposá-la e que, de acordo com o fragmento 399 Radt, este suposto contrato ou compromisso entre Jasão e Medeia teria ocorrido no momento da execução da prova dos touros, e não, como nos relata Apolônio, em *Os Arg.* III, 1122-1130, no momento do primeiro encontro com ela, fato que comprovaria a existência de uma antiga versão para o mito. (NASCIMENTO, 2007, p. 28).

Apesar de a linha do tempo, para a mitologia grega, não ser cronológica,⁴⁴ podemos perceber uma sequência clara no mito da vida de Medeia, associando intrínseca e ciclicamente os acontecimentos de sua vida com os lugares em que ela viveu. Cólquida-Tessália-Corinto-Atenas-Cólquida.

Medeia, filha do Rei Eetes, de Colcos, aprendeu a utilizar as artes mágicas de Hécate na Cólquida, onde era sacerdotisa do templo da deusa. Escapa de lá quando se apaixona por Jasão e o auxilia a roubar o Velocino de Ouro. No caminho da fuga, de acordo com algumas versões do mito, esquarteja o irmão que a perseguia, para que o pai a perca de vista enquanto recolhe os pedaços do filho chacinado.⁴⁵

Ao chegar de volta ao pai Éson, na Tessália, Jasão pede que Medeia lhe tire alguns anos de vida, para transferi-los ao pai. A feiticeira, ao invés disso, elabora uma poção mágica que restaura a juventude do velho rei. (*Metamorfoses*, VII, 159-296).

Na Tessália, ensina um recurso mágico para que as filhas de Pélias transformem o pai em imortal, mas o engodo acaba pondo fim à vida do Rei. Medeia e Jasão, então, fogem do país. Chegando a Corinto, Jasão recebe a mão da única filha do Rei Creonte, a donzela Creúsa.

⁴⁴ Os gregos admitiam a existência de três tempos, ou unidades temporais, diferentes: o *Aión*, que seria o espaço-tempo mítico, longo; *Kairós*, o tempo oportuno; e o *Chrónos*, a linha passado-presente-futuro que representa o espaço-tempo de uma criação.

⁴⁵ Em *Os Argonautas* (IV, 410-482), Medeia arma o estratagema para conduzir o irmão Absirto até um lugar ermo, onde Jasão mata e esquarteja o jovem. O esquartejamento é um ritual de purificação pelo assassinato, de acordo com Apolônio de Rodes (IV, 475-480 e nota explicativa).

Apaixonado por ela, ou pelo poder que o casamento representaria, abandona Medeia que, por vingança, mata os filhos que teve com o herói e foge no carro do Sol para Atenas.

Em Atenas, após tentar matar o príncipe Teseu, filho do Rei Egeu, foge com os filhos – ou o filho –, bastardos do velho basileu, de volta à Cólquida. Lá, encontra o trono do pai usurpado por Perses, irmão de Eetes. Com o filho Medeio (ou Medo), mata o usurpador e entrega o trono a este. O povo desta região, a partir de então, é conhecido como os *medos*.

A peça de Antônio José da Silva e o poema épico de Apolônio de Rodes tratam da primeira parte da vida de Medeia, ainda na Cólquida, o início de sua paixão por Jasão e o abandono da casa paterna. A tragédia euripídiana e a peça espanhola *Los Encantos de Medea*, escrita por Francisco Rojas Zorrilla,⁴⁶ tratam do fim deste relacionamento, com Medeia fugindo de Corinto no carro do Sol, em direção a Atenas. Já a narrativa ovidiana perpassa toda a vida da feiticeira.

Pereira (1972, p. 36), ao analisar a presença do mito de Medeia na literatura portuguesa, afirma, nesta relação frásica obscura, que, “dos dois tópicos principais do mito de Medeia, a posse das artes mágicas e a paixão desvairada que se vinga no assassinio dos filhos, foi o primeiro que de preferência impressionou os nossos autores [portugueses]”. Mas, como já nos textos antigos é possível observar, o caráter de Medeia parte de seu ciúme patológico (do termo grego *pathos*, paixão desenfreada) e, como diz a própria Medeia, na *XII Heróide*, de Ovídio, “em todos os eventos, eu não sei o que está funcionando na minha alma”.⁴⁷

Das peças do Século de Ouro espanhol que versam o mito de Medeia,⁴⁸ interessa-nos particularmente *El vellocino de oro* (1620)⁴⁹ e a *Primera Jornada* de *Los tres mayores prodigios*

⁴⁶ Exemplo de relação imediatamente mais evidente com a peça portuguesa, dado o título em comum. Entretanto, não abarca o mesmo trecho da fábula.

⁴⁷ Tradução livre da sentença latina “nescio quid certe mens mea maius agit”.

⁴⁸ Referimo-nos ao mito de Medeia, e não ao de Jasão, porque, como pôde ser observado em todos os autores antigos comentados neste trabalho, as suas narrativas sempre acompanham o destino de Medeia (sua fuga de Corinto para Atenas no carro do Sol e depois a fuga de Atenas), quando esta e Jasão se separam. Assim, seria por demais pretensioso querer atribuir a responsabilidade do mito a Jasão, como também já dissemos neste trabalho.

⁴⁹ A *loa famosa* de Lope de Vega apresenta duas partes: a primeira, com 1185 versos e a segunda, com 1038 versos. Podemos compreender que a divisão corresponde ao meio da peça, pois a segunda parte possui mais referências a movimentações de cena, enquanto que a primeira parte é mais expositiva. O intervalo é sugerido pelo autor “para que descansen, con alguna música” de entremez. Quanto às personagens-tipo, a peça apresenta três galãs e três damas, e não possui gracioso ou personagens marcadamente cômicas. *El vellocino de oro* aborda, como o próprio nome confirma, a história do Velocino de Ouro, desde o início da sua viagem por sobre o Helesponto, passando pelo sacrifício a Ares, até o roubo da pele sagrada por Jasão e os argonautas. Assim, fecha-se a parte do mito de Medeia em que o velocino tem real importância.

(1636),⁵⁰ de Lope de Vega e Pedro Calderón de La Barca, respectivamente.⁵¹ A ópera jocosória de Antônio José da Silva *Os encantos de Medeia* apresenta pontos de contato com as peças espanholas, mas ainda assim são bastante distintas entre si.⁵² Antes de adentrar o universo espanhol, regressemos aos textos primordiais.

Nos versos das *Metamorfoses* de Ovídio que narram parte da história de Medeia (VII, 1-452), podemos identificar claramente duas personalidades distintas: dos versos 1-296, o poeta romano descreve a personagem de forma leve. A narrativa apresenta, nos versos 11-71, um longo solilóquio de Medeia, ponderando entre o amor por Jasão – “sem dúvida encantou o meu coração” (v. 28) – e o dever filial – “pois então irei eu abandonar a minha irmã e o meu irmão, / e o meu pai, e os deuses e o solo pátrio, levada pelos ventos?” (v. 51-52) ou “julgas que isto é um matrimônio e encobres a tua culpa / com belas palavras, Medeia? Vê antes quão abominável / ato te propões cometer e foge ao crime, enquanto podes!” (v. 69-71). Percebemos uma Medeia que titubeia perante uma ação que, se por um lado é desonrosa perante a sua família, por outro é o único ato possível perante o risco do amado. A Medeia descrita na narrativa ovidiana aproxima-se muito daquela exposta por Apolônio de Rodes no Canto III de *Os Argonautas*, como veremos a seguir.

Já a Medeia descrita nos versos 297-452 é muito próxima àquela da tragédia de Eurípides e Sêneca. Vingativa, sedenta de sangue e indiferente aos sentimentos dos outros, ela induz as filhas de Pélias a matar o pai, trocando propositalmente as ervas mágicas da poção de rejuvenescimento – “a pérfida filha de Eetes põe água pura a ferver / no impetuoso lume, mais ervas sem quaisquer poderes.” (v. 326-327). Em Atenas, já casada com o velho rei Egeu, quase envenena Teseu, filho de Egeu, pelas mãos do próprio pai.

Em *Os Argonautas*, além de uma pequena inferência no início do Canto III, Medeia participa da história a partir do verso 250 deste mesmo canto até o final da obra, composta de quatro cantos. Se, em Ovídio, a paixão de Medeia é comentada como mal divino, nesta que é a mais antiga versão completa do mito que chegou até nossos dias, ela é verdadeiramente

⁵⁰ Por ser mais curta do que o usual para toda a dissecação de um mito, a jornada da *comedia famosa*, com cerca de 1236 versos, apresenta uma estrutura muito mais dinâmica do que aquela observada em outras peças do período. Calderón de La Barca busca apresentar suas personagens de forma a deslumbrar o público, seja pelas espetacularidades ou pelo engenho. O enredo da peça gira em torno da empáfia (*soberbia*) de Medeia, que pleiteia para si, enquanto deusa, o sacrifício do velocino de ouro que, no entanto, é ofertado a Marte.

⁵¹ Cabe aqui citar a existência do *Auto famoso El divino Jasón* (anterior a 1630), também de Calderón de La Barca, uma clara alegorização do mito, como pode ser visto na lista de *dramatis personae* que apresenta: “Jasón, que es Cristo; Hércules, San Pedro; [...] Rey de Tinieblas, el Mundo; [...] Medeia, que es el Alma.”

⁵² Acreditamos que a peça *Os encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva, objeto deste estudo, enquanto caracterização da personagem de Medeia, estaria num meio termo de similaridade entre as *comedias famosas* de Lope de Vega e Calderón de La Barca. Não nos parece que exista uma relação intertextual direta com qualquer uma delas, motivo pelo qual atribuímos as suas semelhanças ao próprio imaginário da época.

“flechada” por Eros. Já em Antônio José, o Cupido aparece apenas nas árias cantadas por Medeia (*Encantos*, p. 15) e Arpia (*Encantos*, p. 54), sua criada. Assim, a força descomunal do Amor que abrasa Medeia, antes atribuída a um deus, cada vez mais se torna característica do caráter desmedido da princesa.

Pequeno, [Eros] agachou-se entre os pés do
próprio Jasão e pôs no meio da corda do arco uma flecha,
e esticando o arco com as duas mãos, lançou-a diretamente contra Medeia,
e um estupor apoderou-se da sua alma. (*Os Argonautas*, v. 281-284).

Em vão, Medeia, resistes.
Um deus qualquer se te opõe, e será espantoso se não for isso,
Ou pelo menos algo semelhante a isto, a que chamam amor. (*Metamorfoses*, VII, 11-13).

Medeia e Creúsa (cantando): [...]
Só quem vive sem Cupido
É que pode descansar. (*Encantos*, p. 15).

Arpia (recitado):
Em matéria de amor, Medeia bela,
é necessário haver muita cautela,
que amor assim zombando entra brincando,
porém depois, chorando,
faz um peito biquinhos,
que em suspiros acabam tais brinquinhos.
(*Ária*)

A Cupido, que é menino,
dá-se o leite e não o peito;
e se acaso com efeito
quer o peito, ponha azebre
para amor se desmamar.
Mas, se acaso amor é fogo,
não o atice no suspiro,
porque a chama em fácil giro
mais se ateia no assoprar. (*Encantos*, p. 54).

Também a descrição da dor – por vezes física – que Medeia sente, aproxima os caracteres descritos em Apolônio e Antônio José. Pois, se por um lado Medeia se pergunta “por que me domina, miserável, esta dor?” (*Os Argonautas*, III 464), por outro ela sofre pelos seus próprios sentimentos:

Medeia: Arpia, eu venho *louca* de amor por Jason; pois, apenas o vi, logo me arrebatou todos os sentidos, de sorte que *enlouqueço*. (*Encantos*, p. 18, [grifo nosso]).

A loucura, que está intimamente ligada ao *pathos* de Medeia, é não só referida textualmente na peça de Antônio José, como as suas próprias ações denotam este ímpeto desmedido da personagem. Tanto suas manifestações de amor, quanto as de raiva, são extremas. Por isso, suas mágicas são inúmeras e cada vez mais espetaculares ao longo da peça.

Pela redução do enredo mítico aos jogos amorosos entre as personagens, percebemos que a dramaturgia de António José aproxima-se muito mais, em termos de conteúdo da fábula, do texto de Apolónio de Rodes, que também privilegia os enredos amorosos de Medeia. A poderosa feiticeira bárbara, em Apolônio, é descrita como uma donzela sensível, suscetível aos encantos do herói estrangeiro. Também Antônio José a faz “extremosa”:

Medeia: Se prometes corresponder-me com o mesmo amor, seguro-te que te podes chamar feliz; pois verás que por teu respeito faço mudar os montes de seu lugar, secar-se o mar, confundir todos os quatro elementos, fazendo que tudo te obedeça; e até te farei senhor do célebre Velocino, para cuja conquista em vão se tem fatigado tanto militar concurso; porque forças humanas o não podem conquistar, pois o defende um horrível dragão encantado; sendo este Velocino o tesouro mais rico que há no mundo. (*Encantos*, p. 21).

Nos *Encantos*, como veremos, Medeia é esta donzela apaixonada, mas já com o ímpeto assassino narrado nas *Metamorfoses*.

Medeia (recitado)
 Pois vê lá o que dizes; não me enganes,
 nem meu ardor, sacrílego, profanes,
 que quem te sabe dar riquezas tantas,
 a morte te dará, se a fé quebrantas.
(canta a ária)
 Felice serás,
 Jason, se constante
 te mostras amante
 a tanto querer,
 a tanto adorar.
 Por isso verás,
 se acaso conspiras
 a ser inconstante,
 sair desse abismo
 as fúrias, as iras,
 as chamas, os raios,
 até que em desmaios
 te veja espirar. (*Encantos*, p. 21-22).

Assim, há também na caracterização de Medeia uma mescla do que é mostrado apenas parcialmente em autores como Apolónio de Rodes, ou separadamente, como em Ovídio. Também na peça de Eurípides, por exemplo, a feiticeira demonstra o embate entre estes dois ímpetos, quando pondera matar os filhos.

Medeia: [...] Ai! Ai! Porque fitais em mim os olhos, ó filhos? Porque sorrides pela última vez? Ai! Ai! Que hei-de eu fazer? O ânimo fugiu-me, mulheres, desde que vi o olhar límpido dos meus filhos. Não, eu não seria capaz. Deixá-las ir, as minhas decisões anteriores. Levarei desta terra os filhos, que são meus. Para que hei-de eu, para afligir o pai deles com a sua desgraça, infligir a mim duas vezes os mesmos males? Não, eu não, por certo. Deixá-las ir, as minhas decisões.
 E contudo, que se passa em mim? Quero provocar o escárnio dos meus inimigos, deixando-os sem castigo? Tenho de me atrever. Ah! Mas que vileza

a minha, ter sequer admitido pensamentos de brandura no meu espírito! Ide, ó filhos, para casa. A quem não agrada assistir aos meus sacrifícios, é consigo. O meu braço não estará enfraquecido.

Ai! Ai! Mas não, meu coração, tu, ao menos, não farás isso. Deixa-os, ó desgraçada, poupa as crianças. Vivendo lá conosco, eles serão a tua alegria.

Juro pelos génios da vingança, que estão no Hades, nunca acontecerá que eu entregue os meus filhos aos inimigos para lhes sofrerem as insolências. É absoluta a necessidade de os matar, e, já que é forçoso, matá-los-emos nós, que os geramos. É assim, absolutamente, e não há que fugir-lhe. E é certo que com a coroa na cabeça, envolta nos peplos, a noiva perecerá, eu bem o sei. Mas eu sigo pelo caminho mais desgraçado, e a estes vou mandá-los por um ainda pior! Quero dizer adeus aos meus filhos. Deixai-me, ó filhos, deixai à vossa mãe apertar a vossa mão direita.

(Medeia agarra nas mãos dos filhos, beija-os e abraça-se a eles)

Ó mão tão querida, ó boca mais cara de todas, e figura e rosto nobre dos meus filhos, gozai de felicidade, mas lá; que a daqui vosso pai vo-la tirou. Ó doce abraço, ó terno corpo e sopro suavíssimo dos meus filhos!

Ide, ide. Já não estou em estado de olhar mais para vós, que sou dominada pelo mal. E compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais. (v. 1040-1081).

[...]

Medeia: [...] Mas vamos, arma-te, coração! Porque hesitamos e não executamos os males terríveis, mas necessários? (v. 1243).

Podemos entender, portanto, que Antônio José, no que concerne às escritas clássicas do mito de Medeia, elabora, em sua peça, uma grande mescla das várias facetas da personagem, construindo um caráter coerente com a elaboração interna do enredo de *Os Encantos de Medeia*, mas mantendo um referencial consistente em relação aos mitos clássicos. Isto quer dizer que a Medeia de Antônio José é “outra”, porque não vemos os elementos do seu caráter distribuídos desta forma em nenhuma outra das obras analisadas neste capítulo, mas, ao mesmo tempo, “a mesma”, pois o dramaturgo não se distancia daquilo que o público pode reconhecer como “Medeia”.

Talvez como causa desta nova elaboração, talvez como consequência dela, Medeia é uma *dama* (cf. PRADES, 1963), no sentido de constituição de uma personagem-tipo⁵³ característica do teatro espanhol.

Medeia enquadra-se em todas as condições elencadas por Prades e comentadas acima para ser considerada uma *dama* típica daquele modelo de teatro. Além de ser bela e princesa – “não vi mais peregrina formosura!” ou “bem sei que Medeia é uma estrela”, ambas falas de Jason –, ela faz tudo, inclusive mentir e trair o pai, por amor a Jasão.

⁵³ De acordo com Patrice Pavis (2008, p. 410), o tipo é uma “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça”. Já para Prades (1963, p. 53), o personagem-tipo é “establecido por un canon artístico, como elemento de una convención literaria”.

Rei: Medeia, a bom tempos 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 descanse 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*). [...]

Medeia: Quis desvanecer-lhe o pensamento [do Rei], por que ao menos não sinta o mal antes de o padecer; pois Jason há-de ser senhor do Velocino, ainda que rompa os vínculos da natureza e os da arte. (*Encantos*, p. 29-30).

Rei: Basta; não quero saber mais. Há homem mais infeliz! Que viesse um pirata traidor a roubar-me a joia mais singular de todo o mundo, e que minha própria filha fosse a medianeira do meu estrago! (*Encantos*, p. 50).

Prades notou, nas peças estudadas por ela, sempre um número maior ou igual de *galanes* em relação ao de *damas*. Nos *Encantos*, todavia, temos apenas um *galán* para duas *damas*. Assim, para alcançar o seu amor a Jasão, Medeia faz uso da audácia e das mentiras, de acordo com o seu carácter apaixonado.

A Medeia de Lope de Vega, em *El vellocino de oro*, pela adaptação ao modelo tragicômico, não é elaborada de acordo com o carácter percebido nas demais obras até aqui analisadas. Encontramos, na personagem lopesca, uma *discreta*. Embora seja contundente em relação ao enamorado Fineu, com o qual não compartilha mais do que o afeto fraternal que os une, ela nunca extrapola os limites do decoroso.

Medea: Gallardo primo Fineo,
pésame de verte triste,
si tu tristeza consiste
em tu amoroso deseo.
[...]

Es definición de amor
correspondencia de estrellas;
que donde no quieren ellas,
pierden servicios valor.
Fuera destos, en cortesía
te estima mi voluntad.
[...]

Medea: Mientras más me persuades
más me enojas; primo, adiós;
que de estar solos los dos
murmuran las soledades.
En palacio me dirás

lo que no te escucho aquí. (*El vellocino*, v. 772-877).

Medeia mantém esta atitude certa, todavia calma, porque não está apaixonada pelo primo Fineu. Em toda a primeira parte da peça, ela é alheia aos rompantes de amor, ou seja, ainda conservando certa passividade em relação à ação da peça; ela não age propriamente para o desencadeamento da ação, mas apenas reage às investidas de Fineu.

A situação da personagem muda, no entanto, quando conhece e se apaixona por Jasão; obra de Amor, como se verá ao final da peça:

Amor: [...] y tú, divina Medea,
a quien mis flechas hicieron,
para su favor [de Jasón], lugar
en el desdén de su pecho. (*El vellocino*, v. 2204-2207).

Após ser “flechada” por Amor, Medeia torna-se mais ativa nos quiproquós da peça, mas ainda operando de acordo com a definição de Prades (1963), pois só age para a realização do seu amor por Jasão.

O motivo “nobre” eleva as suas ações, que poderiam ser tomadas como perversas, uma vez que ela fala a sós com Jasão, engana o primo e foge com o seu amado, desobedecendo ao pai. Como exemplo, a cena do jardim, em que Medeia, com sua mágica, oculta a si e a Jasão dos olhos de Fineu e depois mente, dizendo que Jasão não estava ali:

Medea: Fineo, ¿qué haces aquí?
Fineo: ¿Tú estabas aquí, señora?
Medea: No estaba; que llego ahora.
Fineo: Y ¿sola llegaste?
Medea: Sí.
Fineo: ¡Ay, que tus engaños son!
Yo sé que estaba contigo
Jasón.
Medea: ¿Quién?
Fineo: Pero ¿qué digo?
¿Que tú estabas con Jasón?
Ya, Medea desleal,
he visto tu pensamiento,
porque fue tu atrevimiento,
para mis celos, cristal. (*El vellocino*, v. 1784-1795).

Também a feitiçaria de Medeia é utilizada para o final feliz dos enamorados. Diferentemente do que poderia se esperar no teatro do Século de Ouro espanhol, as mágicas de Medeia não são utilizadas para a produção das espetacularidades que tanto chamavam a atenção do público deste período.⁵⁴ O uso parcimonioso deste recurso pode ser visto no trecho

⁵⁴ Evidentemente que há efeitos espetaculares na peça, mas estes são atribuídos a outras personagens, como a aparição dos deuses Marte e Amor. Não podemos nos esquecer que a narrativa da peça compreende mais do que a história de Medeia, e temos toda uma primeira cena de Frixo e Helenia viajando sobre o mar, montados no

anteriormente citado, em que a mágica de Medeia consiste em esconder a si e a Jasão dos olhos de Fineu, efeito cênico, mas não espetacular. Já na luta entre Jasão e os monstros protetores do Velocino, o nome de Medeia é apenas invocado.

Teseo: Ya se descubre el laurel
con el vellocino de oro;
ya el dragón, ya el fiero toro,
en guarda se ponen dél.
Jasón: Medea, si eres fiel
a la palabra jurada,
de su violencia encantada
libra tu amado Jasón. (*El vellocino*, v. 2022-2029).

À *dama* Medeia, portanto, não são atribuídas características negativas, como pôde ser constatado nas demais produções do período. A liberdade com que os autores espanhóis tratam os mitos confere uma maior amplitude do caráter das personagens míticas. Mesmo a desmedida de Medeia, aqui, é representada de forma a não denegrir a imagem da princesa. Por exemplo, a declaração de seu amor:

Medea: Esperad.
Jasón: Voy a que ponga
mi muerte en ejecución.
Medea: ¿Y si vuestra vida importa
a la que yo he de vivir?
Jasón: Vida que vuestra se nombra,
guardalda para serviros.
Medea: Me la guardo.
Jasón: ¿Vos?
Medea: Yo sola.
[...]
siendo yo Elena, y él Troya,
claro está que sola soy
la que merezco la gloria
de haberos favorecido. (*El vellocino*, v. 1643-1668).

Mesmo transformando Medeia em uma *dama*, com espírito elevado e aspirações galantes, podemos identificar, pela leitura do texto dramático, resquícios do caráter feroz de Medeia.

Medea: Aunque no era menester
para las tuyas heroicas;
pero mira que no sean
tus palabras engañosas;
porque si otra dama quieres,
cuando ingrato correspondas
a tanto amor, yo sabré
crecer de la mar las olas
y darte sepulcro en ellas. (*El vellocino*, v. 1708-1716).

Velocino, conduzidos pela ninfa Doriclea, que cavalga um golfinho. A peça não carece de efeitos que atraiam a atenção do público. Eles só não são atribuídos às mágicas de Medeia.

Ainda um último comentário, que apresenta a perspicácia de Medeia, é o trecho imediatamente anterior à exigência da jura de amor de Jasão.

Medea: Ya no es tiempo de lisonjas;
yo estoy ciega, tú eres hombre;
que no hay duda que no rompan
por cualquiera novedad
que les venga a la memoria. (*El vellocino*, v. 1677-1681).

Destes poucos versos, podemos pensar duas coisas: sobre a lucidez com que Medeia reconhece o furor do seu amor por Jasão e a volubilidade deste, traço já conhecido do seu caráter pela audiência.

Veja-se, numa retrospectiva dos textos estudados, que Medeia é sempre uma personagem que reage mediante a tomada de atitude de Jasão. Sua reação, por vezes, é desproporcional, mas ainda assim motivada pela postura do herói grego. Mesmo no texto de Apolônio de Rodes, em que a feiticeira tem uma postura muito ativa – geralmente, muito mais ativa que a do próprio Jasão que, de tanto ponderar, acaba secundário na própria ação – ela ainda só realiza suas ações numa resposta à situação que se apresenta. Ela não planeja matar o irmão *a priori*, bem como não quer se casar com Jasão às escondidas ou que o velocino seja retirado do seu local sagrado, mas somente toma tais decisões depois que as situações mostram-se impossíveis de serem contornadas.

No texto de Antônio José da Silva, Medeia é impetuosa, especialmente na cena em que revela o seu amor a Jasão e comentada acima. Entretanto, mesmo aí, Medeia se declara, oferece ajuda e age reativamente a um amor que ela acredita que Jasão sente. Por mais impetuosa que seja, ainda é em reação a supostas ações de Jasão que ela age.

No texto de Calderón de La Barca, no entanto, todas as ações são realizadas, motivadas ou induzidas por Medeia. Ela é a protagonista absoluta e a narrativa da peça segue de acordo com seu caráter, que pode ser percebido na fala da própria Medeia:

Medea: Qué esto escuche! qué esto vea!
por la boca, y por los ojos,
aspid soy, ponzoña vierto,
Etna soy, llamas arrojó. (*Los tres mayores*, v. 241-244).

Esta Medeia é mais próxima daquele caráter descrito por Ovídio na segunda parte da narração do mito (v. 297-452), em que é narrada a morte de Pélias e a quase morte de Teseu, ambos por embustes de Medeia. Como já dito, a feiticeira é apresentada por Ovídio como dissimulada e assassina:

Para que os seus artifícios não fiquem inativos, a feiticeira de Fásis simula uma desavença com o marido e refugia-se,

suplicante, em casa de Pélias. Sob a falsa capa da amizade, a astuta Cólquida cativa-as [as filhas de Pélias] em pouco tempo. (*Metamorfoses*, VII 297-301).

[...]

Seguindo instruções, as filhas do rei entram com Medeia nos aposentos do pai e rodeiam-lhe o leito: “Porque duvidais agora e ficais paradas?

Puxai das vossas espadas”, diz, “e retirai o sangue velho, a fim de que eu encha as veias vazias com sangue novo.

Nas vossas mãos estão a vida e a idade de vosso pai!

Se em vós há uma réstia de piedade e não alimentais esperanças vãs, fazei a vosso pai esse favor e expulsai a sua velhice com as armas.

Cravai-lhe o ferro e derramai o sangue corrompido.”

[...]

Pélias ia continuar a falar quando a cólquida lhe cortou a garganta e a palavra e lhe mergulhou o corpo dilacerado na água a ferver. (*Metamorfoses*, VII 332-339; 349-350).

A impiedade de Medeia, denunciada por todas as personagens da *comedia*, leva ao desencadeamento da ação.

Astrea: No desprecies con rigor
la Deidad de Marte fuerte,
que castigará tu error.

Syrene: Que en Marte ofendes, advierte,
à Marte, Venus, y Amor.

Medea: Ni Marte con su poder,
ni con su hermosura pura
Venus, ni Amor con su sér,
han de humillar, ni vencer
mi sér, poder, y hermosura:
Qué hará Marte?

Astrea: Ver postrada
tu fuerza.

Medea: Y Venus?

Syrene: Hacer
Tu hermosura desdichada.

Medea: Y Amor?

Libia: Que llegues à ver
tu altivez enamorada.

Medea: Pues muestre Marte el furor
Venus, y Amor el rigor,
que no hayas miedo que tuerza
mi altivez, beldad, y fuerza,
por Marte, Venus, ni Amor.

[...]

Contra mi no tiene, no,
fuerza todo el Cielo; yo
su fábrica singular
sola puedo trastornar. (*Los tres mayores*, v. 270-300).

Seu orgulho provoca a ira dos deuses e “faz chegar” Jasão, sua perdição:

Astrea: Albricias puedo pedirte
de ver desmentir las señas,
que en la venganza de Marte

Venus, y Amor juzgan cierta.
Medea: Pues no me pidas albricias,
 porque vou pensando, Astrea,
 que Venus, Marte, y Amor
 de otra manera se vengán;
 pues ya Marte en mis sentidos
 ha introducido otra guerra,
 Amor le ha prestado el fuego
 para sus maquinas, quieran
 los Dioses que no haga Venus
 desdichada mi belleza. (*Los tres mayores*, v. 715-724).

Esta versão de Medeia é, das obras estudadas, aquela mais mesquinha, egoísta e vaidosa, não superada nem pela versão de mulher traída que Isifile faz de “una encantadora/ Barbara, que de engaños se mantiene”, em Baltasar de Vitoria (p. 296).

No con belleza, ni esplendor extraño
 Te aficionó en agravio de tu esposa,
 Mas con hechizos, con maldad, y engaño,

Esta en la noche mas tempestuosa,
 Con encantada hoz, fiera importuna,
 Siega la yerva mágica dañosa:

Esta les pone un toldo, ó pabimento
 A los caballos del mayor Planeta,
 Y las aguas enfrena en un momento,

A la carrera rápida, y inquieta
 Del rio mas veloz, y fugitivo,
 Esta la vuelve atrás, y la sujeta:

Esta con le mostrar el rostro esquivo,
 Remueve un bosque, y hace no se vea,
 Y arranca un cerro del lugar nativo:

Esta, suelto el cabello horrible, y feo,
 Y desceñida, à soledad se acoge,
 Y los hediondos túmulos pasea.

Esta, que por mujer tu gusto escoge,
 De las hogueras, que aún están calientes,
 No sé que huessos, y reliquias coge:

Esta maldice, y daña a los ausentes,
 Hace bultos de cera, y hinca en ellos
 Agujas, murmurando allá entre dientes.

Otros embustes hace, que sabellos
 Rehusa por mi honor; y es esta danza
 Para engañar los hombres, y atraellos.

Mal con yerbas un pecho se abalanza
 A pretender amar, ni ser amado;

Con virtud, ó beldad amor se alcanza. (*Teatro de los dioses*, p. 296-297).

No texto dramático de Calderón de La Barca, Medeia se considera uma deusa e quer que o velocino seja ofertado a si, porém seu caráter divino é colocado em xeque pelo próprio pai. Para tal, ela submete os dois enamorados a um jogo, para que descubram a quem ela corresponderá o amor – mais um capricho para elevação sua egolatria. Das consequências deste jogo, intenção de se sentir desejada e empáfia de ser uma deusa, vai Jasão buscar o velocino ao Templo de Marte. Quando o herói parte para a morte iminente, Medeia ainda faz a seguinte declaração de amor:

Medea: Mira, Jason.

Jason: Nada miro.

Medea: Que te atreves.

Jason: Poco importa.

Medea: A mucho.

Jason: Mas es mi brio.

Medea: Advierte.

Jason: Qué he de advertir?

Medea: Que en tu vida arriesgas.

Jason: Dilo.

Medea: La mia.

Jason: Con esso me obligas

à mas, por lo que te estimo. (*vase*).

Medea: Ay de mi! qué es lo que escucho?

ay de mi! qué es lo que miro?

mas qué discurro, ay Astrea?

ay Syrene, qué imagino?

habiendo sido Jason

(ya poco importa el decirlo)

tyrano de mis potencias,

y dueño de mi alvedrio. (*Los tres mayores*, v. 1120-1138).

De acordo com o costume da época e os exemplos de outros textos teatrais do mesmo período, esta esquiva declaração de amor da princesa, carregada de um baixíssimo nível afetivo, é demasiado simples para ser encarada, por personagem e público, como um grande sinal de afeto.

Na Medeia de Antônio José da Silva, portanto, é possível identificar momentos de todas as outras Medeias, numa mistura que, pelo nosso entender, amplia e problematiza a personagem, fazendo-a mais completa e intrigante para o público, embora também mais complexa e desafiadora para o intérprete.

Por aquilo que Antônio José coloca na boca de Medeia, o que ela diz sobre si mesma, identificamos um caráter apaixonado e bastante amoroso, similar àquele descrito em *Os Argonautas* ou na primeira parte da narrativa ovidiana:

Aconselha-me o desejo uma coisa, a razão aconselha-me outra.

[...] Se eu aceitar isso [a morte de Jasão], terei então de me considerar nascida de tigre e que em meu coração há apenas ferro e pedras.[...] Seguramente que, ao ter o que amo e protegida no regaço de Jasão, poderei seguir pelo mar infundo. Abraçada a ele, nada temerei ou, se acaso temer alguma coisa, só por meu marido sentirei o medo. Porque falas de um casamento e cobres, Medeia, a tua infâmia Com a beleza de um nome? Considera antes quão grande é o delito Que te preparas para cometer e, enquanto podes, evita a desonra. (*Metamorfoses*, VII, 19; 32-33; 65-70).

Medeia: Toma, pois, Jason, este anel, que com ele farás tudo quanto quiseses por especial virtude desse crisólito. [...] e, ainda que sem tu o teres na tua mão podia eu pela minha fazer tudo, quero, para que vejas o quanto te amo, que a ti te entrego o depósito de minha ciência mágica; *porque é próprio de quem extremosamente ama entregar com a vontade o entendimento*. (*Encantos*, p. 32, [grifo nosso]).

Na Medeia ovidiana, há um conflito latente entre os deveres de princesa e filha e a vontade irrefreável do amor. Já na fala da feiticeira de Antônio José, podemos perceber que sua intenção é provar o amor que sente pelo herói grego, sem qualquer vilania ou artimanha. Também na fala a seguir:

Medeia: Para que Jason me queira, não hei-de usar de máquinas, nem mágicas, que isso era violentar-lhe a vontade, que sem ela não pode haver perfeito amor. (*Encantos*, p. 18).

Pela sua óptica, Medeia sinceramente busca conquistar o amor de Jasão através de seus tributos femininos, e não pela artimanha dos feitiços. Portanto, contraposta à opinião de outras personagens, especialmente aquelas que disputam o amor de Jasão, como exposto na carta de Hipsípila⁵⁵ ao herói, ou na ária de Creúsa:

Otros embustes hace, que sabellos
Rehuso por mi honor; y es esta danza
Para engañar los hombres, y atraellos.
Mal con yerbas un pecho se abalanza
A pretender amar, ni ser amado;
Con virtud, ó beldad amor se alcanza. (*Teatro de los dioses*, p. 297).

Creúsa: Oh, mal haja Medeia e seus encantos,
pois esfria de amor incêndios tantos,
de Jason usurpado o alvedrio
com rigor tão ímpio,
que com falsas tiranas indecências
dos astros quer mudar as influências. (*Encantos*, p. 26).

⁵⁵ Hipsípila é a primeira rainha da Amazonas, que assumiu o lugar do pai e governou a ilha de Lemnos após a chacina contra os homens lêmnios. Quando a Argos atracou na ilha, as mulheres tomaram para si os guerreiros marinheiros. A rainha teve dois filhos de Jasão. Os argonautas, no entanto, foram embora para a conquista do Velocino, deixando novamente as mulheres sozinhas na ilha. (*Os Argonautas*, canto I).

Medeia possui um lado amável e bondoso, em que se sensibiliza com o infortúnio alheio, para além de seu próprio destino.⁵⁶ Este lado, no entanto, não pode ser visto na personagem de Antônio José da Silva. Se ela se considera amorosa e honrada – por não utilizar das artes mágicas para conquistar Jasão –, por outro lado, a princesa bárbara também não se preocupa com aquilo que vai para além de sua vontade. Assim, sua caracterização não é daquela alma enamorada e espírito “dividido” de Apolônio ou Ovídio.

Medeia: Se tu me adoras, não vendas por fineza o que é obrigação de quem ama. Ai, Jason, se serão verdadeiros os teus extremos! (*Encantos*, p. 31).

Tampouco podemos dizer que ela seja a megera descrita por Hipsípila ou Creúsa, uma vez que ambas as mulheres disputavam o amor de Jasão com Medeia. Não sendo a personificação da “desdichada”⁵⁷ que nos diz Baltasar de Vitória, também não pode ser comparada a uma mulher de caráter imaculado.

A violência de Medeia pode ser vista em diversos textos com os quais compomos este quadro de análise, à exceção de *El vellocino de oro*. Já apontamos que o *pathos* de Medeia, a sua paixão, é de natureza desregrada⁵⁸. Ela é apaixonada por Jasão, fato indiscutível em qualquer das obras, e sua paixão é tão grande quanto o seu rancor, quando é preterida:

Medeia: [...] pois Jason há-de ser senhor do Velocino, ainda que rompa os vínculos da natureza e os da arte. (*Encantos*, p. 30).

Y como ella supo, que èl se havia escapado [do incêndio que matou o Rei Creonte e sua filha, noiva de Jasão], de rabia le mató todos sus hijos. (*Teatro de los dioses*, p. 298).

Ainda que a sacerdotisa de Hécate não escape à classificação de *dama*, suas características costumam ser interpretadas como negativas ao seu caráter. Assim, os seus extremos de amor são demasiadamente extremados.

Medeia: [...] já que com carinhos te não posso mover, agora será com rigores. Ó Prosérpina, ó deidades furibundas da lagoa Stúgia, 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*)

⁵⁶ “E [Jasão] não conteve as lágrimas. Medeia foi tocada pela piedade filial / do pedido dele e acorreu-lhe ao espírito, dividido, a lembrança / de Eetes abandonado. E, sem mostrar as suas emoções, responde.” (*Metamorfoses*, VII, 169-171).

⁵⁷ “[Jasão] Fuele [ingrato] con Medea, pues habiendo ella usado de tantas finezas con el, perdiendo padre, madre, hermano y Reyno, y haviendole sacado de las mayores dificultades, donde tenia jugada, y perdida la vida, de nada de esto se acordó para no dexar a la desdichada Medea.” (*Teatro de los dioses*, p. 295).

⁵⁸ Ao caráter apaixonado de Medeia, em última instância, atribui-se também o motivo pelo qual ela não é caracterizada como a heroína da peça euripídiana homônima (*Medeia*). De acordo com Aristóteles, o herói trágico é aquele homem mediano (*métron*) que, por um erro de julgamento (*hybris*), comete uma ação (*hamartía*) que desencadeia um final trágico. Sendo Medeia totalmente apaixonada (cheia de *pathos*), o seu destino fatalmente não levaria ao terror e à piedade (*katharsis*).

Medeia: Mas não, não, raios! Não abraseis a Jason; basta que me abrase a mim o raio do amor.

(Torna o raio para onde saiu)

Medeia: Mas para que me canso em fazer finezas por um ingrato, se isso é aumentar troféus ao seu triunfo? Ondas, ventos, fúrias e mares, vingai por uma vez as injúrias de Medeia e as tiranias de Jason. *(vai-se)*.

Todos: Misericórdia! Alija tudo ao mar! (*Encantos*, p. 87-88).

Esta cena é demonstrativa do caráter de Medeia ao longo de todo *Os encantos de Medeia*. A protagonista, ao mesmo tempo em que é legítima na perseguição de seu amor – utilizando as competências da *audácia* e *insinceridade* –, também ultrapassa os limites do *recato*, *decoro* e *respeito* que deve ter para com seu pai, seu país e as inclinações do amado. A partir de uma leitura superficial da peça do Judeu, Medeia pode ser tomada como uma megera e tiranizadora do amor de Jasão. Ela é, no entanto, uma personagem complexa e que não deve ser encarada de forma plana e esquemática, a despeito de, com isso, reduzir ou desprestigiar as qualidades da peça e do dramaturgo que a compôs. Tal complexidade, para além do texto dramático, pode estar materializada na postura e na entonação do ator ou do boneco ao interpretar a personagem.⁵⁹

2.2 O mentiroso Jasão

Antonio: [...] *O, what a goodly outside falsehood hath!*

William Shakespeare, *O mercador de Veneza*.

Se, por um lado, o caráter de Medeia é amplamente explorado pelos autores, a personagem Jasão, central em vários mitos, é escassamente descrita, de acordo com os nossos padrões para caracterização de uma personagem.⁶⁰ Sua trajetória na mitologia grega segue, em grande parte, a de Medeia, desde a chegada a Colcos até o assassinio dos filhos. Mas Jasão, bem como Medeia, tem uma história para além desta. Ele é filho de Éson e um cidadão da Tessália, que vive junto ao pai, mãe e irmão, exilados por uma disputa familiar ao trono tessálio entre seu pai e Pélias.

⁵⁹ “Por otra parte, el personaje, para ser efectivamente dramático, no puede limitar su vitalidad al texto literario, sino que tiene que poder desarrollarse en el texto espectacular que implica el montaje de la obra y, por lo tanto, debe tener la capacidad de ser representado en el escenario, habitualmente por un actor, el cual portará elementos de vestuario o de utilería que subrayan o hacen explícita la caracterización planteada en el texto literario.” (GONZÁLEZ, 1997, p. 12).

⁶⁰ A *Biblioteca* de Apolodoro é um poema enciclopédico acerca dos feitos e as linhagens mitológicas gregas, sem grandes esboços de caracterização de personagens. Mas, nas outras obras que narram a história dos argonautas ou de Medeia, não encontramos grande caracterização de Jasão.

Pélias, já rei, recebe uma profecia que, *grosso modo*, diz que o ele seria morto por Jasão.⁶¹ Cria, portanto, a prova da busca do carneiro de ouro,⁶² com a intenção de que o herói morra na empresa.

Durante todo o trajeto da nau Argos até a Cólquida, contado nos cantos I e II do épico *Os Argonautas*, embora seja o empreendedor e o comandante do grupo, Jasão tem pouca participação efetiva e seu caráter é descrito de maneira genérica. Por vezes, temos a impressão que Jasão serve à obra como o modelo ideal de herói, cumpridor de todos os deveres de um bom cidadão, dos deveres religiosos, de hospedagem, de comando e de vida social grega do período; mas sem qualquer *hybris* ou outro excesso que possa ser mau visto pelos deuses. E então temos seu encontro com Medeia, já descrito.

Após ser deixado por Medeia, em Corinto, sua história é pouco lembrada,⁶³ justamente pelo caráter completamente banal que adquire, levando-nos a crer que sua heroicidade e o destaque que adquire na mitologia grega deve-se, sobremaneira, em comparação às outras personagens *hybrizantes* que atravessam o seu destino.

Ele é tido como um bom herói, temente aos deuses e cumpridor dos ritos e das atribuições de sua posição de príncipe e herói. Mas, em alguma medida, sua temeridade e precaução extrapolam o sentido de cuidado e, no mito e na fábula de Antônio José, esbarram a covardia⁶⁴, que pode ser explorada na constituição de um caráter – especialmente num que possa ter traços cômicos, como é o caso em *Os Encantos de Medeia*.

Através desta personagem, podemos explorar o mundo da mentira e ilusão enganadora – *le monde du mensonge et de l'illusion trompeuse* – que Furter (1964) aponta acerca das óperas de Antônio José.

⁶¹ A profecia de Apolo diz que Pélias deveria ter cuidado com o homem com uma sandália só. No caminho para Iolcos, Jasão perde uma sandália, ao atravessar o rio Anauro. Assim, mesmo sem saber que se trata do sobrinho, o rei percebe o perigo daquele estrangeiro.

⁶² Em *Os Encantos de Medeia*, o Velocino é um carneiro vivo, como descreve Teseu na cena I da parte I: “Homem, sabe que nesta ilha de Colcos há um célebre jardim, no qual habita um carneiro cuja pele é de ouro, e esta todos os anos se tosquia e sempre lhe nasce outra pele de ouro; a isto é que chamam Velocino.” (p. 10). Desloca-se, assim, a importância mágica da pele de carneiro – relevante para o mundo grego – para um aspecto mais concreto para a audiência do século XVIII, a saber, o lucro pela produção incessante de ouro pelo carneiro.

⁶³ Na *Biblioteca* e nas *Metamorfoses*, Apolodoro e Ovídio seguem a trajetória do mito de Medeia, esquecendo-se do herói grego. Já em *Os Argonautas*, a narrativa finda com o regresso da Argos a Colcos. “El ultimo periodo de su vida, que tuvo Jason, le refiere Euripides al fin de su Medea, y dice que estando durmiendo en Argos cayó un muro y le cogió debaxo, y le mató. Didoro Siculo dice, que se mato el a si mismo, pero entre las curiosidades que juntó Textor de los que se mataron con sus manos, no pone a Jason: aunque Seneca quiso dar a entender esto en aquellas palabras, *exitu diro*; y assi lo declaró Delrio en este lugar.” (*Teatro de los dioses*, p. 295).

⁶⁴ A covardia de Jasão, como veremos a seguir, não pode ser constatada na constituição do caráter da personagem nas peças espanholas de Calderón de La Barca (*Auto d'El divino Jasón e Los tres mayores prodigios*), Lope de Vega (*El vellocino de oro*) ou Francisco de Rojas (*Los encantos de Medea*). Nestas, Jasão é mais destemido e galante.

Na peça do Judeu, Jasão é um mentiroso nato, como pode ser visto logo nas primeiras cenas. É explicitado, na primeira ária cantada por Jasão⁶⁵ – à guisa de exposição⁶⁶ –, o real motivo de sua expedição até Colcos:

Jasão (Recitado)

Felices argonautas valerosos,
que rompendo o cristal do falso argento,
apesar das violências de Neptuno
indignado e soberbo,
aportámos enfim com fausto auspício
nesta ínclita Colcos soberana,
onde se guarda o célebre tesouro
do áureo Velocino, a cuja empresa
de nossa amada Pátria nos partimos;
e se quisera a sorte
que com feliz progresso conquistasse
este rico despojo
para glória imortal da grega prole!

[...]

Ária

Não vos mova nesta empresa
nem o áureo Velocino,
nem de Colcos a riqueza;
seja só vosso destino
a cobiça do valor,
que num peito que se inflama
por ganhar eterna fama,
o vencer é o bem maior. (*Encantos*, p. 7-8).

Ao fim desta, no entanto, entra o enviado colco Telemon, a quem Jasão, duas réplicas depois, diz:

Jason: Valeroso soldado, dissei ao vosso Rei que a minha vinda a este porto foi casual, por impulso de uma grande tormenta e tempestade; e assim lhe segurai que venho de paz e que pessoalmente irei à sua presença oferecer-me ao seu serviço. (*Encantos*, p. 9).

Além disso, reafirmando⁶⁷ – caso o público ainda esteja em dúvida quanto à índole da personagem –, Jasão mente também na segunda cena. Não apenas uma mentira súbita, como a dita ao emissário, mas uma história elaborada, intencional de quem pretende enganar deliberadamente:

⁶⁵ Acerca da importância das árias na construção dramática de Antônio José da Silva, comentaremos oportunamente.

⁶⁶ David Ball considera dois tipos de *exposição*. No caso, trazemos à baila aquele tipo de “informação conhecida de cada uma das pessoas que se encontram no palco” (BALL, 2008, p. 63-64) e cuja importância é verificada de imediato, como apontamos.

⁶⁷ Questão interessante, é sempre bom ter em mente que tais textos destinavam-se à fruição através do espetáculo teatral. Portanto, não são sem propósitos tais repetições, que sublinham os pontos importantes do enredo e visam o acompanhamento do mesmo pelo público. Diferente da leitura, que o leitor pode transitar livremente pelas páginas, a exposição oral é efêmera, como o próprio teatro.

Jason: Como não ignorais, Senhor, as guerras que há entre os reis de Creta e Corinto, por ganhar fama e exercitar-me nas armas saí com esta armada, para socorrer a El-Rei de Corinto, tanto pela obrigação de parentesco, como porque a fortuna se lhe vai mostrando adversa; e assim é necessário suspender o impulso da sua roda com o peso das minhas armas, pois ajudar aos que persegue a fortuna sempre foi brasão dos reis da Tessália, e uma grande tempestade me precisou a arribar a este porto; mas agora vejo que há tempestades que são bonanças.

Sacatrapo: Arre lá, como mente tão airoso, e nas bochechas de um rei! (*à parte*). (*Encantos*, p. 13).

Sacatrapo, em sua fala, expõe uma importante característica do caráter de Jasão, que estará presente em toda a peça e que corrobora a teoria de Furter: a *mentira*, o engano deliberado, como pode ser visto no trecho abaixo:

Les héros de A. J. da Silva sont souvent faits du même bois que Jason, qui est le type même du menteur ne craignant pas à deux reprises de se parjurer. (FURTER, 1964, p. 65).

Esta é, por si, uma potencialização daquilo que podemos encontrar na épica clássica que narra as aventuras de Jasão. Em *Os Argonautas*, ele precisa jurar o seu amor a Medeia várias vezes, inclusive com testemunhas, para apaziguar o coração da jovem.⁶⁸ Mais interessante se pensarmos que a paixão de Medeia foi provocada por Eros (III, 275-287), mas o amor que Jasão diz sentir (IV, 92-98) é fruto de sua própria pessoa:

[...] el corazón del Esónida mucho se alegraba. Y al punto a ella [Medeia], que estaba postrada a sus rodillas, alzándola suavemente, le habló con ternura y la animó:

“Infeliz, que el propio Zeus Olímpico sea testigo del juramento y Hera Conyugal, esposa de Zeus: de veras te instalaré en mi morada como legítima esposa, cuando lleguemos de regreso a la tierra de la Hélade”.

Assim como na fala do narrador, teoricamente onisciente, de Apolônio:

No deseaba el héroe Esónida celebrar su boda en el país de Alcínoo [Esquéria, terra dos feácios], sino en el palacio de su padre tras volver a Yolco de regreso. Así lo esperaba también la propia Medea. (*Os Argonautas*, IV, 1160-1164)

Higino, pelo contrário, narra que “at Venus’ instigation, Jason was loved by Medea.” (*Fábulas*, XXII). Neste caso, poderíamos entender as ações enganadoras de Jasão como sua própria vontade, em contraposição à vontade divina.⁶⁹ No *mythos* contado por Antônio José,

⁶⁸ Também em *Os Encantos de Medeia*, a feiticeira diz: “Se prometes corresponder-me com o mesmo amor, seguro-te que te podes chamar feliz; [...] até te farei senhor do célebre Velocino. [...] *Medeia*: Prometes, Jason?; *Jason*: Prometo, Medeia.; *Medeia*: Vê lá o que dizes.; *Jason*: Por todos os deuses do firmamento e por todas as deidades do Cocito te juro sempre ser-te firme e amante.” (p. 21).

⁶⁹ O confronto das vontades humana e divina, em última instância, é o que leva ao trágico: a luta do herói contra o Destino (*Ananke*).

Apolônio de Rodes ou mesmo por Eurípides (*Medeia*), não há qualquer indício de um deus agindo na vontade do herói.

Em *Os Encantos de Medeia*, como já referido, as tramas heroicas são transformadas pelo Judeu em intrigas amorosas. Assim, o desejo de Jason pelo velocino é confundido por amor a Medeia, sendo a feiticeira apenas um meio para a conquista do seu verdadeiro objeto de interesse. Quando consegue o velocino, Medeia passa a ser um transtorno aos seus planos futuros. Jasão sabe, desde o início, que seu amor por Creúsa supera o que sente por Medeia⁷⁰ e mantém a mentira até ter o Velocino em segurança. Na cena V da parte I, em que Jasão mata o dragão e consegue o carneiro com a ajuda de Medeia, ainda sustenta sua falsidade:

Jason: Medeia, não sei com que te hei-de gratificar tantas finezas, quantas por mim tens feito. *Sacatrapo, não deixes ficar o Velocino. (à parte).*

Medeia: Adorado Jason, se já conheces o meu amor, peço-te que não sejas ingrato a tantos extremos.

Jason: De que sorte queres que te segure a minha constância?

Medeia: Com a mesma constância com que meu peito te adora.

Jason: Assim o prometo.

Medeia: Ditosa já me posso chamar com tal ventura.

Jason: E eu feliz. *Ai, Creúsa, quando verdadeiramente sem sustos descansarei em teus braços? Pois só tu me roubaste os meus sentidos! Sacatrapo, leva o Velocino; não o deixes! (à parte).*

[...]

Medeia: Ai, Jason, diz-me: estarei certa na tua promessa?

Jason: Vive descansada, Medeia, que não faltarei à minha palavra. (*Encantos*, p. 40-41, [grifo nosso]).

Não é o *pathos* de Medeia que desencadeia a ação “trágica” da peça de Antônio José, mas as mentiras de Jason. O caráter de Medeia é apresentado deste o início, como revelamos acima. Mas a ilusão que Jason engendra para conquistar o velocino, associada, evidentemente, aos caracteres envolvidos na ação, desencadeia a catástrofe⁷¹ da peça. Um exemplo é quando Arpia tenta extrair de Jasão uma declaração de amor por Medeia (parte I, cena III):

Arpia: Ora, Senhor, nós, as velhas, sempre somos curiosas de saber. Não me dirá que lhe tem parecido esta terra?

Jason: Por certo que é uma grande Corte, e bastava ser oriente de tantos sóis, quantos nela resplandecem.

Arpia: Não há dúvida que o da Senhora Medeia excede a todos os astros.

Sacatrapo: Que fora, se ele vira o sol da Índia!

Jason: Quem pode duvidar que minha Senhora Medeia é a Fénix da formosura?

Arpia: Certamente que estava aqui um bom casamento; porque ela é a herdeira deste reino, e vós, Senhor, também o sois do vosso, e tudo se podia ajuntar. E que lindos filhos teriam!

⁷⁰ *Encantos*, Parte I, cena II: Jasão, ao ver Medeia: “Não vi mais peregrina formosura!” (p. 12). Jasão, ao ver Creúsa: “Ainda excede a Medeia na formosura!” (p. 13).

⁷¹ “o patético [ou catástrofe] consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (ARISTÓTELES, XI, p. 31)

Jason: Se eu me não achara indigno dessa honra, talvez que a procurara; mas não quero incorrer na censura de Faetonte. (*Encantos*, p. 19-20).

Jasão está claramente sendo galante, mas no sentido de, com a sua esquivia, não ofender a Medeia, que na fala seguinte irrompe em cena e declara o seu amor por Jasão.

Ainda na peça *Os Encantos de Medeia*, a caracterização de Jason como mentiroso e enganador não afeta a nossa visão do mesmo como herói, inclusivamente em falas como esta:

Medeia [embuçada]: [...] E dize-me: Então há-de deixar a Medeia.

Sacatrapo [pensa que fala com Creúsa]: Porquê? Ele a pariu?

Medeia: Ainda assim parece ingratidão.

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

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

Sacatrapo: 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. (*Encantos*, p. 60).

Graças à habilidade do Judeu em manejar os elementos e os diálogos, de forma a escamotear esta faceta do herói, sem, contudo, desprezá-la, criamos certa empatia pela personagem. Jasão – e também outros protagonistas da dramaturgia do Judeu – justificam a sua mentira. Na primeira cena, o Esonida diz a Teseu o seguinte:

Jason: Teseu, enquanto descansam as armas, é preciso que peleje com astúcias o entendimento. (*Encantos*, p. 09)

Se tomarmos o texto de Baltasar de Vitória como representativo de uma coletânea do pensamento vigente, é significativa a afirmação:

Todos le condenan a Jason de ingrato, y assi lo pone Textor entre los ingratos: fuelo con Isifile, porque haviendole dado tanta buena acogida, y teniendo de ella dos hijos, nunca mas hizo caso de ella, con ser ellos lazadas, y ataduras, que suelen obligar a los mas ingratos. Fuelo con Medea, pues habiendo ella usado de tantas finezas con el, perdiendo padre, madre, hermano y Reyno, y haviendole sacado de las mayores dificultades, donde tenia jugada, y perdida la vida, de nada de esto se acordó para no dexar a la desdichada Medea. (*Teatro de los dioses*, p. 295, [grifo nosso]).

Retomamos, portanto, à índole fraca e volúvel de Jasão, apresentada de forma direta na narrativa de Baltasar de Vitória, mas também presente, mesmo que de forma mascarada ou sutil, na ópera joco-séria de Antônio José e na narrativa de Apolônio de Rodes. Ao contrário, nos textos espanhóis de Lope de Vega e Calderón de La Barca, não é clara esta sutileza do caráter do herói, uma vez que, acreditamos, o imaginário destes autores encontra-se muito mais comprometido com o modelo de escrita tragicômico e com a afirmação de uma nobreza de espírito que seja representativa da própria nobreza espanhola.

Em *El vellocino de oro*, Lope de Vega apresenta-nos um *galán* nos seus moldes normais. Galante, pronto a proferir finezas amorosas, discreto, *linajudo*,⁷² valente e generoso, Jasão está em conformidade com os preceitos heroicos do momento, bem como alinha com a monarquia reinante em Espanha no momento. A atribuição de aspectos negativos ao caráter de Jasão, portanto, não seria coerente na lógica interna da ação da peça.

O Jasão lopesco apresenta poucas de suas características habituais, mesmo realizando basicamente o mesmo conjunto de ações que nas outras obras, sejam narrativas ou dramáticas. Se, nas obras clássicas ele é aquele herói prudente, sempre ponderado em relação às medidas a tomar em qualquer situação, chegando às vezes a sê-lo demasiado, nesta peça ele também é abrasado pelo amor que incendeia Medeia, a ponto de dizer a Teseu:

*Jasón: Yo voy en él confiado,
pero más en quien adoro,
mayor vellocino de oro
si le llevo conquistado.
Y advierte, amigo Teseo,
que estén a punto las naves,
que con embates suaves
surquen el golfo a Nereo,
porque éste es menor trofeo
que llevar roubada a Grecia
la prenda que el alma precia
como más alto blasón,
por quien mi loca afición
hasta la vida desprecia. (El vellocino, v. 1948-1961).*

Assim, Jasão é retratado pela Fénix como um verdadeiro apaixonado e sua busca não é pela conquista do velo, senão por Medeia. A fala conclusiva de Amor também corrobora uma visão mais otimista do futuro da relação entre Jasão e Medeia.

*Amor: [...] amor os corona, y quiere
mi madre, la hermosa Venus,
que por amantes dichosos
tengáis lugar en su templo;
y asistir a vuestras bodas
con Lucina e Himeneo,
para daros sucesión
que dure siglos eternos. (El vellocino, v. 2208-2215).*

Já na *Jornada Primera* de *Los tres mayores prodigios*, de Calderón de La Barca, a personagem de Jasão tem pouca influência direta no enredo, sendo Medeia a protagonista absoluta da *comedia famosa*. Ele é um enamorado, que realiza qualquer dos caprichos exigidos pela amada.

⁷² De acordo com o *Diccionario Autoridades* (p. 1734), *linajudo* é “el que presume y se jacta de la nobleza de su linage.”

No texto de Apolônio de Rodes, Jasão não é dito ingrato, mentiroso ou covarde, mas a recepção da época de sua escrita, bem como no período de representação das tragédias gregas, conhecia de antemão todo o mito, ou seja, sabe-se que Jasão não cumprirá o juramento que faz no Canto III. Também no Canto IV, quando da morte de Apsirto, o herói grego demonstra um caráter pouco ativo, pois é Medeia quem tem a ideia do assassinato e quem leva o irmão até o local, sendo a parte de Jasão unicamente atacar Apsirto pelas costas, quando ele se encontra desarmado e distraído pela conversa da irmã.

Acreditamos que a pouca valentia de Jasão tem efeito redobrado no receptor de *Os Argonautas* porque, como já dito, o seu mito faz parte do conhecimento popular e não pode ser simplesmente esquecido, ao se contar uma história a partir de um novo ponto de vista. Apolônio não estabelece um outro procedimento para Jasão quando chega a Corinto com Medeia. O autor conta o início do mito de forma diferente, mas deixa todo o resto da história inalterado.

Já no *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Baltasar de Vitoria acrescenta uma carta atribuída a Hipsípila e endereçada a Jasão:

Adonde está la fé? Do la promessa?
 Tus juramentos donde se ausentaron?
 Tu palabra, Jason, tan poco pesa?
 Adonde están las hachas que alumbraron
 En mi vida, alumbrarán en mi entierro?
 Mejor, pues, viva entonces me enterráran.
 Y mas adelante se quexa de las palabras mal cumplidas que le dio, diciendo:
Mobilis Aesonide, vernaque incertior aura.
Cur tua polliciti pondere verba carent?
 Ay, Jasón, mas mudable que los ríos,
 Mas leve que es el viento de Verano!
 Por qué tus labios son de fê vacios? (*Teatro de los dioses*, p. 296).

De todos aqueles que se debruçaram sobre o mito de Medeia e Jasão neste período, Frei Baltasar é o mais impiedoso com a personagem de Jasão, denunciando os seus enganos, ao invés de justificá-los, como fazem os outros autores.

Por exemplo, em *El vellocino de oro*, Jasão mente; o que poderia levar, numa análise superficial deste texto, a uma caracterização da personagem como o covarde e mentiroso que transparece na peça de Antônio José da Silva e na versão de Baltasar de Vitoria. No entanto, o *héroe* lopesco, diferentemente dos textos de Vitoria e Antônio José, se enquadra no tipo estabelecido por Prades (1963), especialmente no que se refere ao seu eterno enamoramento pela dama de sua predileção, além de *valiente y generoso*. Igualmente a *discreción*, evidente na personagem de Jasão de *El vellocino de oro*.

Engañóme el amor mío,
 que de vuestro amor me informa,
 no la necia confianza

que a los que lo son provoca:
perdonadme, y estad cierta
de quien tan loco os adora,
que os sabré vengar de mí
con más rigor que vos propia;
porque al rígido dragón,
sin armas que me socorran,
me echaré desesperado. (*El vellocino*, v. 1626-1636).

Mas, voltando ao assunto: Jasão mente. Ele omite do Rei Oetas que o seu intento sempre foi desposar Medeia. Mas, se mente, é para se manter fiel ao próprio tipo de *galán*-herói. Ele é enganado por Fineu,⁷³ o *segundo galán*, que também possui as características apresentadas para esta personagem-tipo, mas representadas de forma negativa em *El vellocino*. Esse Jasão não está, portanto, exatamente de acordo com a caracterização até agora vigente sobre a personagem mítica.

Antônio José, embora caracterize o herói como um mentiroso, cria no espectador a sensação de que Jasão seria uma personagem mais nobre do que realmente é. O dramaturgo estabelece outra lógica dentro da peça, o *mundo às avessas*, mas que não resiste a uma avaliação exterior. Mais do que isso: por diversas vezes, Jasão – e também as outras personagens – projetam em Medeia a culpa de tudo, como se ela tivesse que ajudar Jasão e depois permanecer plácida frente à quebra da promessa. Como no recitado da ária⁷⁴ que Jasão canta a Creúsa:

Não duvides, amor, desta constância,
pois com firme jactância
te adoro de tal sorte,
que sem temer a morte
dessa Medeia bárbara, homicida,
não duvido entregar-te a própria vida. (*Encantos*, p. 69, [grifo nosso]).

Ainda na cena III da parte I, Jasão começa um solilóquio,⁷⁵ em que legitima o engano que pretende causar voluntariamente, a fim de conquistar os seus objetivos na viagem:

⁷³ “*Jasón*: [...] Yo vengo de paz a Colcos, / y así es razón que precedas / mi embajada, dando al Rey / de mi pensamiento cuenta. / Que si tiene por casar, / como yo pienso, a Medea, / y en esta empresa me ayuda, / yo me casaré con ella. / *Fineo*: ¡Notable hazaña la tuya! / No me admira lo que intentas, / mas la de pasar el mar / a pesar de su soberbia... / yo te quiero conducir / al Rey, pero no pretendas / casamiento con su hija, / por ciertas cosas secretas / que yo te diré después. / *Jasón*: No quiera Dios que le ofenda, / que sólo servirle quiero.” (*El vellocino*, v. 1164-1182).

⁷⁴ Sabe-se a importância que as partes rimadas e cantadas adquirem na dramaturgia deste período, pois este recurso ajuda a fixar aquelas cenas na representação mental da peça para o espectador, conferindo relevância à parte cantada. Tal efeito pode ser visto, também, nas árias de Creúsa (p. 26-27 e 82-83), de Jason (p. 56) e da própria Medeia (p. 21-22), no dueto entre Medeia e o Rei (p. 78) ou mesmo na grande apoteose da parte I, em que Medeia, Jasão e Coro cantam (p. 38-41). Nesta parte, no entanto, não há alusão direta à crueza de Medeia, mas as metáforas utilizadas (“incêndio voraz”, “voraz amor inflama ardor”, “mil sacrificios de amor”) e no Coro cantado ao final - desta parte e da peça: “Se amor é um encanto / que inflama / na chama / tirânico ardor, / de ver não me espanto / a um peito / desfeito / a encantos de amor.”

⁷⁵ Embora Sacatrapo intervenha no discurso de Jason, não há um diálogo propriamente estabelecido, uma vez que Jason não tem consciência da presença do *gracioso* em cena.

Jason: Eu estou confuso!

Sacatrapo: Pois faça o siso.

Jason: Medeia, ao mesmo tempo que se mostra extremosa, me ameaça com tantas iras! Bem aviado estou eu, se me descuidar em adorá-la; mas como pode o meu amor deixar de ter descuidos, se em Creúsa tenho todo o meu cuidado? Bem sei que Medeia é uma estrela; mas, se vejo que Creúsa é o Sol, antes hei-de seguir os raios deste, que os resplendores daquela. *Quem me mandou a mim prometer ser seu esposo? Ó deuses, que fiz eu?*⁷⁶

Sacatrapo: Fez uma asneira.

Jason: Mas aí, que alguém me ouviu! Seria Medeia? Quero ver se aqui está alguém. Seria ilusão do entendimento: se Medeia me promete dar o Velocino, único objeto da minha empresa, seria ignorância perder esta ocasião; *mas muito maior covardia será violar a inclinação que tenho a Creúsa*, pela ambição de ganhar o Velocino. (*Encantos*, p. 22-23, [grifo nosso]).

No primeiro grifo da citação acima, Jason se interroga da promessa que fez. Com esta pergunta retórica, passa a impressão de uma personagem justa, que cedeu aos impulsos por influência, talvez, até do próprio *impetus* de Medeia. Ou pelo menos esta é uma justificativa que soa plausível, dada a trajetória de Jasão na peça. Já no segundo grifo, outra vez ele busca legitimar as mentiras que se prepara para aplicar em Medeia. Dentro da estrutura da peça – os excessos de Medeia, a docilidade de Creúsa, a “aura” heroica do próprio Jasão, o discurso e as cenas cômicas de Sacatrapo, que amenizam os atos de seu patrão –, a personagem é reconhecida como herói pelo referencial dos outros caracteres e das situações em que o autor a coloca.

Ao final da cena III da parte I, Sacatrapo canta a Creúsa a seguinte ária:

É o amor que uma alma engole
sabão mole;
pois com ele quem se esfrega,
cabra-cega,
escorrega,
cai aqui, cai acolá.
Assim uma alma namorada,
esfregada,
ensaboada,
que tropeços não fará! (*Encantos*, p. 28).

Também nesta ária, embora há muito Jasão tenha saído de cena (há 15 réplicas, uma ária e um recitado), há uma desculpa plausível da desonestidade de Jasão com Medeia; os deslizos de uma alma enamorada são perdoáveis pelos intentos,⁷⁷ como o golpe baixo que Jason deu em Medeia, na sua próxima entrada, na cena IV da parte I:

(*sai Jason*)

⁷⁶ Assim também em *Os Argonautas* (III, 1077-1078): “[...] Com as lágrimas da jovem, a ele mesmo invadiu / um funesto amor [...]”.

⁷⁷ Segundo o dito popular, “os fins justificam os meios” inspirado em *Il Principe* de Niccolò Machiavelli. Antônio José usa muitos provérbios populares em suas composições, direta ou indiretamente. Ou seja, os criados costumam falar muitos provérbios, mas eles também são motes para as suas glosas dramáticas.

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 afetos 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*.

Medeia: Se essa é a queixa que tens de mim, verás como depressa te satisfaço. (*Encantos*, p. 31, [grifo nosso]).

Quando Medeia finalmente descobre que Jason não a ama e planeja fugir com Creúsa, no final da cena III da parte II, as personagens cantam uma *ária a duo* em que o dramaturgo aproveita-se do caráter inflamado de Medeia para que Jason vença a disputa de argumentos.⁷⁸

Medeia: Traidor, ingrato amante,
mudável, inconstante,
suspende o teu desvio.

Jason: *Oh, deixa-me; não queiras
tirar-me a liberdade,
que é livre o alvedrio.*

Medeia: Pois sabe que há vingança,
que oprima uma mudança.

Jason: Não teme os teus rigores
quem busca em seus ardores
mais belo resplendor.

Medeia: Pois, bárbaro, perjuro,
verás o meu rigor.

Medeia: Tu com zelos me atormentas.

Jason: Tu com mágicas me violentas.

Medeia: *Cal-te, ingrato.*

Jason: *Cessa, impia.*

Medeia: *Por que em ódio.*

Jason: *Em tirania.*

Ambos: *Se converta o meu amor.* (*Encantos*, p. 71, [grifo nosso]).

Jason usa um argumento que emula a religiosidade setecentista para livrar-se da promessa que fez a Medeia,⁷⁹ enquanto que esta apenas mantém o mesmo registro argumentativo desde o início da peça.

⁷⁸ À guisa de uma esticomítia trágica.

⁷⁹ No recitado desta ária, dito quando, através de uma mágica de Medeia, Creúsa desaparece, Jason brada o seguinte: “Pois, tirana, inimiga, *infidel* Medeia, [...]” (*Encantos*, p. 70, [grifo nosso]). Este “infidel” só poderia sugerir ao público setecentista uma “descrente”, pois que a única motivação de Medeia, para todas as suas ações na peça é a fidelidade – exacerbada, de fato – ao seu sentimento por Jason.

2.3 Para além das personagens...

No es posible concebir modelos, padrones o paradigmas de lectura o de representación del texto teatral sin plantearse, aunque sólo sea sucintamente, la cuestión de la teatralidad.
Francisco Ruíz Ramón

Gostaríamos de chamar a atenção para a aquisição do Velocino de ouro por Jason, que marca o final da parte I da peça setecentista, uma cena que combina o final do Canto III e o início do Canto IV de *Os Argonautas*.

No texto épico, Jasão enfrenta a prova de Eetes, que consiste em colocar os dois touros mecânicos – presentes de Hefesto – sob o jugo e arar o Campo de Ares, semeando dentes do dragão derrotado por Cadmo, quando da construção de Tebas. Deste campo, brotarão homens feitos e armados, os quais terá que derrotar: só então será merecedor do Velocino.

Nesta versão do mito, Medeia tem atuação indireta, ensinando Jasão a vencer os guerreiros ctônicos e oferecendo-lhe um unguento, para adquirir imunidade ao fogo expelido pelos touros. Mas, embora a sacerdotisa esteja sob efeito divino, ainda assim é Jasão quem pede que o ajude

Eu te peço pela própria Hécate, por teus pais
e por Zeus, que estende as suas mãos sobre os estrangeiros suplicantes.
pois, ao mesmo tempo, aqui venho a ti como suplicante e estrangeiro,
ao abraçar os teus joelhos por causa de uma dura necessidade. Pois sem ti
não serei vencedor da dolorosa prova. (*Os Argonautas*, III, 985-989).

Ainda no mesmo diálogo, Medeia pede só que Jasão não a esqueça e a honre com louvores na terra tessália⁸⁰ – pois ela tem consciência da traição que comete e do destino que a aguarda.⁸¹ É Jasão, no entanto, quem traz o assunto do casamento à tona, quando diz, no meio do seu discurso:

Compartilharás nosso leito em uma alcova
legítima. Nada nos separará de nosso amor,

⁸⁰ “[...] ‘Mas, simplesmente, lembra-te de mim quando chegares a Iolco, / pois eu também de ti me lembrarei, contra a vontade de meus pais. / Que nos venha de longe alguma voz profética / ou alguma ave mensageira, quando esqueceres de mim. / Ou a mim mesma rápidas tempestades arrebatem / e sobre o mar me levem daqui até Iolco, / para que mostrando, nos olhos, meus ultrajes, te / lembres que foste salvo por minha vontade. Oxalá eu seja, / de improviso, hóspede, então, em teu palácio’.” (*Os Argonautas*, III, 1009-1117).

⁸¹ Esta consciência é importante porque perpassa toda a história do mito e é refletida em Antônio José da Silva, quando Medeia diz: “Quis desvanecer-lhe o pensamento [do Rei], por que ao menos não sinta o mal antes de o padecer; pois Jason há-de ser senhor do Velocino, ainda que rompa os vínculos da natureza e os da arte” (p. 30) ou “Eu cuido que já meu pai saberá alguma cousa; mas quem lho havia de dizer? O pior é que eu sou a fiadora do Velocino. Mas que importa que perca a vida, se eu morro na ingratidão de Jason?” (p. 58). E o castigo realmente advém do Rei Etas, na última cena, como pode se ver na fala do próprio Rei: “E castigando agravos, já que Medeia, indigna filha, infiel traidora, conspirou contra mim, entregando a Jason o Velocino, morrerá encerrada em uma torre, pois ela me ofendeu mais do que Jason” (p. 90).

até que a morte, fixada pelo destino, nos envolva. (*Os Argonautas*, III, 1128-1130).

A ajuda de Medeia, portanto, é ponto pacífico para a atuação heroica de Jasão em *Os Argonautas*. É pela sedução de Jasão – e pela flecha de Eros – que Medeia é impelida a ajudar⁸². No Canto III, em que Jasão recebe e realiza a prova de arar o Campo de Ares, há as cenas de demonstração de força do herói: primeiro, ao domar e colocar sob o jugo os touros de bronze. Depois, ao combater os gigantes ctônicos, quando demonstra seu valor como guerreiro e comandante da nave Argos.

O Velocino de fato, que é a pele dourada de um carneiro, aparece na narrativa de Apolônio só no Canto IV (v. 115-166), bem como o dragão aterrorizante. Nesta parte da narrativa, Medeia é mais que uma mera instrutora de Jasão: é ela, propriamente, quem lida com o dragão, adormecendo-o. Cabe a Jasão apenas carregar o Velocino, sendo que “el Esónida la seguía aterrorizado.” (IV, 149). O tradutor da versão espanhola (*Argonáuticas*, Editorial Gredos) aponta que, em outras versões – nomeadamente em um fragmento de Ferecides –, Jasão mata o dragão, imagem que parece perdurar no imaginário posterior. Para Baltasar de Vitória, o Velocino de ouro é conquistado pelos argonautas, ou seja, não é um feito heroico individual de Jasão.⁸³

Em comparação à narrativa de Apolônio, a cena da aquisição do Velocino por Jason é bem mais dinâmica nos textos ibéricos posteriores. Todas as representações, em Lope de Vega, Calderón de La Barca ou Antônio José, são grandes momentos de movimentação cênica e teatralidade, com alguma exuberante demonstração de engenho cenográfico, de acordo com seu tempo.⁸⁴

Calderón inverte a fábula do velocino de ouro. Se o mito original conta que Jasão vai a Colcos para conquistar o velocino e termina por levar Medeia consigo, em *Los tres mayores*

⁸² Também em *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, Amor, Marte e Jasão convencem ou nomeiam Medeia como auxiliadora do herói: “*Amor*: [...] y tú, divina Medea, / a quien mis flechas hicieron, / para su favor [de Jasão], lugar / em el desdén de su pecho” (v. 2204-2207); “*Marte*: [Júpiter há mandado] y que de la bellísima Medea / tengas favor contra el dragón alado / y los toros de fuego, pues al hielo / de su desdén te dio favor el cielo” (v. 2010-2013); “*Jasón*: Juro a las deidades todas / [...] / que si salen vencedoras / estas manos de la empresa, / jamás se rindan a otra, / aunque me diesen con ella / cuanta la tierra atesora / [...] / *Medea*: Pues siendo así, fuerte griego, / cierta tienes la victoria; / yo te daré mi favor.” (v. 1689-1706).

⁸³ Veremos que o ponto de vista de Baltasar de Vitória acerca do comandante dos argonautas não é elogioso.

⁸⁴ O texto de Lope de Vega apresenta uma movimentada cena de luta entre dragões, touros e Jasão, enquanto que Antônio José da Silva coloca um dragão lançando fogo em cena, entre outras maquinarias, sendo parte da apoteose festiva do final da primeira parte da peça. Já o texto de Calderón de La Barca demonstra menos recursos mecânicos nesta cena, uma vez que a ação entre Jasão e os monstros é realizada fora de cena e narrada por Sabañon (o *gracioso*) e pelo Selvagem.

prodigios, Jasão tem por principal interesse conquistar Medeia, e por isso busca o velocino no templo de Marte.

Lope de Vega já aponta, em *El vellocino de oro*, que Jasão considera a aquisição do velocino uma tarefa menor, em comparação à conquista do amor de Medeia. Calderón vai além e leva a intriga amorosa ao primeiro plano da narrativa dramática. Toda a estrutura mítica anterior, no caso, torna-se apenas um pretexto para a escritura de *Los tres mayores prodigios*. Calderón toma as características das personagens e as situações do mito de acordo com a sua conveniência para apresentar uma *comedia* ao gosto e ao modo de seu tempo.

Sobre a participação de Medeia no ato heroico de Jasão, nos *Encantos*, Jason, de posse do anel mágico de Medeia, cega o dragão e o mata. A participação da sacerdotisa é colocada em segundo plano, frente à atuação de Jasão na conquista do carneiro:

Jason: Horroroso dragão, espantoso aborto do abismo, apesar das sombras e do furor que conspiras, *hei-de domar a tua fúria*, cegando-te primeiro com as luzes do crisólito deste anel e, ao depois, tirando-te a vida com o penetrante desta espada, sepultando-te finalmente nas entranhas da terra. (*Encantos*, p. 35, [grifo nosso]).

Nos textos espanhóis, temos Medeia ainda fora do espaço de ação da conquista, mas, ao contrário do texto do Judeu, ela está nomeadamente presente em toda a ação, desde a preparação,

Jasón: Medea, si eres fiel
a la palabra jurada,
de su violencia encantada
libra tu amado Jasón. (*El vellocino*, v. 2026-2029).

Até o clímax das cenas:

Jasón: ¡Fieras, aquí moriréis,
que me da favor y esfuerzo
la nueva Elena, que a Grecia,
no a Troya, en mis naves llevo!
¿Qué resistís su poder,
sí yo con alma no puedo? (*El vellocino*, v. 2042-2047).

Dentro: Medea nos há vencido. (*Los tres mayores*, v. 1204).

Medeia é apresentada pelos autores espanhóis como uma *dama*, que não toma parte nas lutas, mas auxilia o herói como pode. Já a Medeia portuguesa é propositalmente excluída do momento da ação, como forma de não associá-la ao ato da conquista, atribuindo a coragem e ousadia da vitória a Jasão.

Esta análise mais pormenorizada das cenas da conquista do velocino são relevantes para entendermos a importância da visualidade e da ação desprovida de fala na dramaturgia de

Antônio José, reflexo do período. Por isso, inclusivamente, uma peça como *El vellocino de oro* apresenta uma diferença de quase 100 versos entre as suas partes: enquanto que a primeira parte é expositiva, a segunda apresenta bastante ação, com muita movimentação de cenários e embates físicos entre personagens (ou entre personagens e objetos).

A *representação visual* engloba questões de teatralidade, evidentes no trecho da captura do Velo de Ouro. Além de serem relevantes para o desenvolvimento da ação da peça, para causar impressão e prender a atenção do público,⁸⁵ as cenas da conquista demonstram o valor de Jasão. Provar o seu valor e valentia é imprescindível para a caracterização do *galán*, especialmente o principal, que deve estar à altura de merecer os favores da *dama* enamorada.

Furter (1964, p. 65) afirma que, em *Os encantos de Medeia*, as mentiras de Jasão correspondem psicologicamente à magia de Medeia. Mentiras ou magias, nada consegue conduzir a peça a um desfecho favorável, sendo necessária a intervenção do Rei Etas, no final, para o reestabelecimento da ordem. Muito pelo contrário, mentiras e magias só colaboram para que as personagens fiquem cada vez mais emaranhadas em suas próprias teias.

La magie, comme l'astuce ou l'ingéniosité, ne permet pas à l'habile d'échapper à son destin, mais elle l'enferme plus étroitement encore que le simple dans le dédale des labyrinthes. (FURTER, 1964, p. 66).

Há que se pensar que o final feliz de Jasão na peça não se dá de acordo ao que é desenvolvido na ação, mas vem de encontro ao que o público setecentista esperava ver. Mesmo assim, como ainda comenta Furter, os *happy endings* das peças de Antônio José deixam algo solto no ar. Não seria de se estranhar, portanto, que a sua audiência viesse a pensar sobre o espetáculo a que acabara de assistir e, já fora do mundo ilusório criado pelo Judeu, percebesse quão “imerecedor” do final feliz seria Jasão.

Vemos que Antônio José, se leva a forma tragicômica às últimas consequências, em nenhum momento extrapola os limites do gênero, ou seja, o final feliz deve acontecer, não importa quão inusitado pareça. Nas duas últimas páginas do texto dramaturgico, toda a confusão é resolvida pelas mãos de El-Rei Etas, como um *deus ex machina* que se materializa na figura monárquica.⁸⁶ Ao mesmo tempo, a própria justiça poética da peça opera, fazendo com que o falso naufrágio de Jason converta-se em verdade:

⁸⁵ *Representação visual* é um “tipo de ação desenvolvida a partir daqueles gestos menores que fazem parte da *fala encenada*. Aqui, uma ação prescrita com exatidão pela forma literária, mas não diretamente acompanhada pela fala, é representada separadamente. Quando um ator representa uma emoção em resposta à fala de *outro*, a origem desse método fica evidente.” (WILLIAMS, 2010, p. 216-217). Discutiremos mais sobre a questão no primeiro e último capítulos da Tese.

⁸⁶ Em tempo, analisaremos, em momento azado, a figura do Rei como cabeça do corpo do Estado e, portanto, representação da presença de Deus.

Jason: Rei e Senhor, se um náufrago peregrino pode mover a compaixão, peço-te que te doas da adversidade da minha fortuna. Aí tens o teu Velocino, e também a... (*Encantos*, p. 90).

Jasão, Medeia, Sacatrapo, Arpia, Teseu e mesmo Creúsa não são personagens impecáveis, de espírito nobre. Se Medeia é aquela que mais perde, ao final, é porque o emaranhado das situações criadas levou a isso; não porque ela seja, em última análise, a pior das personagens. Evidentemente, também, Antônio José manobra a narrativa neste sentido, organizando o final feliz que precisa acontecer.

Além de trabalhar com todos os elementos que caracterizam uma tragicomédia ao longo de suas “óperas”, Antônio José resolve as intrigas de maneira adequada no tocante aos critérios tragicômicos, pois salva seus heróis da morte iminente ou, como em *Precipício de Faetonte*, traz o protagonista da morte, para um final feliz. No entanto, o verdadeiro par amoroso da peça é Jasão e Creúsa, que terminam juntos, com a bênção do rei Eetes e como herdeiros do trono de Colcos.

O dramaturgo termina a peça como finalizam as histórias de Medeia, com a neta de Hélio fugindo no carro do avô ou numa carruagem puxada por dragões ou cobras, ou ainda em uma nuvem.⁸⁷ Este final é completamente coerente para a personagem de Medeia, mas muito divergente para as outras personagens, se comparadas aos seus mitos originais:⁸⁸

Rei: E castigando agravos, já que Medeia, indigna filha, infiel traidora, conspirou contra mim, entregando a Jason o Velocino, morrerá encerrada em uma torre, pois ela me ofendeu mais do que Jason.

[...]

Medeia: Pois antes que, ó pai cruel, executes o teu rigoroso intento e eu veja com meus olhos lograr-se este ingrato Jason com Creúsa, desesperada vagarei pela região do ar, já que na terra me falta socorro. (*Voa Medeia em uma nuvem e canta o Coro*)

Coro: Se amor é um encanto,
que inflama
na chama
tirânico ardor,
de ver não me espanto
a um peito
desfeito
a encantos de amor.

Fim [da peça]. (*Encantos*, p. 90-91).

⁸⁷ Mesmo que em Apolônio de Rodes a narrativa não alcance tal amplitude, é corrente que Medeia é abandonada por Jasão. Só em *El vellocino de oro*, encontramos um final diferente neste sentido. De acordo com o *deus ex machina* final anunciado por Amor (Cupido), o casamento de Jasão e Medeia seria próspero, ou pelo menos propõe um final reconciliador para a personagem. Ainda que Medeia tenha receio de que Jasão não alinhe com ela, a jura de amor que o *héroe* lhe faz é verdadeira. Lembramos que a maior mentira que Jasão conta, em todas as outras versões até aqui estudadas, é justamente a jura de amor, pois se sabe que ele a abandona.

⁸⁸ Jasão termina, até onde se sabe, sozinho e sem filhos. Já Creúsa é a filha do rei Creonte, de Corinto, e, de acordo com a peça euripideana, é morta pelo presente de casamento envenenado enviado por Medeia através de seus filhos.

Antônio José, portanto, usa o mito de Medeia como mote em sua fábula. A forma é a tragicomédia espanhola, mas o conteúdo é o próprio mito de Medeia, que não poderia terminar num final feliz com Jasão, tanto pelo mito original quanto pela própria moralização da peça, também recurso típico do momento histórico a que a obra pertence. Assim, mesmo com toda a corrupção, ou atualização, realizada sobre o mito original, o caráter de Medeia é mantido intacto, de acordo com o imaginário de seu público.

No texto da peça de Antônio José não se encontra grande referência à incerteza de Medeia. Ela sabe o mal que está causando, mas não titubeia, ao menos textualmente. Esta, no entanto, é uma possibilidade para a ação cênica. Um ator, ou mesmo um titereiro, podem acrescentar este dado de dúvida nas ações físicas da personagem, no modo como o texto é dito ou na sua gestualidade em cena, alargando o espectro da “alma” da personagem, ou seja, tornando-a mais humana.

Se, como Pereira (1972) afirma, as artes mágicas e a paixão desvairada são os principais atributos caracterizadores de Medeia, podemos sem grandes sobressaltos afirmar que a personagem Medeia, em *El vellocino de oro*, corresponde a uma visão geral do seu caráter. Mas, apesar de usualmente estas características serem atacadas por poetas, dramaturgos e pensadores como qualidades negativas distintivas de seu caráter, Lope de Vega reverte esta impressão, apresentando uma Medeia apaixonada, forte e obstinada, mas perfeitamente de acordo com o decoro próprio do período e da personagem-tipo da *dama*.

Este entendimento da fala por camadas acrescenta ao imaginário do espectador seiscentista de forma a tornar a obra também mais atrativa intelectualmente, além dos inúmeros efeitos visuais já comentados anteriormente. Uma vez que os poetas dramáticos deste período tomam para si mais liberdade em relação ao mito original, é criada uma espécie de expectativa no público para saber como aqueles enamorados serão desenroscados, tanto das intrigas já presentes no seu mito, quanto das novas situações propostas pelos próprios dramaturgos.

Estruturalmente nas tragicomédias há o par amoroso composto de um *galan* protagonista e uma primeira *dama*, centrais na trama, e um par de personagens mais cotidianas, normalmente *gracioso* e criada, que espelha a intriga do casal de patrões; além de, ao menos, um *galan* e/ou uma *dama*, ditos secundários, que são enamorados do par amoroso central e colaboram para deixar o nó da peça mais apertado. Pelo que podemos perceber em *Os encantos de Medeia*, Antônio José propõe uma ruptura do modelo estabelecido quando Jasão (*galan* principal) foge com Creúsa (*dama* secundária), deixando Medeia (*dama* principal). Esta

inversão do par amoroso quebra a expectativa do público, tanto em relação à estrutura dramatúrgica coetânea, quanto pela rememoração do mito originalmente tratado.

Se, ainda resgatando o que diz Pereira (1972, p. 25), “Medeia é, em toda a peça, a feiticeira, apenas humanizada pela sua sincera paixão por Jasão”, gostaríamos de crer que toda a tradição literária do mito que chegou até o século XVIII não seria simplesmente ignorada, mas aplicada na peça de múltiplas formas. Os autores teatrais, especialmente daquele período, eram muito próximos à encenação, sabendo usar de seus efeitos cênicos nas composições, sem a necessidade da explicitação no próprio texto dramático.

3 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: uma trajetória marcadamente teatral

*Ce beau et divertissant poème, sans pencher trop vers la
sévérité de la Tragédie, ni vers le style railleur de la
Comédie, prend les beautés les plus délicates de l'une et de
l'autre : et sans être ni l'une ni l'autre, on peut dire qu'il
est toutes les deux ensemble et quelque chose de plus.*

Georges de Scudéry

A análise de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, representada no Teatro do Bairro Alto em maio de 1736, requer um tratamento diferente das demais peças mitológicas escritas por Antônio José da Silva, uma vez que o seu modelo também é diferente.

O ciclo de Héracles,⁸⁹ maior dos heróis mitológicos gregos, é tema amplamente glosado nas artes do período clássico. Na literatura, teatro ou mesmo na estatuária e cerâmica, são incontáveis os exemplos da representação de suas façanhas – os Doze Trabalhos de Héracles – , bem como das outras histórias que compõem o seu ciclo, desde a concepção divina, até a sua elevação a porteiro do Olimpo.

Narrar toda a trajetória heroica de Héracles seria um trabalho longo e demasiado, vistos os objetivos desta pesquisa. Entretanto, há que se ter ideia de quem foi este herói, que até os dias atuais impregna o imaginário humano.

Héracles é conhecido como aquele que trouxe ordem civilizatória ao mundo, livrando-o dos monstros – representações do mundo antigo e incivilizado. Seu nascimento dá-se da união bastarda entre Zeus e Alcmena, em Tebas.⁹⁰ Para tal, o deus trasveste-se no marido de Alcmena, Anfitrião, que se encontra afastado de casa por uma incursão bélica à terra dos Teléboas.

O bebê nasceu com o nome Alceu, Alcides⁹¹ ou Alcino – em homenagem ao pai de Anfitrião. Entretanto, é proposto ao semideus que realize tarefas impostas pelo Rei de Micenas, Eristeu, a fim de restituir a honra de sua família e voltarem a Micenas. Estes são conhecidos

⁸⁹ Embora Antônio José da Silva, por escrever sob influência direta e indireta de Ovídio, utilize a nomenclatura romana, optamos por adotar as denominações gregas das personagens, uma vez que a história tem origem na Grécia.

⁹⁰ Tebas é uma cidade especialmente presente na mitologia grega. Sendo que a cidade factualmente existiu (há provas arqueológicas de sua existência e localização), já no Catálogo das Naus, na *Ilíada* de Homero, não consta qualquer representante da cidade, o que leva a crer que já no momento cronológico da Guerra de Troia, a cidade havia sido extinta. A Cidade das Sete Portas, como também é chamada, foi fundada por Cadmo e destruída sob o governo de Creonte. É palco de muitos grandes (e alguns horrendos) feitos dos homens. Anfitrião foi banido de Micenas pela morte involuntário do Rei Electrião, pai de Alcmena. É recebido em Tebas e nunca mais regressa à sua terra natal.

⁹¹ Aquí la fuerza del robusto Alcides / Se muestra, al qual parió Alcmena / De aquel supremo Jupiter, que Febo, / Para que la gozasse muy de espacio, / Encubrió por tres días su luz clara. (*Teatro de los dioses*, II, 1, p. 70).

como os Doze Trabalhos de Hércules. Para tal, o jovem Alcino muda seu nome para Hércules, ou “Glória de Hera” (do grego *Hera* + *kleos*).

A vida do herói foi cheia de percalços, especialmente impostos pela perseguição de Hera, esposa de Zeus, por ciúme do bastardo. E sua morte não foi menos fácil que sua vida: por ciúme da cativa que Hércules traz como espólio, a esposa Dejanira embebedada a túnica de Hércules com o que ela pensava ser uma poção do amor. Na verdade, era o sangue do centauro Nesso, um veneno altamente letal para mortais.

Mas Hércules não é um mortal normal e o veneno, embora o faça sentir sua carne em brasa, não o mata. O herói, então, pede que se construa uma pira crematória, a fim de queimá-lo vivo, uma vez que o veneno não sai do seu corpo por qualquer outro meio.

Como o filho não consegue acender a pira, Hércules oferece as suas armas ao primeiro passante que possa fazê-lo. Assim é que Filoctetes se torna o novo portador do arco do herói.

No momento de sua morte, Hércules é arrebatado por Zeus, sendo-lhe concedida a imortalidade, elevado a constelação e feito o porteiro do Olimpo. Também lhe é oferecida Hebe, a deusa da juventude, em casamento.

De todo o ciclo de Hércules, chegaram até nós as tragédias *Filoctetes*, de Sófocles, e *Os heráclidas*, *Hércules furioso* e *Alceste*, de Eurípides.

O estudioso Jabouille (1990) apresenta um panorama bastante amplo do tratamento do mito da concepção de Hércules ao longo da dramaturgia mundial, afirmando que este foi tema de tragédias, comédias e referências para textos épicos desde a Grécia Antiga, até os nossos dias⁹². Há notícias de que a sua concepção também tenha sido tema de tragédias dos três grandes tragediógrafos gregos: *Alcmena*, para Ésquilo e Eurípides, e *Anfitrião*, de Sófocles. Entretanto, todas as versões clássicas trágicas do mito foram perdidas ao longo do tempo, chegando até os dias de hoje somente relatos ou pequenos fragmentos.

Também muito da linhagem cômica do mito foi perdido, pois se acredita que Menandro, Epicarmo e outros gregos também tenham escrito sobre o tema. Chegou até nós, razoavelmente intacta, a versão de Plauto, que, sendo ela própria uma releitura, serviu de modelo a todas as outras releituras do mito.⁹³

⁹² “O mito de Anfitrião apresenta, apesar do *quiproquo* nuclear, um esquema simples: o tríplice. De fato, a intriga assenta na existência de um trio amoroso, derivando a situação complexa do fato de um dos intervenientes masculinos assumir o aspecto do outro. [...] No caso da ópera de Antônio José da Silva, este esquema é mais complexo: os elemento adjuvantes e oponentes criam uma quase intriga paralela ou, talvez corretamente, ações paralelas, que interferem, a vários níveis, na trama nuclear” (JABOUILLE, 1990, p. 462).

⁹³ “Whatever his sources, Plautus establishes a durable format for subsequent *Amphitryon* plays, all of which incorporate his basic cast of characters and much of the action from his version. At this point, it will be useful to summarize the plot, review the *dramatis personae*, and list the recurring scenes.” (SILVA, 2010, p. 5).

Giraudoux, quando compôs, em 1929, o seu *Anfitrião* 38, contava que já havia 37 versões anteriores do mito, que ainda foi posteriormente glosado por outros dramaturgos, dentre os quais Guilherme de Figueiredo e Augusto Abelaira, com *Um deus dormiu lá em casa* (1949) e *Anfitrião outra vez* (1980).⁹⁴

Anteriores à emulação feita por Antônio José da Silva, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, são interessantes de demarcar, além do original *Amphytruo*, de Plauto, os textos espanhóis de Francisco López Villalobos (1515), Hernán Pérez de Oliva (1525) e Juan de Timoneda (1559) e do inglês Dryden (1690). Além, evidentemente, da versão francesa de Molière, com a qual a ópera do Judeu se aproxima, no que concerne à estrutura do enredo.

Andrée Cabbé Rocha traça um paralelo entre a estrutura utilizada pelo inglês em *Anfitrião ou Os dois Sósias* e aquela de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Longe de ser uma perspectiva errada do entendimento da estrutura da peça de ambos os dramaturgos, a crítica nada mais faz do que explicitar os mecanismos cênicos da preceptiva vigente no período:⁹⁵

A obra do inglês foi enriquecida com algumas árias, da autoria do célebre Purcell. A do Judeu também incluía partes cantadas, e uma apoteose rematada por um coro. Ambos os autores acrescentaram personagens e prolongaram disparatadamente o entrecho. O cômico, num e noutro, vive sobretudo do trocadilho, e da alusão obscena. Finalmente, ambos tiraram proveito de maquinismos, alçapões e bailados fantásticos, desviando a atenção para peripécias meramente espetaculares. [...] Como se vê, o público pagava, mas aproveitava. Simplesmente, por este caminhar, o tema perderia em breve todo o crédito. (1969, p. 21-22)

Ao final do seu pequeno trecho sobre a ópera do Judeu, a crítica deixa em aberto se o “atoleiro” em que se encontrava o mito é percepção sua. Esperamos que não, pois já em 1969 (data da publicação do livro *As aventuras de Anfitrião e outros estudos de teatro*) era superada a ideia de que a comédia “perderia o crédito” por tratar de assuntos baixos.

Se, por um lado, críticos como Rocha, numa linha que vai de Machado de Assis até Hernani Cidade, acreditam que, por se “renderem ao gosto do público”, obras teatrais como a

⁹⁴ “[O mito em cena] estabelece uma trajetória contínua, apenas interrompida na Idade Média e no Romantismo, por motivos óbvios. Pelo que diz respeito ao espírito medieval, sabemos que era alérgico à mitologia pagã, sensual e destravada; quanto ao Romantismo, era demasiado imbuído do *eu* para aderir à cômica dissolução da personalidade dos Sósias.” (ROCHA, 1969, p. 8).

⁹⁵ Também Quintero (1990, p. 249), ao descrever a versão de Timoneda para o mito de Anfitrião, demonstra as mesmas características tratadas por Rocha: “Perhaps one of the most interesting aspects of Timoneda’s *Amphitrión* is that it illustrates certain characteristics of the incipient *comedia nueva*, such as the role of the *gracioso*, the incorporation of music in the play, and most importantly, the emphasis on pleasing a contemporary, popular audience. This play reminds us that before the spectacular flourishing in the seventeenth century of the *comedia nueva* the most important manifestations of Spanish drama were often the result of dramatic texts adapted from Classical and, later, Italian sources.” Uma vez que Rocha elege estas categorias como demonstrativo da emulação de Dryden por Antônio José da Silva, fica difícil sustentar que ambos teriam algum ponto de contato mais direto do que as mesmas preceptivas (sendo também pouco possível provar o desconhecimento do texto inglês pelo Judeu).

de Antônio José perde em qualidade; por outro lado, autores como Jabouille encaram positivamente a “atualização” da fábula ao público a que se destina:

A intriga está enriquecida de modo a agradar ao público. A natural sucessão dramática é interrompida por cenas que, sem interferirem na economia da intriga, satisfazem o gosto teatral da época, recorrendo à música e ao canto ou ao espetacular e maravilhoso. [...] A exploração do efeito cômico é, deste modo, maior para o espectador moderno, que vai ter a sua atenção concentrada na intriga e na concretização “cavalheiresca” da posse. (1990, p. 463).

Embora não haja crítica isenta do seu próprio momento histórico, não podemos fechar os olhos ao período do autor analisado. No caso de Antônio José da Silva, o fazer artístico muda drasticamente de caráter com o advento do Iluminismo em Portugal⁹⁶. Assim, não é de se esperar que a linhagem anterior, que podemos grosseiramente chamar de “Barroco”, se mantenha.

De acordo com Rocha, só “nos primeiros anos do século XIX, um grande poeta assume a responsabilidade de o tirar [o tema das peças] do atoleiro e de lhe dar novamente um potencial poético e uma problemática” (1969, p. 22). Mas, durante todo o Iluminismo, aquele tipo de escrita foi mal visto e pouco apreciado no meio artístico. Que grande autor se dignaria a escrever, mesmo querendo se afirmar, contra a corrente vigente e contra o gosto artístico estabelecido? Mas estamos tentando ver à frente, o que muito provavelmente não era o pensamento de Antônio José da Silva⁹⁷. Retomemos, portanto, às evoluções do mito na escrita dramática.

Quanto às peças espanholas, a partir da perspectiva de María Cristina Quintero (1990), somos levados a compreender as condições de escrita de cada uma delas, enquadrando-as em alguns paradigmas que permitem distinguir a relevância dos textos para a análise empreendida.⁹⁸

A primeira tradução para o vernáculo espanhol do *Amphitruo* de Plauto conhecida foi aquela empreendida por Francisco Lopéz Villalobos, em 1515:

⁹⁶ O Iluminismo nas Artes portuguesas foi muito fomentado pelo Marquês de Pombal, D. Sebastião José de Carvalho e Melo, secretário de Estado do Reino de Portugal durante o reinado de D. José I. Especialmente após o terremoto de Lisboa, em 1755, foi responsável pela modernização do Estado português com reformas administrativas, econômicas e sociais. Representante do despotismo esclarecido em Portugal, com a ajuda dos assim chamados *estrangeirados*, trouxe o pensamento moderno, já firmado em muitos outros países europeus, para dentro das fronteiras portuguesas.

⁹⁷ Como já dito diversas vezes, Antônio José da Silva, bem como praticamente todos os autores dramáticos deste período, escreve por emulação, tomando textos anteriores como modelos a ser imitados e melhorados.

⁹⁸ A autora usa um sistema de classificação de tradução ou releitura de textos clássicos no Renascimento, a partir do qual estabelece o grau de fidelidade léxica e/ou conceptual entre a imitação e o original, levando em consideração a força que o texto original possui, especialmente se falamos de textos antigos, escritos em latim ou grego (*horizontal translation*), em comparação a textos em vernáculo (*vertical translation*). Ainda segundo a autora, “translation became the necessary first step towards an ideal imitation of the Classical masters, and this imitation became, in turn, the prerequisite for originality.” (QUINTERO, 1990, p. 236).

The first Spanish translation of Plautus' *Amphytruo* by Francisco López de Villalobos has been praised by modern commentators for its elegance and faithfulness to the original. The work is indeed a competent translation of the Latin, as Villalobos tries to reproduce the words and meaning of the original either through metaphor (in Dryden's sense of word-for-word and line-by-line) or responsible paraphrase. (QUINTERO, 1990, p. 237).

Pela sua tradução palavra-por-palavra, à exceção do Prólogo, extirpado da versão de Villalobos por ser demasiado cênico, a peça soa menos interessante para uma análise a partir da construção dos caracteres, uma vez que seria a mesma, ou pior⁹⁹ que o original plautino.

A tradução de Villalobos ainda traz comentários moralizantes do autor acerca do texto de Plauto, em notas explicativas ao lado do texto. Embora esta seja uma fonte de entendimento do pensamento vigente em seu período, muito pertinente para alguns âmbitos da pesquisa sobre a interpretação dos mitos no Renascimento, ainda assim não coaduna com a nossa análise. Mesmo que claramente direcionado à leitura,¹⁰⁰ e não à representação, a exterioridade dos comentários, em relação ao texto em si, coloca o autor em outro *locus* de enunciação, associando mito e moralidade de maneira externa, sem que o momento histórico interfira de fato na narrativa.¹⁰¹

Ao contrário, e por isso ponto de comparação para alguns textos de Antônio José da Silva, são as moralizações em prosa narrativa. Como mito e moralidade, nestas, estão interagindo na mesma linguagem e, por vezes, na mesma sequência textual, ambas se confundem e interagem – sendo que a moralidade, neste caso, influencia de maneira direta a compreensão e interpretação do mito clássico.

Embora o texto de Pérez de Oliva revele-se, para Quintero, como mais significativamente interessante na análise da tradução do que a de Villalobos, uma vez que o autor “incorporates na awareness of this cultural distance into the dialogue of the play itself” (QUINTERO, 1990, p. 244), ainda para nós este é um texto dramático escrito com finalidades diferentes da representação. O próprio título, *Muestra de la lengua castellana enel Nacimiento de Hércules o comedia de Amphitrión*, enfatiza as questões de retórica da língua castelhana, em

⁹⁹ “The playfulness (in the double sense of word-play and theatricality) which pervades Plautus’ text is somehow missing in the Spanish [Villalobos], in spite of (or because of) the faithfulness of the translation.” (QUINTERO, 1990, p. 238).

¹⁰⁰ “El segundo es, que todos los que quisieran pasar tiempo en leer la comedia, verán enella qué dioses eran aquellos que adoraba la gentilidad, y cuán lejos de razón y de humanidad se fundaban sus ritos y religiones, [...] y por ello juzgarán quánta es la sotiliza del demonio para engañar, y quanta merced nos ha hecho Dios en desengañar.” (Introito de Villalobos).

¹⁰¹ “Like all translators, Villalobos became the mediator between the original and its new audience, teaching the latter how to read the source text both linguistically and culturally.” (QUINTERO, 1990, p. 241)

detrimento da problemática das situações dramáticas, em nosso entender cruciais para um bom paradigma de texto dramático:

The play is primarily a vehicle to display the different modalities and stylistic capabilities of the vernacular. [...] The play is punctuated with several long speeches that seem superfluous from a dramatic standpoint, but constitute rhetorical *exempla* on various forms of *narratio*. [...] Consequently, we come across passages which are incongruous for the character voicing them, such as the moralizing tirade on war spoken by the least serious of characters, Sosia. (QUINTERO, 1990, p. 243).

Portanto, no âmbito do teatro espanhol, a título de comparação com o *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* do Judeu, ficaremos com o texto dramático de Juan de Timoneda, pois que este texto, além de tomar os anteriores por modelo,¹⁰² considera ser representado,¹⁰³ o que o aproxima da ópera portuguesa.

The plurality of texts activated by Timoneda – Plautus, Villalobos, and Boccaccio – ironically create a play with a distinctive, local flavour. This is particularly evident in the colloquial language which avoids the sententiousness associated with the previous academic reworkings of the play. As a result, Timoneda's is the most Hispanic of the translations, although curiously enough, it is also the most faithful to Plautus in tone and intention. The Ciceronian lesson of adjusting a text to a particular audience is carried out to its most regional consequences. Timoneda [also] incorporates local references for comic impact throughout the play. (QUINTERO, 1990, p. 249).

Embora a estudiosa não utilize a palavra *emulation* para identificar a “imitação por tradução” livre que Timoneda faz dos textos precedentes, a referência direta às lições de Cícero torna palpável compreender que a teoria de traduções usada pela autora é correspondente à emulação e suas implicações como, por exemplo, a reconstrução do apelo teatral do original.¹⁰⁴

O auto dos Anfatriões, de Luís de Camões, também é considerado um texto paradigmático na escrita de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Seja porque Antônio José tomou conhecimento do texto já publicado, seja porque ambos os autores compartilham de um imaginário português comum, o auto quinhentista e a ópera setecentista apresentam pontos de contato na estrutura narrativa e na constituição do caráter das personagens.

¹⁰² “Timoneda's version of Plautus' play reveals a greater dramatic consciousness than any of the previous reworkings.” (QUINTERO, 1990, p. 247)

¹⁰³ “Whereas Villalobos had eliminated this prologue as unnecessary in a play meant to be read, this *captatio benevolentiae* establishes a theatrical relationship with the audience, emphasizing the visual and aural experience (‘oyr y ver representar’) of *Amphitrión* as a play presented on a stage. We have decidedly left the academic circles and have entered the world of the *tablas*. The moralizing tone of both Villalobos' and Oliva's texts has been abandoned. Here the religious and cultural differences between Plautine Rome and sixteenth-century Spain are reduced to one phrase, spoken in passing, instead of the sanctimonious speeches found in the previous plays.” (QUINTERO, 1990, p. 248)

¹⁰⁴ “Timoneda, on the other hand, takes an analogic or functionally equivalent approach to the source text. While he freely changes the words, his emphasis on the theatrical impact of the play seeks to frame his version in a form whose function is analogically faithful to Plautus' play.” (QUINTERO, 1990, p. 248)

Acredita-se que Camões compôs o seu *Auto dos Enfatriões* durante os possíveis estudos universitários,¹⁰⁵ ou seja, antes da composição de Timoneda. René Concepción estabelece um paralelo entre a versão camoniana e a de Pérez de Oliva para o mito de Anfítrão. A autora encontra variações entre os estilos de Camões, Pérez de Oliva e Plauto. Entretanto, entende que os autores ibéricos apresentam grande relação entre seus textos, especialmente no que diz respeito às questões estruturais da composição.

Além do já comentado exercício linguístico visado por Pérez de Oliva, seu texto está impregnado de um forte tom moralizante cristão que deslegitima a crença transmitida pelo mito original:¹⁰⁶

La ciega gentilidad tenía por su principal Dios a Jupiter, y a Mercurio por tu hijo. (*Argumento de Amphitruon*, p. 40).

Longe de dizer que a moralização ou a própria utilização religiosa do teatro seja algo por si só desmerecedor da arte cênica. Mas, quando a moralidade não está inserida de forma natural e chega a desfavorecer a verossimilhança do enredo, isto a torna prejudicial e delimitadora do alcance da produção artística.¹⁰⁷ Assim,

the result of this dual purpose on the part of Pérez de Oliva is an overt moral tone in his play and a style so rhetorical that it detracts from the dramatic action. [...] Camões, on the other hand, was an epic and lyrical poet, a man deeply immersed in the current emanating from Petrarch and the neoplatonic elements of the Renaissance. His intentions in the play are not pragmatic or overtly Christian. In this version of the *Amphitruo* he is moral without being moralistic and philosophical without sounding rhetorical. (CONCEPCIÓN, 1985, p. 191).

Em Camões, pela intenção primeira de escrever um texto que pudesse ser levado à cena, há uma maior preocupação da possibilidade de declamação do texto,¹⁰⁸ sem se sentir como premente a defesa de uma tese ou ponto de vista único.¹⁰⁹ Já é bom que seja mais teatral do que

¹⁰⁵ Pouco ou quase nada se sabe sobre a biografia de Camões, sendo esta composta por três fatos cruciais e várias especulações. Os três documentos que comprovam a existência de um certo Luís Vaz de Camões são: uma comutação real da pena de prisão no Tronco por brigar com um poeta da corte em degredo para Goa, por D. João III – o que nos leva a entender que Camões era plebeu, pois os nobres condenados eram presos nos Estaus –, o édito real de D. Sebastião e o aval inquisitorial para a publicação de *Os Lusíadas* e outro édito real, também de D. Sebastião, atribuindo a Camões uma tensa de 15 mil réis pelos serviços prestados como soldado e poeta do orgulho nacional, esta renovada duas vezes, até a morte do poeta.

¹⁰⁶ “He injects a strong moralistic tone here and elsewhere in his work. The play, then, was destined primarily to edify the reader by pragmatic examples.” (CONCEPCIÓN, 1985, p. 190).

¹⁰⁷ O teatro jesuítico praticado no Brasil, com o Padre José de Anchieta, prova que o teatro e as produções teatrais utilizadas como meio de catequização dos indígenas podem ser compostos sem se perder de vista o apuro artístico, estritamente falando de um gosto e de uma linguagem escolhida vigentes.

¹⁰⁸ “In Camões there is evidence of psychological depth and aesthetic perception, while in Pérez de Oliva we have a very formal rendering of the theme, almost devoid of human emotion.” (CONCEPCIÓN, 1985, p. 191).

¹⁰⁹ “In Camões’s play, language conveys beauty as well as meaning. He is essentially dramatic and much more emotional, while displaying a profound feeling for the national traditions for the Portuguese theater, particularly the farcical elements, which can be traced back to Gil Vicente.” (CONCEPCIÓN, 1985, p. 191).

a versão espanhola, uma vez que o texto de Pérez de Oliva não seria propriamente levado à cena.¹¹⁰

Por outro lado, o poeta português apresenta uma novidade que vários críticos ainda consideram como tipicamente lusitana: o Amor e as finezas poéticas (SILVEIRA, 1992, 1987; MONTES, 1987). Nenhuma das reescrituras do mito até o século XVIII, ou pelo menos nenhuma das que até agora lemos, consegue inserir as finezas amorosas de maneira orgânica como os dramaturgos portugueses. Entretanto, se isto em Antônio José vem solidificar a caracterização das personagens elevadas;¹¹¹ nos *Enfatriões* de Camões, acaba por tomar o espaço da situação dramática, colocando a condição teatral do texto em risco, ao ponto de Concepción (1985, p. 192) afirmar que

[Camões] improved on Plautus and Pérez de Oliva in many instances, particularly in the monologues and the love verses between Almena and Anfatrião and between Almena and Júpiter. These verses, written in the traditional *redondilha*, if removed from the dramatic dialogue, would stand up well in comparison with his lyric poetry.

A questão da lírica nos textos dramáticos camonianos interfere diretamente na estrutura e no ritmo da ação da peça, podendo inclusive ser um empecilho para a representação de tais textos. Entretanto, para uma análise da caracterização das personagens, os mesmos elementos líricos podem até trazer influências positivas, uma vez que a própria questão do falar em versos e os tipos de versos utilizados na fala dizem sobre um estado de ânimo ou um elemento constitutivo de um caráter.

Anfitrião ou Júpiter e Alcmena é, dentre todas as obras mitológicas de Antônio José da Silva, aquela à qual mais estudiosos atribuem laivos anti-inquisitoriais e contra o sistema de maneira geral. Entretanto, como muito bem nos lembra Andrée Crabbé Rocha (1969, p. 21):

Antônio José da Silva passa também por ter visado alguém, no seu *Anfitrião* [ou Júpiter] e *Alcmena*: D. João V, como não podia deixar de ser, o mais atiradido dos reis de Portugal. Mas sabemos o que estas atribuições têm de superficial e de arbitrário, e que, segundo o provérbio francês, “on ne prête qu’aux riches”.

Esta necessidade da crítica pelas questões sociais, visão influenciada diretamente por conceitos românticos de análise literária, além de calcada na elevação de Antônio José da Silva a mártir do teatro no século XIX, também pode estar fundamentada na proximidade da crítica

¹¹⁰ Embora *La comedia de Amphitrión* seja relevante para o entendimento da recepção do mito pelo Século de Ouro espanhol, não o é para a nossa análise, pois leva à reflexão de questões que transcendem ou nem chegam de fato à cena. “The play is primarily a vehicle to display the different modalities and stylistic capabilities of the vernacular.” (QUINTERO, 1990, p. 243)

¹¹¹ “In quantity and variety, he [Antônio José] does more with the material than any other author. [...] To a much greater extent than in any other Amphitryon play, the situation on stage is a royal mess.” (SILVA, 2010, p. 13).

e da produção teatral e literária posterior (a partir de meados do século XVIII) com os modelos franceses.¹¹²

Há registros de que a literatura e o teatro francês chegam a Portugal por via do 4º. Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, que traduz a *Arte Poética* de Boileau em 1697, mas que só foi publicada em 1818. Também por esta altura é traduzido o texto *George Dandin* de Molière, por Alexandre de Gusmão com o título português de *O marido confundido*. Entretanto, só é levado à cena em Lisboa, provavelmente no Teatro do Bairro Alto, em 1737.¹¹³ Embora seja não seja correto dizer, frente ao cotejo entre os textos de Molière e Antônio José da Silva, que houve uma emulação do modelo francês pelo dramaturgo português, igualmente incorreto é afirmar que não houve impregnação entre os textos.

Ressaltamos o acréscimo de Molière ao mito¹¹⁴: a condição da criada de Alcmena, Cléanthis, ser também casada com Sósia. Assim, o casal de criados estabelece com Mercúrio o perfeito paralelo ao triângulo amoroso protagonista, com a diferença de que os patrões são recém-casados e os criados já têm uma relação de quinze anos.¹¹⁵

A partir desta inovação do autor francês, repetida no português *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, vários estudiosos estabelecem uma condição de emulação direta de Molière pelo Judeu. Mas já há quase dois séculos que a dramaturgia ibérica privilegia o paralelismo entre patrão e empregado, entre núcleo elevado e núcleo baixo, através dos preceitos tragicômicos defendidos abertamente no *Arte Nuevo* (1609), de Lope de Vega, mas mesmo antes, com López Pinciano e outros (ESCRIBANO y MAYO, 1965).

Assim, embora não seja ponto pacífico de discussão, a ideia de casar os criados seria perfeitamente plausível no universo da escrita tragicômica, da qual o Judeu é devedor direto.

¹¹² “Esta es la suprema razón, estar escrito en su mayor parte en castellano y ser imitación del teatro español, por lo que el teatro portugués de aquel siglo no sólo está sin estudiar, sino que se le vitupera como cosa nefanda o se le condena al ostracismo. *La verdad es que con prejuicios nacionalistas, que no se tienen cuando se trata de influencias francesas, no se puede hacer historia. ¿Cómo es posible que en un período de tan pobre creación dramática se desdeñe lo poco que se posee?*” (MONTES, 1987, p. 52, [grifo nosso]).

¹¹³ Representada pelo ator Nicolau Félix Féris, a pedido do enviado extraordinário de Sua Majestade Britânica, D. Diogo, Lord de Tyrawly e Lord de Killmaine. De acordo com Brito (1989, p. 51), Alexandre de Gusmão teria traduzido o texto de Molière durante sua estada em França, entre 1712 e 1719. Há ainda notícia de que o texto tenha sido representado no Porto, em 1735.

¹¹⁴ Além da exemplar elaboração textual e aproveitamento das situações dramáticas empreendidas por Molière.

¹¹⁵ A peça de Molière gira em torno das questões do casamento. Não só pelas personagens centrais, mas também porque ele é, que se tem notícia, o primeiro a acrescentar as questões do casamento no casal de criados. “A comédia passa-se toda num plano matrimonial, não num plano divino, e Molière introduziu nela alguns dos conceitos mais conhecidos da sua filosofia do casamento... [...] Sósia, ali, também é um homem casado, sujeito portanto ao complexo que atormentou toda a vida Molière, que teve sempre ao vivo no pensamento a possibilidade de ser atraído.” (ROCHA, 1969, p. 17). “By pairing up Amphitryon’s servant and Alcmena’s maid as husband and wife, Molière opens up rich new comic opportunities. Now both the lady and her maid have dual ‘husbands’, one divine and one human; both Amphitryon and his servant suffer by the comparison, and are tormented directly and indirectly by their divine impersonators.” (SILVA, 2010, p. 8).

Por mais que possamos considerar que Molière cronologicamente foi o primeiro a descrever o paralelismo entre alto e baixo, casando os criados, não é de se crer que Antônio José tenha realmente imitado a obra do autor.

Tampouco, entretanto, podemos afirmar que o português não havia tomado conhecimento da comedia francesa, uma vez que as companhias teatrais circulavam por toda a Europa e a obra de Molière possa ter chegado a Lisboa por outras vias, que não só a publicação dos textos impressos.

Sem dúvida, o imaginário da composição cômica daquele período, por maior ou menor estro demonstrado pelo poeta em particular, era geral e circulante em toda a Europa latina. Há semelhanças, paralelismos e a certeza do entrecruzamento de culturas e ideias entre Portugal, Espanha, França e Itália, chegando até a Inglaterra, como visto no Capítulo 1. Mais do que isso, seria deveras especulação.

Pela composição dos caracteres, bastante diversa entre os autores, uma análise comparativa entre Molière e Antônio José se faz proveitosa, pois que em nossa análise poderemos perceber motivações distintas entre as personagens molierescas e portuguesas.

Seguindo o padrão de elaboração dos textos dramáticos, que apresentam muitas personagens secundárias agregadas à intriga nuclear, observaremos primeiramente a tradição textual daquelas personagens elevadas que já em Plauto figuravam para, posteriormente, compreender as agregações que Antônio José da Silva faz ao esqueleto central da intriga.

O mito de Anfitrião é recebido, no Portugal do século XVIII, numa perspectiva dupla de tradição e de inovação. A tradição permanece na estrutura básica, na intriga e nas personagens fulcrais; a inovação surge no enriquecimento da intriga, na introdução de novas personagens, na adaptação ao gosto estético contemporâneo, mas também no aproveitamento circunstancial e atuante da crítica social. (JABOUILLE, 1990, p. 464-465).

3.1 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: da tradição plautina ao gosto do Setecentos

Juliet: [...] *at lovers' perjuries, they say, Jove laughs.*
Shakespeare, *Romeu e Julieta*

Embora amplamente glosado a partir do Renascimento pelo teatro, como vimos anteriormente, o mito de Anfitrião pouco interessou aos autores espanhóis moralizantes do século XVI. Dentro das histórias de Hércules e seus feitos, a sua concepção é tomada como introdução e pouco agrega ao captado nos clássicos Ovídio e Apolodoro.

Especialmente nos textos de Pérez de Moya¹¹⁶ e Baltasar de Vitoria,¹¹⁷ encontra-se a referência direta do mito da concepção de Hércules associada ao texto de Plauto. Assim, o mais que estes autores fazem é ampliar a narrativa, mas partindo do mesmo paradigma que os textos dramáticos. Estamos, portanto, lidando com paradigmas quase que exclusivamente teatrais.¹¹⁸

Como define Philip Krummrich, “the title character has been far from the most interesting in the plays on this theme” (SILVA, 2010, p. 11). De fato, não podemos considerar a personagem de Anfitrião como a mais engraçada, quer da ópera ou de qualquer outra adaptação do mito até o século XVIII.¹¹⁹ Anfitrião, enquanto personagem trágica, não compreende a amplitude do engodo que sofreu, mas antevê suas funestas consequências. Entretanto, como só tem a “verdade”¹²⁰ como discussão, sua argumentação parte sempre da afirmação de sua identidade e da confiança que sua esposa e os companheiros o reconheçam.¹²¹ Enquanto isso, Júpiter usa de vários artifícios e mentiras para ocupar o lugar de Anfitrião.

¹¹⁶ “El sexto [Hercules] fue un tebano, hijo del tercero Iúpter y de Alcmena, que algunos dicen Alcmena, mujer de Amphitrión, de cuyo nacimiento cuentan que estando Amphitrión ausente, ocupado en guerra, Iúpter tomó forma de Amphytrión, y una noche se fue en casa de Alcmena, a quien recibió, creyendo ser su marido, como dice Plauto, y así con este engaño usó della, y deste ayuntamiento nació Hércules.” (*Filosofía secreta*, IV, 1, p. 442).

¹¹⁷ “Ella [Alcmena] era hermosa; y Jupiter prendado de su buena gracia, uso de una traza buena para alcanzarla, que fue tomar la figura de Anfitrión, y entrando una madrugada en casa, se fue al aposento de la inadvertida Alcmena, à la qual dixo, que venia yá de su jornada; y acostandose con ella, estuvo allí tres noches, y tres dias, aunque Seneca dá a entender, que no fueron mas que dos noches las que estuvo Jupiter con Alcmena [...] Algunos dicen que estuvo Jupiter el espacio de tres dias, y tres noches, y que no amaneció en todo aquel tiempo, por darsele bien largo para sus gustos. Assi lo dixo Plauto en el *Anfitrión* [...] para certificarse de si acaso alguno havia andado con su muger, consulto a su natural el Sabio Tyresias, y el le descubrió como Jupiter havia andado à la parte de aquellos negocios, de lo qual no recibió Anfitrión ningun enojo, ni pesadumbre, antes se holgó, pareciendole, que de aquella junta havia quedado su muger santificada, por haverse juntado Jupiter con ella.” (*Teatro de los dioses*, II, 1-2, p. 69-71).

¹¹⁸ “Não se pode precisar em que época se deu esta agulhagem para o cômico, mas à medida que, de seres mitológicos, as personagens se tornaram mais humanas, a peça encarreirou decididamente para a comédia!” (ROCHA, 1969, p. 10).

¹¹⁹ Nas produções mais recentes, particularmente em *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo, a personagem de Anfitrião já se revela mais interessante. Isto porque, embora glosando o mito original, as releituras mais recentes já consideram a representação mental que o público possa ter da história e joga com ela.

¹²⁰ Escapamos, aqui, da discussão metafísica e filosófica da questão da Verdade e dos tipos de verdade, assumindo apenas que Anfitrião é Anfitrião e que Júpiter não é Anfitrião. Até porque Anfitrião porta apenas parte da verdade, porque se sabe Anfitrião, mas não sabe quem é aquele que se diz ser Anfitrião.

¹²¹ “*Blefarão*: Resolvam lá isso entre vocês dois: eu vou-me mas é daqui, pois tenho mais que fazer. Nunca por nunca ser, eu vi, creio bem, uma coisa tão estranha! / *Anfitrião*: Blefarão, por favor, fica cá para me defenderes; não te vás embora. / *Blefarão*: Adeusinho. Como é que eu sou preciso como defensor, se não sei a qual dos dois hei-de eu defender? (*Sai*) [...] *Anfitrião*: Ai de mim, que estou perdido! Que hei-de eu fazer, se os amigos me abandonam e me recusam o seu auxílio?” (*Amphitruo*, IV, 1, p. 113-114).

“*Anfitrião só*: Se ver desonra tão clara / Me não tivera o sentido / Totalmente endoudecido, / Que gravemente chorara / Ver tão grande amor perdido! / E quando vejo a verdade / Do nosso amor e amizade / Desfeita com tanta mágoa, / Enchem-se-me os olhos d’água, / E a alma de saudade.” (*Enfatriões*, V, 5, p. 107).

“*Náucrates*: Mas que quereis que façamos entre dois Anfitriões? Estamos indecisos nas nossas resoluções, receando que o zelo que hoje vos demonstramos possa ser-vos contrário e prejudicar-vos. [...] *Anfitrião*: Ide, fracos amigos; ide adular a impostura: Tebas tem para mim outros diferentes de vós.” (*Amphytrion*, III, 5, p. 82-84).

A traição de Júpiter, cruelmente prolongada, para confundir um ser que não abdica tão facilmente da sua personalidade, provoca na comédia um certo mal-estar. (ROCHA, 1969, p. 13).

No que diz respeito à personagem de Anfitrião, todas as versões escritas mantêm uma real simetria com a versão original plautina.¹²² Por se agarrar fortemente à sua “verdade” – ser Anfitrião –, e nunca ter precisado provar sua situação ontológica, carece de argumentos para tal.

Quis-nos nossa natureza
Com tal condição fazer,
Que já temos por certeza
Não haver grande prazer,
Sem mistura de tristeza.
Este decreto espantoso,
Que instituiu nossa sorte,
É tal e tão rigoroso,
Que ninguém antes da morte
Se pode chamar ditoso.
Com esta justa balança
O fado grande e profundo
Nos refreia a esperança,
Porque ninguém neste mundo
Busque bem-aventurança.
Eu, que cuidei de viver
Sempre contente de mim
Com tamanho Rei vencer,
Venho achar minha mulher
De todo fora de si.
Mas d’outra parte, que digo?
Que se é verdade o que vi,
E o que ela diz é assim,
Virei a cuidar comigo
Que eu sou o fora de mim. (*Enfatriões*, IV, 3, p. 84-85)

Este excerto de Camões apresenta uma escrita mais lírica do texto dramático, embora a personagem de Anfitrião, dentro das referências do próprio texto, continue sendo o mais objetivo dos caracteres do texto camoniano.

Ao fim, percebemos que a personagem de Anfitrião, em todas as versões do mito, mantém objetivamente o mesmo caráter, dentro da lógica interna de cada texto dramático. Entretanto, em Antônio José, em consonância mas para além deste caráter básico, há uma ampliação da atuação de Anfitrião, especialmente devido à ampliação da intriga da peça causada pela inserção de Juno no *dramatis personae*.

¹²² “A degradação autêntica é, sem dúvida nenhuma, a dos deuses, um [Júpiter] a iludir traiçoeiramente um bom general e um bom marido, outro [Mercúrio] a servir-lhe de alcoviteiro, e outro ainda [Apolo, só citado em todas os textos] a tapar com o manto cúmplice da noite a pouca vergonha.” (ROCHA, 1969, p. 13-14).

Anfitrião já apresenta, em todas as versões do mito, uma virulência contra Alcmena, proporcionada pela possibilidade do adultério:

Anfitrião: Estiveste comigo, tu?! Mas já se viu um descaramento maior do que este? Se perdeste toda a vergonha, ao menos arranja-a emprestada! (*Amphitruo*, p. 92).

Anfitrião: ... uma mulher que, na minha ausência, andou a oferecer o corpo a toda a gente. (*Amphitruo*, III, fr. 10, p. 110).

Anfitrião: [...] Estou decidido: entro em casa à viva força e todo aquele que eu apanhar pela frente, criada ou criado, milha mulher ou o amante, meu pai ou meu avô, assim que os vir, faço-os ali mesmo às postas! (*Amphitruo*, IV, 1, p. 114).

Anfitrião só

Oh ira para não crer,
Em que minh'alma se abrasa,
Que me faz endoudecer,
E não me ajuda a romper
As paredes desta casa!
E porque? Não tenho eu
Forças, que tudo destrua?
Pois que tanto a salvo seu,
Outrem acho que possua
A melhor parte do meu,
Eu irei hoje buscar
Quem me ajude a vir queimar
Toda esta casa sem pena,
Donde veja arder Alcmena,
Com quem a vejo enganar. (*Enfatriões*, V, 3, p. 104).

Alcmena: Anfitrião!

Anfitrião: Pérfida!

Alcmena: Ah! Que sufoco!

Anfitrião: Não, não; não mais doçura, não mais deferência: esta desgraça destruiu toda a minha constância, e neste momento fatal só respiro furor e vingança.

Alcmena: Vingar-te de quem? Que falta de lealdade te leva a tratar-me de culpada?

Anfitrião: Não sei, mas não era eu. Oh! Isto é uma desesperação que tudo me torna capaz. (*Amphytrion*, II, 2, p. 51).

Anfitrião: [...] Tais equívocos, seja qual for o lado por que se olhem, tocam fibras mais delicadas, e ainda que a razão os perdoe, a honra e o amor nunca os absolvem. (*Amphytrion*, III, 8, p. 90).

Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Juno, disfarçada em Felizarda, serve como combustível a alimentar a ira de Anfitrião. Se, nas versões anteriores, há uma ameaça contra Alcmena, em Antônio José a ação é quase perpetrada e só interrompida por um golpe de teatro, para aumentar a intensidade da situação dramática e conduzir a um final ainda mais

surpreendente.¹²³ É o acréscimo da personagem de Juno no enredo que leva Anfitrião a transformar o discurso em ação.

Juno: [...] Mas que é isso, Anfitrião? Se já desembainhaste a espada, para que dilatas o castigo de uma traidora?

Anfitrião: Hoje verá o mundo correr do peito de Alcmena e daquele fermentido traidor dous rios de sangue para neles purificar as manchas da minha honra.

Juno: Não se esperava menos do teu brio. E, pois Alcmena está no Jardim, faz com que as suas flores todas sejam purpúreas, regando-as com o sangue dessa que te ofende.

Anfitrião: O meu brio não necessita de estímulos para a vingança; bastante causa são os meus zelos, suficiente incentivo é a minha afronta. Verás, Felizarda, embainhar nos peitos desses dous traidores esta espada, para que paguem com a vida os seus delitos. (*Sai*). (*Anfitrião*, p. 115).

Embora Anfitrião não fuja aos padrões característicos da personagem, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Antônio José da Silva amplia a sua atuação na trama, especialmente porque Anfitrião passa do discurso sobre a verdade para a busca de sua verdade em ação.¹²⁴ Se, como dissemos anteriormente, a personagem de Anfitrião não é tida como a mais interessante deste enredo mitológico, o Judeu consegue conferir novo frescor ao caráter, graças às novas situações em que o insere.

Como, por exemplo, a cena da Prisão do Limoeiro. Ao longo de toda sua dramaturgia, Antônio José coloca suas personagens em situações cada vez mais extremas, até chegar a um ponto em que é necessária a intervenção divina – *deus ex machina* – para a solução do quiproquó e representação do final feliz.

A questão que ronda o imaginário de Anfitrião, e que é completamente adaptável ao universo cômico, é a traição. Os cornos que lhe pesam à cabeça, temática jocosa por excelência, é referenciada em todas as obras.

Alcmena: Nada disso: foi comigo que jantaste e comigo que dormiste!

Anfitrião: Que é lá isso?!

Alcmena: Digo a verdade!

Anfitrião: A este respeito é que não, caramba! Quanto ao resto não sei.

[...]

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

Sósia (à parte): Para já, essa história do beijo não me está a agradar nada...

Anfitrião: Continua.

Alcmena: Tomaste banho.

Anfitrião: E a seguir ao banho?

Alcmena: Foste para a mesa. [...] Jantaste comigo; e eu deitei-me ao teu lado.

Anfitrião: No mesmo leito?!

¹²³ Todas estas são questões permanentes na dramaturgia tragicômica, ou seja, Antônio José escreve de acordo com a preceptiva vigente e, embora esteja realmente “melhorando” seus modelos, não está sendo “original” na acepção iluminista e romântica do termo.

¹²⁴ Campo ainda um pouco nebuloso do nosso estudo, queremos dizer que o dramaturgo busca novas situações cenicamente funcionais para apresentar a sua personagem em busca dos seus objetivos cênicos.

Alcmena: Sim, no mesmo.

Sósia: Hui! Cheira-me a esturro o banquete!

Anfitrião (a Sósia): Deixa-a apresentar as provas. (*A Alcmena*) E depois do jantar?

Alcmena: dizias que estavas com sono; levantou-se a mesa e fomo-nos deitar.

Anfitrião: E tu, onde te deitaste?

Alcmena: Contigo, na mesma cama, no nosso quarto.

Anfitrião: Mataste-me! [...] Desgraçado, estou perdido! Alguém se aproveitou da minha ausência para seduzir esta mulher.

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

Anfitrião: Eu, teu homem?! Ah, minha falsa! Não me chames nomes falsos! (*Amphitruo*, p. 80-92).

Anfitrião: E depois de ter ceado?

Alcmena: Fomo-nos ambos deitar.

Anfitrião: Nunca queira Deus que possa

Achar-se na minha honra

Nenhuma falta nem moça:

Seja isto doudice vossa,

Antes que minha desonra. (*Anfitriões*, p. 71)

Alcmena: Interrompiamo-nos um ao outro com mil perguntas. Veio a ceia; ceamos em *tête-à-tête*, e depois... fomos-nos deitar.

Anfitrião: Na mesma cama?

Alcmena: Pois então! Que pergunta!

Anfitrião (à parte): Ah! Esta é a mais difícil de roer, e a que os meus ciúmes receavam mais!

Alcmena: Por que coras ao ouvir-me? Andei mal em dormir contigo? (*Amphytrion*, p. 50-51).

Alcmena: [...] e depois que em recíprocos carinhos nos abraçamos...

Anfitrião: Espera: pois tu me abraçaste? (*à parte*) Oh! Que tormento!

Alcmena: Pois não te havia de abraçar depois de tão larga ausência? [...] Depois fomos cear e daí a descansar.

Anfitrião: E com efeito fomos descansar? Não é delírio, Alcmena?

Alcmena: Tu perdeste a memória, Anfitrião? Tão depressa te esqueceste do que há tão pouco tempo passamos?

Anfitrião: Ai de mim, infeliz! Que é o que ouço?

Alcmena: Que te suspende?

Anfitrião (à parte): Suspende-me saber o que não queria saber.

Alcmena: De que te entristeces? Fiz algum delito em te venerar como a esposo?

Anfitrião: Cala-te, traidora, inimiga, que não fui eu aquele que no venturoso tálamo descansou contigo. (*Anfitrião*, p. 70-72).

Ao contrário de Anfitrião, que se mantém constante em sua verdade e na sombra do adultério que paira sobre sua cabeça, Júpiter é a personagem mitológica do mito que mais conotações ganha ao longo do tempo e das versões.

Críticos de todas as versões costumam atribuir alguma referência dos governantes locais a Júpiter. Mas, como afirma Rocha sobre a obra molieresca – e extensível às outras, neste aspecto – “seria pena reduzir a tão pouco uma comédia tão irônica e divertida” (1969, p. 20).

Acreditamos que a leitura das peças teatrais façam mais sentido quando entendidas as situações dramáticas em que as personagens estão envolvidas *dentro da lógica interna da fábula* encenada. E é a partir desta lógica interna que Júpiter altera seu caráter de texto a texto.

Sabemos que todo o quiproquó começa por um desejo divino de possuir a fiel esposa de um general mortal. Mas a motivação do desejo do deus é diferente em cada texto dramático.

Em Plauto, como é de se esperar dentro do contexto mítico-religioso e social da Roma Antiga, a motivação divina é inteiramente voltada ao desejo de satisfação carnal:

Mercúrio: [...] Ora, creio que vocês já sabem como é meu pai [Júpiter], como ele, em casos destes, não se pinta nada para fazer a sua perninha e, quando a coisa lhe agrada, como logo fica todo embeijado. Júpiter começou de amores com Alcmena, às escondidas do marido, meteu-se com ela, e com proveito, e, tantas lhe deu que... ei-la também grávida dele! [...] E meu pai está, neste momento, aqui dentro, na cama com ela e, por esse motivo, foi esta noite prolongada: é o que acontece, sempre que ele está no gozo com qualquer fulana do seu agrado. Mas ele disfarçou-se por forma a parecer Anfítrio. [...] Nesta altura, o meu pai está aqui dentro a satisfazer os seus desejos. Está na cama, todo agarradinho ao objeto da sua violenta paixão. (*Amphitruo*, Prólogo, p. 27-28).

O Júpiter camoniano, ao contrário, quer ser o objeto do Amor de Alcmena. Para este deus enamorado, maior do que a relação sexual entre os dois, é a união de almas. O lirismo da dramaturgia de Luís de Camões converte o sexual deus latino em um amante cortês a tecer finezas poéticas à sua amada.

He improved on Plautus and Pérez de Oliva in many instances, particularly in the monologues and the love verses between Alcmena and Anfítrio and between Alcmena and Júpiter. These verses, written in the traditional *redondilha*, if removed from the dramatic dialogue, would stand up well in comparison with his lyric poetry.” (CONCEPCIÓN, 1985, p. 192)

Declaração ambígua, pois carrega dois sentidos contraditórios em si: ao mesmo tempo em que faz uma elogio ao trabalho poético do jovem Camões – pois que, até onde se sabe, o texto foi escrito como exercício estudantil, como era costume na Península Ibérica do momento, a exemplo de outros tradutores do texto latino –; também comprova a vertente mais lírica da escrita camoniana, que é inserida no contexto do texto dramático, ralentando demasiado a ação cênica dos envolvidos nos discursos amorosos.

Júpiter: Errei no que cometi:
Bem me basta a penitência
De quanto me arrependi.
E se fiz algum error,
Com que vosso amor se mude
De quem vo-lo tem maior,
Não experimentei virtude,
Mas experimentei amor.
Que se com caso tão vário

Folguei de vos agastar,
 Foi amor acrescentar,
 Porque às vezes um contrário
 Faz seu contrário avisar.
 Daqui vem que a leve mágoa
 Firmeza e afeições aumenta,
 Como bem se vê na frágua,
 Onde o fogo se acrescenta,
 Borrifando-o com pouca água.
 Se um mal grande se alevanta
 N'um coração que maltrata,
 A afeição desbarata,
 Porque onde a água é tanta
 O fogo d'amor se mata.
 E pois tive tal tenção,
 Perdoai, Senhora, a culpa
 Deste vosso coração. (*Enfatições*, p. 79).

Do sexualmente desejoso deus latino, o Anfitrião português passa a amante extremado. A que chegamos à versão francesa da deidade.

Em Molière, percebemos um texto mais marcadamente incisivo sobre a sociedade à qual foi representado. Reflexo em Júpiter que, no mundo das aparências, busca, enquanto simulacro vivo, ser mais amado que o próprio Anfitrião.

Júpiter: [...] Para te dizer a verdade, Alcmena, o esposo é que fez todo o mal; é ao esposo que deves ter por culpado: o amante não tomou parte nesse arrebato brutal, nem o seu coração era capaz de ofender-te. Esse coração tem por ti muito respeito e muita ternura, para jamais duvidar de ti. E se ele tivesse a criminosa fraqueza de nalguma coisa se ofender, a teus olhos aqui eu próprio o trespassaria. O esposo porém saiu do respeito submisso que por ti sempre se deve ter, e com o seu rude modo de proceder, o marido, julgando-se tudo permitido pelos direitos do himeneu, revelou-se-te brutalmente. Sim, ele é que foi, sem dúvida, criminoso; ele só foi quem te maltratou. Detesta portanto o esposo, aborrece-o, estou de acordo, e ao teu ressentimento o abandono; mas, Alcmena, exceptua o amante da ira que tal ofensa te causou; separa-o um pouco do culpado, e, para seres justa, não o castigues pelo que ele não fez. (*Amphytrion*, p. 64-65).

O empenho de Júpiter em ser um melhor amante que Anfitrião já se encontra na fala de Alcmena, sobre a noite de amor entre o deus e a jovem senhora:

Alcmena: Com toda a veemência me provaste os ardores do teu amor; maldisseste dos cuidados importunos que o tinham acorrentado; testemunhaste-me a alegria de me ver, os tormentos da ausência, a impaciência que te devorava, e... a verdade é que em ocorrências semelhantes nunca me pareciste tão terno nem tão apaixonado. [...] Tais transportes, tal ternura, bem o pode supor, não me eram desagradáveis; e se queres que te diga a verdade, Anfitrião, achei neles mil deleites. (*Amphytrion*, p. 50)

Passando por todas estas variações ao longo das reescritas, o Júpiter de Antônio José mantém sua posição representativa no enredo das peças, mas não apresenta uma diferenciação

clara em relação às anteriores. A contar que a emulação também diz respeito ao aproveitamento das qualidades das obras emuladas, o Judeu aproveita a representação mental já fortemente difundida de Júpiter como suporte mitológico, para que possa desenvolver as outras personagens da trama. É por ser Júpiter o rival, que Anfitrião vai tão fundo em sua derrota, na luta por sua identidade – não se pode ganhar de um deus. Também é através de Júpiter que o dramaturgo resgata da mitologia a personagem de Juno, esposa ciumenta, que será responsável pela maior ampliação do quiproquó da peça.

Assim, ao contrário do que *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* sugere, o título original do texto não centraria a ação no triângulo amoroso Anfitrião/Alcmena/Júpiter. Intitulado *A esposa dama pelo esposo fingido*,¹²⁵ Júpiter seria o protagonista da fábula de Antônio José da Silva, sendo que a “esposa enganada” poderia ser tanto Alcmena quanto Juno, evidenciando justamente o triângulo amoroso acrescentado pela originalidade (*inventio*) do Judeu à narrativa primeira:

A ambiguidade sugerida no título capacita-nos interpretar ser também Juno “a dama enganada” por um “esposo fingido” – Júpiter –, aquele que, fementido e infiel, a engana. Sob esta óptica se confirma a ideia de que, subreptícia, a segunda ação da peça na verdade é que move o enredo. (CORRADIN, 1998, p. 210-211).

Também a personagem de Alcmena, embora sob diferentes visões – coerentes com a sociedade à qual o espetáculo era representado –, mantém-se constante no que concerne aos elementos constitutivos do caráter. Por mais que ela tenha traído o marido, sua inocência é diversas vezes afirmada, em todas as versões.

Entretanto, a luta de Alcmena para provar a sua inocência muda, de acordo com o texto. Cada vez menos passiva perante a sua situação de adúltera, ela se afirma enquanto portadora também de uma verdade:

Alcmena: como o ânimo distingue os malefícios, não mereço morrer, pois no meu ânimo sempre tive por esposo aquele que me parecia com tanta realidade verdadeiro. (*Anfitrião*, p. 130).

Também para Alcmena, é a inserção de Juno – e Cornucópia – que proporciona o desenvolvimento de mais e diversas situações cênicas, diferenciando a participação da personagem na intriga, em relação às outras versões do mito.

¹²⁵ “José Oliveira Barata, em seu *Antônio José da Silva: criação e realidade* (1983, v. II), estuda um manuscrito encontrado no espólio da biblioteca Dr. Jorge de Faria com o título *A dama enganada pelo esposo fingido*. Oliveira Barata considera que, embora não autógrafa, tal manuscrito talvez tenha sido, se não o original, uma cópia bem próxima dele. As modificações – inclusão do Argumento, rol dos interlocutores, divisão em cenas, bem como o novo título – devem ter sido introduzidas por Francisco Luís Ameno com vistas à publicação.” (CORRADIN, 1998, p. 147).

Tal é a elevação da luta de Alcmena pela manutenção de sua honra, ou de sua verdade, que ela acaba também sofrendo punição proporcional à de Anfitrião e Saramago.

De fato, a situação final de Alcmena atinge um nível de tensão trágica ainda não alcançado pelo mito nas versões anteriores:

Tirésias: Anda, infelice Alcmena, a pagar com a vida o delito de tua fragilidade, nas aras do supremo Júpiter. (*À parte*) Ai, amor cego, que cego me arrasta a tua grande cegueira!

Alcmena: Que é o que ouço? É possível que ainda tenho vida, havendo de perdê-la sem culpa, sem ofensa e sem delito?

Cornucópia: Ai, minha Senhora Alcmena, quem dissera ao Senhor seu pai que para isto a criava!

Polidaz: Horror me causa tão funesto espetáculo!

Júpiter: Mercúrio, é tempo de desfazer o enigma, pois isto chegou ao último ponto.

Mercúrio: Digo, Júpiter, que isto havias ter feito há mais tempo, e escusaria Alcmena de passar este susto. (*Anfitrião*, p. 140-141).

Como pode ser visto no excerto acima, a situação dramática da peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* atinge uma tensão tão elevada e irreversível por si só que, segundo Mercúrio, deveria ter acabado a farsa divina há mais tempo.

Assim como em todas as outras versões, a comédia termina com o *deus ex machina* de Júpiter e Juno resolvendo todas as questões, de forma que a maior parte possível dos casais se constitua ou restabeleça. Um quiproquó levado às últimas consequências (ou além delas, segundo Mercúrio), com uma resolução às pressas e externa.

3.2 As personagens acrescentadas

*Y los puñales diminutos,
¡qué luna sin establos, qué desnudos,
piel eterna y rubor, andan buscando!*
Federico García Lorca, “Muerte”

Também externos às versões anteriores são as personagens Juno e Tirésias, inseridos por Antônio José da Silva para ampliar as possibilidades de situações cênicas, especialmente para as personagens de Alcmena e Anfitrião, que têm a oportunidade de maior manifestação do seu caráter.

O centro deste novo núcleo de personagens na trama é Juno, esposa de Júpiter. Íris a acompanha, num paralelo claro com os criados Mercúrio, que se trasveste de mortal e serve a Júpiter, e Cornucópia, criada de Alcmena. Também Tirésias primeiramente aparece na trama como seu amante e, em consequência disto, sua atuação na prisão de Alcmena.

Flavia Maria Corradin, ao ler o texto de Antônio José sob uma perspectiva intertextual e tratar da importância desta segunda intriga para a peça, afirma que

na Parte II [de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*], a intervenção de Juno dará andamento completamente diverso à “ópera” do Judeu, uma vez que aqui Antônio José deixa quase que inteiramente de lado a intriga primordial para desenvolver uma ação paralela – a intriga de Juno. Pouco ou nada esta segunda parte da peça portuguesa retém da ação primeira – o triângulo amoroso: Júpiter/Alcmena/Anfitrião –, pois o enredo se fixa no motivo acrescentado, ou seja, a trama vingativa de Juno. (CORRADIN, 1998, p. 166-167).

Ou seja, a intriga em torno da presença de Juno no enredo não é secundária, mas primordial para que o texto de Antônio José atinja a “recriação estilizadora”.

Embora fora da *dramatis personae* das versões dramatúrgicas anteriores do mito, Juno está diretamente ligada ao ciclo de Hércules. Como apontamos acima, Juno, versão romana da deusa grega Hera, por ciúmes de Hércules (nome grego de Hércules), persegue-o desde o berço:

De los trabajos que atribuyen a Hércules, el primero fue el de las dos serpientes que Iuno le envió a la cuna para que lo matasen. (*Filosofía secreta*, IV, 3, p. 445-446).

When the child [Hércules] was eight months old, Hera desired the destruction of the babe and sent two huge serpents to the bed. Alcmena called Amphitryon to help her, but Hercules arose and killed the serpents by strangling them with both his hands. (*Biblioteca*, 2, 4, 8).

Brómia: [...] Uma vez no berço, eis que, do alto do teto, se lançam em voo para o implúvio duas serpentes com crista, enormes. [...] Neste meio tempo, as serpentes olham para toda a gente em redor. Assim que dão com os olhos nos meninos, arremetem velozes para o berço. Eu a arrastar, a levar o berço sempre mais para trás, receando pelas crianças e assustada por mim própria; e as serpentes sempre a perseguir-nos mais e mais encarniçadas. Mas, apenas enxergou as serpentes, o menino mais robusto salta ligeiro do berço, precipita-se a direito contra elas. Num abrir e fechar de olhos tinha-as agarradas, uma em cada mão! [...] O menino estrangula-as a ambas. (*Amphitruo*, p. 120).

Mesmo sem a referência ao nome de Juno no texto de Plauto, a mitologia grega e o mito de Hércules era corrente no imaginário do povo romano.

Sem referência nas obras posteriores, mesmo não retomando a cena das cobras especificamente, Antônio José retoma a sua principal personagem, Juno (ou Hera), e a insere na trama, no papel de esposa enganada – em mais um paralelo com as personagens já consolidadas do mito. No caso, *Anfitrião* –. Como faz Baltasar de Vitoria, usando da natureza ciumenta de Juno para compor outra intervenção da personagem no nascimento de Hércules:

Fue el nacimiento de Hercules muy particular, porque como la Diosa Juno era tan zelosa, y viniere a su noticia, que Alcmena estaba preñada de su marido Jupiter, llegando la hora del parto, vino la Diosa hecha una vejezuela, dando a entender, que era partera, a casa de Alcmena, como lo dice Homero, tratando de la estratagem que venia a hacer: *Remoravit tempore partus / Formosae*

Alcmenae. De suerte, que fingiendo venia a ayudarla al parto, venia a imperdirselo, haciendo alguna hechiceria, y à hacer padecer a la preñada, y pretender matar al Infante, si podia. (*Teatro de los dioses*, II, 2, p. 72-73).

A caracterização de Juno está perfeitamente de acordo com aquela dos textos clássicos, pois ela é reconhecidamente ciumenta das escapadelas de Júpiter, tentando sempre se vingar na prole do Tonante. Caráter mitológico, portanto, reconhecível, mas ainda segundo Corradin (1998, p. 209), “se o Judeu simplesmente colocasse em cena a vingança de Juno, não poderíamos, pois, falar em originalidade. O comediógrafo aproveita-se do paradigma mitológico com a intenção de, também aí, promover a estilização”, produzindo um objeto emulatório plenamente satisfatório, quando associa os conceitos de *imitatio* e *inventio* na sua dramaturgia.

Antônio José, de acordo com a lógica interna da trama, direciona os ciúmes de Juno a Alcmena, uma vez que o centro da intriga do texto dramático são os amores entre Júpiter e Alcmena e as trocas de identidade:

Juno: Já que, disfarçada, me vejo introduzida em casa de Alcmena, comece o veneno de meus zelos a infeccionar a causa do meu ciúme: chore a inocência de Alcmena o delito de Júpiter, porque tão disfarçado vive na forma de Anfitrião que nem toda a minha Deidade sabe distinguir qual é o verdadeiro. Ó Júpiter, para que me deste a glória de ser tua esposa, se me não livras deste inferno de zelos! (*Anfitrião*, II, 1, p. 85).

Para conseguir o seu intento, e em consonância com o gosto do público pelas intrigas amorosas, surge em cena Tirésias. Sua história mítica encontra-se com a de Júpiter e Juno, de acordo com o narrado por Juan Pérez de Moya:¹²⁶

Otros dicen que estando Iúpiter y Iuno, su mujer, un día en una contineda jocosa y de solaz, diciendo que cuáles apetecen más, los hombres a las mujeres o las mujeres a los hombres, para determinar esta cuestión llamaron a Tyresias, por cuanto había sido mujer siete años y usado de todos los femeniles usos en ellos; y el accidente por donde había sido mujer fue que un día andando Tyresias en una montaña vio dos culebras que andaban en celos una con otra, y con una vara que en la mano traía, hirólas, y luego incontinente fue convertido en mujer, y así vivió siete años. Después de este tiempo, pasó por aquel mismo lugar y vio otras culebras estar como las otras; entonces hirólas con una vara, diciendo: Pluguiese a los dioses que por heriros yo agora fuédeses poderosas de tornarme a la mi primera naturaleza. Dicho esto, luego Tyresias se halló convertido en hombre como lo era primero. Y porque éste sabía los deseos de los estados de hombre y de mujer, por esto fue nombrado por juez entre Iuno y su marido Iúpiter, el cual pronunció que el hombre tenía como tres onzas de deseo de amor carnal, y la mujer como nueve. Deste juicio,

¹²⁶ Também Apolodoro e, na mesma linha, Baltasar de Vitoria fazem referência ao adivinho Tirésias fazendo parte no mito de Anfitrião: “and when she [Alcmena] told him [Anfitrião] that he [Júpiter] had come the night before and slept with her, he learned from Tiresias how Zeus [Júpiter] had enjoyed her” (*Biblioteca*, II, 4, 8); “y para certificarse de si acaso alguno havia andado con su muger, consulto a su natural el Sabio Tyresias, y el le descubrió como Jupiter havia andado à la parte de aquellos negocios” (*Teatro de los dioses*, II, 2, p. 71)

Iuno, teniéndose por agraviada, privó a Tyresias de la vista corporal, cegándolo de los ojos. Pesóle mucho a Iúpiter, y como unos dioses no contradecían lo que los otros hacían, no pudo tornarle la vista; mas en remuneración della diole que supiese las cosas advenideras, de donde salió ser este tyresias adivino certísimo y de acudir a él todos con sus dudas. (*Philosophía secreta*, 3, 8, 12, p. 408).

Assim, percebemos a adequação dos caracteres externos que Antônio José da Silva agrega à sua trama, dentro de um contexto mitológico consistente com aquilo que o público setecentista já teria costume.

Ainda sobre as personagens externas aos paradigmas neste texto dramático, “a segunda [ação independente da peça], cujo móvel é Juno, se tornará capital para o nível da estilização que a obra do Judeu exercitará a partir de 1736 – ano em que foi encenada *A dama enganada pelo esposo fingido*” (CORRADIN, 1998, p. 166). Ou seja, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, ou qualquer que tenha sido seu título na altura, representa um importante degrau na apropriação da forma e aprimoramento da escrita dramática por Antônio José da Silva, como se verá nos capítulos seguintes.

4 Quando o Labirinto é de Amor

A relação de prazer com o texto dramático é efetivamente um gozo na perversão.

Osório Mateus.

O mito em torno do Minotauro, emulado por Antônio José da Silva em *O Labirinto de Creta* (1736), é tema recorrente no teatro do Século de Ouro espanhol, sendo tratado diretamente nas obras dos expoentes da dramaturgia áurica Lope de Vega, Calderón de La Barca e Tirso de Molina, além dos hoje menos conhecidos Juan Bautista Diamante e Soror Juana Ines de La Cruz.

Para além de ser tema dos variados autores seiscentistas, podemos dizer que o tema do “labirinto de amor” foi tomado como metáfora por praticamente todos os autores do período, como Miguel de Cervantes, na *comedia El laberinto de amor* (1615).¹²⁷ Com rasgos cavalheirescos, ela é ambientada na Itália, no tempo contemporâneo do autor. Tipicamente tragicômica, a *comedia* apresenta intrigas amorosas, com consequências trágicas e cômicas. Não sendo mitológica, utiliza a metáfora do labirinto para concretizar a sua trama.

Da mesma forma, Antônio José da Silva, além de *O Labirinto de Creta*, utiliza a metáfora do “labirinto do amor” em seus outros textos:

Sacatrapo: Ambos estávamos aqui perdidos; *eu no labirinto de palácio, e meu amo perdido no labirinto de amor.* (*Encantos*, p. 25)

Jason: [...] Mas que vejo! Ali está o meu bem e o meu mal!

Medeia: Jason, entendo, como há tanto que me não vês, que já me não conheces; e cuido que tu és o desconhecido.

Jason: *Quem se viu em maior labirinto!*

Creúsa: Jason, como me vê aqui, não sabe o que responda. (*À parte*). (*Encantos*, p. 55).

Tirésias: Oh deuses soberanos! E que de cousas em um instante tenho passado! Vi e amei; rendi-me a uma formosura celestial e prometi castigar a uma inocente! Mas quem se pode livrar do *labirinto de amor*, pois o mesmo fio que se inventou para o acerto é o maior embaraço para a confusão? (*Anfitrião*, p. 153)

(*Saem Juno e Íris.*)

Juno: Alcmena, venho a concluir a minha história... Mas, ai de mim! Que vejo! Júpiter e Anfitrião são estes; porém tão parecidos, que os não sei distinguir. (*À parte*).

Alcmena: Felizarda [disfarce de Juno], com justa causa te admiras, se bem que uma só admiração não basta para este tão extraordinário caso.

Íris: À vista desta confusão, bem podemos desmaiar na nossa empresa.

¹²⁷ *Comedia famosa del Laberinto de amor*, publicada em *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Iuan Villarroel, 1615.

Anfitrião: Quem se viu em maior labirinto!

Juno: Quem se viu em maior consternação! (Anfitrião, p. 168).

Júpiter: Pois, se ele confessa que não foi ao triunfo e vós outros também vistes que entrei triunfante no Senado aonde me laureastes, claro está que o verdadeiro Anfitrião sou eu, e este o fingido.

Anfitrião: Oh, Júpiter soberano! Quem se viu em maior labirinto?

Mercúrio: Chama por Júpiter, que ele muito bem te acudirá! (À parte). (Anfitrião, p. 204).

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

Lope de Vega, em 1621, leva à prensa a sua versão de *El laberinto de Creta*,¹²⁸ numa releitura que acrescenta encontros, desencontros e personagens amorosas, ao gosto do público seiscentista. Mantém intacta, entretanto, a estrutura central da narrativa até o final do segundo ato, ficando Ariadna abandonada numa ilha, enquanto Teseu rumo a Atenas com Fedra. O terceiro ato, completamente ao gosto seiscentista, é composto por uma cena pastoril em que tudo termina bem.

Ao comparar os textos de Lope de Vega e Calderón de La Barca, Iniesta e Bennecker (2009) concordam que

aunque suele ser habitual en Calderón perfeccionar los argumentos que toma prestados de Lope, aquí no mejora *El laberinto*, [...] sino todo lo contrario: la jornada [segunda, de *Los tres mayores prodigios*] resulta muy inferior a la comedia de Lope, sobre todo porque la reducción a un acto de toda la materia limita su tratamiento dramático y hace imposible la inscrición de episodios que puedan enriquecer la fábula. (INIESTA e BENNECKER, 2009, p. 11).

No que concerne ao tratamento dramático, ao que parece, os autores corroboram Martínez-Berbel, quando este afirma que “más que de inexactitudes habría que hablar de licencias dramáticas, que permiten al dramaturgo hacer una versión escénica del mito mucho más cercana y atractiva para el público del XVII.” (2003, p. 202). O texto de Lope fica mais atrativo, na medida em que insere elementos facilmente reconhecíveis pelo seu público, sem abdicar de uma linha mitológica precisa. O melhor tratamento dramático do mito do Minotauro, ao que parece, quer dizer ampliar e explorar qualquer detalhe que o mito possa propor em uma cena inteira.

¹²⁸ *El laberinto de Creta*, tragicomedia de Lope de Vega Carpio, dedicada a la Señora Tisbe Fenix, en Sevilla. Em *Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Perez, 1621.

O terceiro ato do Lope de Vega é pura invenção.¹²⁹ Iniesta e Bennecker (2009) acreditam que isso era melhorar. Há lógica no argumento, uma vez que, para os autores, o gosto do público era de grandiosidade. O caso amoroso entre Oranteo¹³⁰ e Ariadna é inserido no enredo como intriga secundária, dissociada da ação principal. Ariadna, no Primeiro Ato, está enamorada de Oranteo, mas muda o objeto de sua afeição para Teseu, tão logo o vê. Só no Terceiro Ato, após o abandono na ilha de Lesbos - e não Naxos, como o mito clássico, ou Dia, dito em Ovídio, ou ainda Coos, em Baltasar de Vitoria -, é que Ariadna retorna a atenção para Oranteo.

Apresentando um ritmo muito mais dinâmico, porque dispõe de apenas uma jornada, Pedro Calderón de La Barca, na Segunda Jornada de *Los tres mayores prodigios* (1636),¹³¹ elabora uma intervenção dinâmica e sucinta do mito principal. Seu enredo apresenta vários aspectos estruturais de construção da fábula em sintonia com as escolhas de Antônio José da Silva, como quando o criado é chamado a substituir um dos mancebos para o sacrifício do Minotauro, que fugiu – recurso usado por Calderón, sobre Teseu e Pantulfo, e depois retomado por Antônio José, apenas com o *gracioso* Esfuziote.

Entre a escrita de Lope de Vega e a de Calderón de La Barca, passaram-se menos de vinte anos. Sendo usual a emulação, quer dos mitos antigos quer dos próprios autores, ainda assim os dois grandes dramaturgos fazem opções completamente distintas sobre como contar o mesmo mito.

Lope de Vega, em *El laberinto de Creta*, expande a fábula do Minotauro ao acrescentar outras partes do mito de Minos – a conquista de Atenas e o parricídio de Cila – à trama central do enredo amoroso de Teseu e Ariadna, além de inúmeras personagens e situações não citadas nos textos clássicos, criando intrigas secundárias. Se, por um lado, as intrigas secundárias aumentam a expectativa e o entretenimento – pois são feitas “ao gosto do público” –, por outro, dividem a atenção com o mito original.

A verossimilhança é encarada, pelos autores ibéricos do período, como uma ferramenta para ajustar o mito clássico ao gosto e entendimento do público. Assim, a ampliação do mito por Lope de Vega pode conter em si rasgos de verossimilhança.

Calderón de La Barca também insere personagens e algumas situações externas ao mito ovidiano, mas pouco escapa à trama principal do triângulo Ariadna-Teseu-Fedra. Tratando de

¹²⁹ “Todo el tercer acto, que es invención del poeta, sirve para prolongar la historia con objeto de resolver las cuestiones de honor que subyacen en los episodios amorosos.” (INIESTA e BENNECKER, 2009, p. 15).

¹³⁰ “Tanto el personaje como – evidentemente – sus amores con Ariadna, son obra exclusiva de la pluma de Lope.” (MARTÍNEZ-BERBEL, 2003, p. 175).

¹³¹ A Segunda Jornada da peça *Los tres mayores prodigios*, trata do mito do Minotauro e “representóla la Compañía de Prado de la Rosa en el Teatro de mano izquierda”. Todas as personagens principais dos “três maiores prodígios” retornam, ao final da Terceira Jornada.

forma diferente as mesmas questões de gosto e inteligibilidade do público, centra-se na exposição da linha narrativa principal, com as outras personagens colaborando para a exposição do romance central.

Se é fato que a tragicomédia necessita de representantes das estirpes alta e baixa, talvez Calderón falhe em acrescentar pouca participação do criado em situações paralelas ao mito. Entretanto, se o criado é inserido na trama para agilizar a cena, promovendo uma quebra de ritmo com o andamento lento da cena de enamorados, em Calderón as cenas já apresentam uma dinâmica ágil, de acordo com modelos posteriores.

Embora escritos com pouca distância temporal, nos textos *El laberinto de Creta* e na Segunda Jornada de *Los tres mayores prodigios*, percebem-se as influências várias e as divergências estéticas entre os grandes expoentes do teatro espanhol:¹³²

[Calderón] se ciñe exclusivamente a la materia mítica (pues una sola jornada no da para más), mientras Lope se dispersa introduciendo episodios, ajenos a la leyenda pero ensamblados en ella, a fin de amenizar la fábula asemejándola a la comedia de capa y espada. (INIESTA e BENNECKER, 2009, p. 20).

Também na obra de Juana Inés de La Cruz e D. Juan de Guevara,¹³³ *Amor es más laberinto*,¹³⁴ a intriga das personagens cômicas é menos desenvolvida, dado o intrincado emaranhado da intriga amorosa central. Como o próprio criado Razimo diz, na última cena da peça, quando os casais estão todos sendo reunidos:

Razimo: Cintia, ya vés, que no ha avido
Lugar de galanterias
De Lacayos, y Fregonas;
Pero, [si] quieres ser mía,
Dispensando de Galan
Las amantes baratijas,
Aquí estoy.
Cintia: Y yo te admiro
Porque fuera boberia
Perder aquesta ocasión. (*Amor es más laberinto*, p. 449).

¹³² Também Martínez-Berbel corrobora a perspectiva de que Lope de Vega confere traços de *comedia de capa y espada* a *El laberinto de Creta*: “No es una comedia de aparato, sino una comedia de argumento mitológico, pero a la que se han aplicado rasgos de comedia de capa y espada, primándose éstos por encima de sus características espectaculares.” (2003, p. 203).

¹³³ Don Juan de Guevara escreve o texto *Amor es más laberinto* em colaboração com a Soror Juana Ines de La Cruz. Enquanto que a freira é responsável pelos atos primeiro e terceiro do texto dramático, D. Juan de Guevara escreve o segundo ato, em que figuram as importantes cenas do baile de máscaras e dos encontros furtivos no jardim, de que falaremos mais adiante.

¹³⁴ Consultado a partir do *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Ines de La Cruz, monja profesas en el Monasterio del Señor San Geronimo de la Ciudad de Mexico, dedicado a su misma autora AD. Juande Orue y Arbieta, cavallero de la Orden de Santiago, año 1691. Con privilegio, en Sevilla, por Tomas Lopes de Haro, impressor y mercader de libros.*

A peça *Amor es más laberinto*, da Soror mexicana Juana Ines de La Cruz, certamente teve circulação na versão impressa na Lisboa de Antônio José da Silva,¹³⁵ que toma de empréstimo várias passagens cênicas. “The similarities between the two works point to the magpie-like ability of the librettist to take what he needed from others.” (PERKINS, 2001, p. 132).

De fato, as duas versões apresentam muitas similaridades, no que concerne à estrutura da peça. Especialmente original, dentre as versões do mito aqui tratadas, é a cena do baile dos mascarados, recorrente nas versões dos autores português e mexicanos, indicando a semelhança entre os gostos do público de Portugal e Espanha¹³⁶.

Outro aspecto que perpassa três versões do mito é a inserção do enamorado Lidoro em *Los tres mayores prodigios*, *Amor es más laberinto* e *O labirinto de Creta*. Sem jamais participar do final feliz obrigatório na estrutura tragicômica, a personagem Lidoro, em Antônio José, tem sorte por simplesmente permanecer vivo até o final da peça, pois que, nas anteriores, ele é morto por Teseu. Lidoro tem seu amor não-correspondido por Fedra, em Juana Ines, enquanto que suspira por Ariadna em Calderón¹³⁷ e Antônio José.

Além das cenas do baile de máscaras e dos encontros às escuras, subsequentes ao baile, também há o emprego de personagens comuns, nunca dantes vistas em associação ao mito, como Tebandro e Licas. Em ambas as peças, Licas é o embaixador de Atenas em Creta, responsável por entregar os jovens ao Rei Minos, e que volta a Atenas para preparar a guerra contra Creta, quando pensa que Teseu morreu. Em Antônio José, além desta função, também se insere na intriga secundária, sendo alvo das armações de Esfuziote e dos suspiros de Sanguixuga. Antônio José amplia a relação entre os caracteres e situações cômicas e trágicas de sua obra, com cada vez mais presteza.

Já o Tebandro do Judeu pouco se assemelha ao Tebandro mexicano. Em *Amor es más laberinto*, este é apenas um subordinado do Rei Minos, sempre servindo aos mandos e desmandos do monarca. Em Antônio José, é elevado à categoria de amante desprezado de

¹³⁵ “Sor Juana’s extensive *Obras Completas* were nearly all published in her lifetime. The first volume, entirely of poetry, *Inundación castálida*, came out in Madrid in 1689, with a second edition in 1690. The second volume was published in Seville in 1692, and contained her dramatic works. The third volume, with the title *Fama y obras postumas*, was published in Madrid in 1700, and in both Barcelona and Lisbon in 1701; it contained both poetry and prose. *Amor es más laberinto*, therefore, appeared in the second volume. It also had a separate but undated edition, in Seville.” (PERKINS, 2001, p. 132).

¹³⁶ México (de *Amor es más laberinto*) e Brasil (origem de Antônio José da Silva), no início do século XVIII, são colônias de Espanha e Portugal. Os textos de Juana Ines de La Cruz foram publicados em Espanha e Portugal entre fins do século XVII e início do XVIII, enquanto que as comédias de Antônio José continuaram a ser encenadas durante todo o Setecentos português, demonstrando a permanência da sua obra.

¹³⁷ Nesta peça, Lidoro é tido como embaixador de Creta, que busca o tributo humano a Atenas e, embora seja ateniense, o faz como favor ao Rei Minos para obtenção da mão de sua filha Ariadna.

Fedra, mas com quem termina por se casar. Se é possível, com alguma liberdade, encontrar pontos de contato entre as personagens homônimas, é a sua subserviência ao Rei de Creta, como pode ser visto na cena 5 da parte I:

Rei: Sempre os Atenienses foram mais loquazes que fiéis. Teseu, o sangue de Androgeu em purpúreas línguas está pedindo vingança contra as vossas aleivosias; e assim, não espereis remédio na vossa desgraça.

Lidoro: Senhor, Vossa Majestade se compadeça de Teseu, que ao fim o alenta o régio esplendor de Príncipe.

Tebandro: Adverte, Senhor, que é indigna da Majestade a tirania; e assim perdoa a Teseu.

Rei: Aqui não obro como rei, senão como juiz.

[...]

Licas: Pois sabe, tirano Rei, que Atenas tomará cruel vingança da tua crueldade; reduzindo a Creta à última ruína. (*Vai-se*).

Rei: A mim com ameaços! Se não foras embaixador, pagarias com a vida esse atrevimento.

Esfuziote: Era bem feito que El-Rei o mandasse esquartejar! (*À parte*).

Lidoro: O Embaixador falou com insolência.

Tebandro: Sinto, Senhor, ver ultrajado o teu respeito.

Rei: Por isso mesmo será Teseu conduzido ao Labirinto, para o Minotauro o devorar.

[...]

Lidoro: Se até aqui me compadeci de vós, agora crimino a vossa soberba.

Tebandro: A não estares tão perto da morte, eu despicaria a desatenção da Majestade.

Rei: Basta que o Minotauro me vingue; levai-o [a Teseu]. (*Vai-se*). (*Labirinto*, p. 64-66).

Entretanto, só a utilização do mesmo nome, entre tantos nomes possíveis, associada às outras coincidências entre os textos, já é indício de que o nosso comediógrafo tomou conhecimento da obra de Soror Juana Ines de La Cruz.

Por último, antes de passar à análise mais específica da caracterização mitológica de algumas personagens de *O labirinto de Creta*, com o intento de perceber as permanências e as alterações dos caracteres gregos nos *galanes*, gostaríamos de destacar a personagem Baco, de *Amor es más laberinto*. Assim como Lope de Vega acrescenta Oranteo, para que a dama Ariadna não fique sem seu galã, também Juana Ines acrescenta o par Ariadna-Baco, nos mesmos moldes. Ariadna, em ambas as peças – *Amor es más laberinto* e *El laberinto de Creta* –, é uma mulher enamorada de seu enamorado, até que se lhe mostra Teseu. A partir de então, Ariadna dirige o foco de seu amor para o herói ateniense, duque ou príncipe, e só após a rejeição e abandono deste, volta a pensar com apreço no seu primeiro amante. Passa-se, nas peças, por um momento de intrusão na vida destas personagens que, depois de resolvido, torna a uma nova

estase.¹³⁸ No caso de Ariadna e seus amantes, nas peças de Lope de Vega e Juana Ines, retomando sua condição inicial.

Esta parte do enredo é bastante diferente em Antônio José, uma vez que Ariadna, em *O labirinto de Creta*, termina por se casar com Teseu. A justificativa para esta liberdade poética do autor encontra-se explicitada no Argumento:¹³⁹

Até a saída de Creta logrou Ariadna as primeiras estimações em Teseu, ainda que ao depois preferisse a Fedra, deixando a Ariadna em uma deserta ilha; porém, como só tratamos nesta obra dos sucessos de Teseu em Creta, por essa razão se manifesta a Teseu mais amante de Ariadna que de Fedra. – O motivo que se toma para o entrecho da presente obra é o considerar-se a Teseu já devorado pelo Minotauro; e, sendo reputado por morto, manter-se este engano até o fim, triunfando do furor do Minotauro, do enleio do Labirinto e das iras de Minos. (*Labirinto*, p. 5, [grifo nosso]).

4.1 Em busca do casal perfeito

*Numa alma inflamada
de amor abrasada
cruel labirinto
fabrica o amor.
Porém quem espera
o bem de uma fera,
acertos de um cego,
de um monstro favor?*

Antônio José, *O labirinto de Creta*

Dentre todos os textos teatrais lidos que versam o mito do Minotauro, apenas em *O labirinto de Creta*, de Antônio José da Silva, encontramos um final feliz entre Teseu e Ariadna. Neste texto, Fedra fica conformada com a sua situação final de esposa de Tebandro. No caminho inverso, Ariadna termina abandonada apenas no texto de Calderón – talvez justamente por condensar toda a história em só uma Jornada, convertendo o seu final em um grande monólogo trágico.¹⁴⁰

¹³⁸ “Estase é imobilidade: uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude: uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento.” (BALL, 2008, p. 37). Já a intrusão é aquela ação que vem para romper a estase e dar início ao andamento da intriga da peça. “O mundo que se apresenta no começo de uma peça está em estase. Às vezes, ela é rompida antes que a peça comece; ainda assim, sabemos qual era a estase.” (BALL, 2008, p. 39).

¹³⁹ Ao que se sabe, os Argumentos das peças não faziam parte da representação em si e foram acrescentados ao texto *a posteriori*, provavelmente fruto da pena do editor Francisco Luís Ameno. Veremos, quando da análise de *As variedades de Proteu*, como estes Argumentos, por vezes, interferem na apreciação da obra, intervindo de maneira negativa em recursos de escrita dramática refinados, como o doseamento de informação.

¹⁴⁰ Há que se contar que este é só o final da Segunda Jornada, sendo que na Terceira se contará as aventuras de Hércules e Dejanira. Ao final, encontram-se os três elencos, que acabam por presenciar os suicídios de Hércules e Dejanira. Sobre Ariadne, Teseu e Fedra, constam os versos de Teseu: “De Europa traigo la rara / beldad de Fedra

Em todas as outras peças, seguindo os preceitos tragicômicos, há um final feliz, com a realização de casamentos e festejos, reunindo em cena o maior número de casais felizes.

Já justificado, no Argumento, porque Teseu se casa com Ariadna, entendemos também que este final feliz inusitado só o é para quem espera ver o mito decalcado na cena. Se nos atemos ao universo proposto pelo autor, é sempre indicado o interesse de Teseu por Ariadna, em contraste ao agradecimento que sente por Fedra. Especialmente na cena do Minotauro, um dos grandes momentos da peça, em que, antes da entrada do monstro, Teseu recita:

Nunca piedoso o Céu a um desgraçado
negou favores de um ditoso auspício,
pois com antecipadas influências,
antídotos preveniu a meus pesares,
dando-me Fedra a indústria peregrina
do triunfo do horrendo Minotauro,
quando Ariadna com subtil ideia
o fio me administra,
que tecido farol nestes horrores
me guia o passo em tanto Labirinto.
Mais ai, bela Ariadna! Se piedosa
me das a liberdade,
inúteis considero os teus favores;
porque em tanta aspereza,
mais cativo me tem essa beleza.
Ária
Vem, ó monstro, a lacerar-me;
vem, cruel, a devorar-me;
porém não ofendas
com fúria inumana
a bela Ariadna,
que dentro em meu peito
se ostenta feliz.
Se morto me vires,
só quero que entendas
que tu me não matas;
Amor, isso sim. (*Labirinto*, p. 81-82).

E, logo após uma cena extremamente movimentada, em que o Minotauro é estrangulado e mortopor Teseu, há a constatação de que os artifícios de Fedra não foram necessários para derrotar o monstro.

Teseu: Releva-me, Fedra, desprezar para a morte do Minotauro o piedoso remédio que me administraste; que seria injúria do meu valor buscar fora de mim indústrias para vencer; porém sempre no meu agradecimento fica recompensada a tua generosidade. (*Labirinto*, p. 83).

conmigo; / y aunque en un monte à Ariadna / dejé, por Fedra divina, / quejosa, y desesperada, / viene aquí también, porque / siguiéndome su venganza, / con Minos, en Calidonia / fue mi triunfo, que estas armas / me dio su Rey”.

Embora o herói também não chegue a usar o fio de Ariadna, porque conta com Dédalo a seu lado para guiá-lo pelo Labirinto, metaforicamente o fio irá conduzi-lo para fora do Labirinto do amor, levando-o até Ariadna.

Temos, portanto, um herói muito mais valoroso que o seu predecessor Jasão, pois que este usa os artifícios que Medeia empenha, juntamente com seu amor, enquanto que Teseu não o faz, corroborando a representação mental deste enquanto herói digno, vigente desde a Grécia Antiga.

A comparação do Teseu português com aquele de Lope de Vega não seria de todo proveitosa, uma vez que “el dramaturgo aplica un cuidado proceso que va marcando sus aspectos más negativos, para convertirlo, en cierto modo, en un antihéroe” (MARTÍNEZ-BERBEL, 2003, p. 187). Mais cabível, portanto, seria observar os recursos utilizados por Lope em comparação ao Jasão de *Os encantos de Medeia*.

Entretanto, a exaltação da figura do herói, por vezes, é impossível de ser ignorada, porque “estos rasgos le son dados al dramaturgo por las fuentes y Lope no puede hacer otra cosa, si quiere mantener el suficiente rigor, que intentar ser lo más exhaustivo posible en la recreación del ambiente y personajes míticos.” (MARTÍNEZ-BERBEL, 2003, p. 188).

Da mesma forma, os outros autores que, todavia, não alteram profundamente o caráter de Teseu. Em todas as peças, percebemos que a personagem de Teseu segue os preceitos *galanes* do Século de Ouro, sem fugir da estrutura mítica de seu caráter.

De fato, este mito é muito desenvolvido ao longo do tempo. Uma vez que Teseu é o herói ático por excelência, os poetas atenienses muito exploraram as suas façanhas, sendo adotadas, para ele, os mesmos emblemas de Hércules – a pele de leão e a clava. Entretanto, em Ovídio, e mais especificamente nas *Metamorfoses*, que sabemos a base de muitas narrativas moralizantes do período medieval e renascentista, a parte da narrativa tratada por Antônio José em *O labirinto de Creta* se resume a poucos versos:

Quando aqui aprisionou a dúplice figura de touro e jovem,
por duas vezes o alimentou com sangue de Acte. A terceira
das levas (eram sorteadas cada nove anos) venceu o monstro.
E quando, graças ao auxílio de uma jovem, a difícil porta,
jamais por alguém trilhada, foi achada recolhendo um fio,
logo o filho de Egeu, raptando a filha de Minos, se fez à vela
rumo a Dia. E nesta praia abandonou, cruel, a companheira. (*Metamorfoses*,
VIII 169-175).

Desenvolvida por autores como Baltasar de Vitoria, Jorge de Bustamante e Pérez de Moya, a fábula ganha contornos morais e são ampliadas por eles, a partir também de outras fontes, como as *Fábulas* de Higino e a *Biblioteca* de Apolodoro.

Em *Filosofía secreta de la gentilidad*, Pérez de Moya já ajusta o entendimento do leitor sobre a personagem de Teseu de acordo com os valores dos galãs ou, por outra, dos exemplos de hombridade espanhóis:

Al tercero año cayó la suerte a Theseo, hijo del rey Egeo (según Plutarcho), *mancebo muy esforzado y valiente*; y como ya estuviese en Creta, donde le habían de echar al Minotauro, vio a Ariadna, hija del rey Minos; y viendo *su gentileza y sabiendo ser hijo de rey*, enamoróse dél, y habiendo lástima que *tan gentilhombre y valeroso* pereciese de tan desastrada muerte, deseando librarle, dicen que pidió consejo a Dédalo, y así por su industria, dejando Theseo a la puerta del laberinto atado un hilo de un ovillo que Ariadna le dio, y llevando consigo el ovillo, penetró el laberinto, y peleó con el Minotauro, y alcanzada victoria, se salió siguiendo su hilo en la mano con mucha gloria. Otros dicen que después que el Sol declaró el adulterio de Venus y Marte, se hizo Venus muy cruel contra la generación del Sol; y por esto Ariadna, hija del Sol, fue menospreciada de Theseo, y a Pasípha, su madre, hizo que le viniese ardor y deseo del toro. (*Filosofía secreta*, IV, 26, p. 484, [grifo nosso]).

Pela pouca importância que Pérez de Moya atribui à passagem do abandono de Ariadna, podemos entender que este já era um mito conhecido dos seus leitores. Além disso, percebemos que esta parte não era importante para o entendimento moral do mito. Tão pouco relevante que Antônio José sequer a reconhece em sua reconstrução.

Ademais, Pérez de Moya ainda agrega uma *Aplicación Moral* ao mito, atribuindo a Teseu o *status* de “homem perfeito”, o que seria uma contradição, se o mitógrafo desse importância à parte do mito em que Teseu simplesmente abandona Ariadna numa ilha deserta:

Por Theseo es entendido *el hombre perfecto* que sigue el hilo del conocimiento de sí mismo; este tal sale deste peligroso laberinto, el cual, no soltándole jamás de la mano, entiende que el cuerpo es mortal y transitorio, y el alma inmortal y eterna, criada para el cielo, y que lo de allá es su tierra, y esto de acá es destierro; y con este conocimiento de sí, vencido el terrible Minotauro, que es su propia y desordenada concupiscencia, sale del mundo con maravillosa victoria. (*Filosofía secreta*, IV, 26, p. 485, [grifo nosso]).

Ainda outro fato que atesta, nos textos clássicos, a honradez do caráter de Teseu é a justificativa que Higino dá quando o herói abandona Ariadna na ilha de Naxos. Não visto até agora em nenhuma outra leitura do mito, é uma questão importante para a legitimação do herói enquanto tal, uma vez que ele não pode ser representado, nos séculos XVI-XVIII, como alguém de caráter duvidoso:¹⁴¹

Theseus, detained by a storm on the island of Dia, though it would be a reproach to him if he brought Ariadne to Athens, and so he left her asleep on the island of Dia. (*Fábulas*, XLIII).

¹⁴¹ O mesmo se verá na personagem Albano, de *Precipício de Faetonte*, que justifica uma falha do passado (inconstância do amor por Egéria) para que as suas ações durante a peça sejam encaradas como as de um verdadeiro galán.

Mais detalhado é o relato de Baltasar de Vitoria, que em *Teatro de los dioses de la gentilidad* dedica um capítulo inteiramente à figura de Teseu (I, 4, XXI), dizendo que “el hecho más hazañoso, y de mayor renombre, que emprendió Teseo, fue el vencimiento, y muerte del Minotauro” (p. 434).

A narrativa de Vitoria é ambígua quanto ao caráter do herói. No começo da narrativa, dá indícios da boa conduta de Teseu:

Haviendose pagado algunos años, clamaron los de Atenas, que el Rey también fuese tributario, y enbiase à su hijo; y ahora fuese por suerte, ahora por elección, porque dicen, que Teseo de su propia voluntad, resistiendo à la del padre, quiso ir allá, por librar à su Ciudad de un feudo tan infame, y tan penoso, como lo dice Isocrates, aparejó su Armada para la partida. (*Teatro de los dioses*, p. 435).

Por outra parte, mostra uma carta que Ariadna poderia ter escrito a Teseu, saída da pena de Ovídio, em versos, e depois na sua própria narrativa, em prosa:

Será por ti con fausto referido,
Como le diste muerte al hombre, y toro,
Quando el laberinto confundido.
Con majestad, y amplifico decoro
Cuenta después, que fui de ti dejada
Sola en la Isla, donde gimo, y lloro:
Que no he de ser, ni es justo, yo borrada
De tus empresas, pues que fui trofeo
El más famoso que ay en tu jornada.

No se contentó Teseo con esta empresa tan gloriosa, sino que para más vengarse de Minos, le sacó aquella noche sus dos hijas, Ariadna, y Fedra, como él se lo tenía prometido à ellas, y se embarcó la vuelta de Atenas. Viniendo por la mar gozoso de la victoria, y de las presas tan ricas que traía, *se vino entreteniendo con Ariadna, aprovechándose de sus amores*; mas cansándose de ella, dio orden de que en llegando à la Isla de Coe à tomar refresco, y descansar, la dejasen allí burlada, como lo hizo, porque à la media noche, cuando estaba Ariadna al mejor sueño, se levantó de la cama, y con todo secreto mandó embarcar su gente, y alzar velas, dejándola burlada, desamparada, y sola. (*Teatro de los dioses*, p. 436-437, [grifo nosso]).

Também o Licenciado Antônio Ferreira, poeta português do *Cinquecento*, compõe um poema sobre o abandono de Ariadna e a falsa honradez de Teseu, atestando que a ambiguidade de seu caráter era reconhecida também em solo português:

Cantará como em vão chora, e suspira,
à vista da cruel nau que inda aparece,
aquela que Teseu por seu mal vira;

como se queixa ao mar, como esmorece
a moça ali deixada em tanto medo;
entretanto o cruel desaparece.

Estava a triste Ariadne no penedo,
d'ũa parte mar bravo, d'outra feras:
ditosa morte, se vieras cedo!

– Cruel Teseu, cruel – diz –, que fizeras
a um teu cruel imigo, se a quem t'ama
assi deixas ao mar às bestas feras?¹⁴² (*Écloga 8: Flóris*, v. 79-90).

Caso é que, se Lope de Vega aproveita estes rasgos de má conduta de Teseu ao abandonar Ariadna, normalmente relegados a segundo plano de seu caráter, para compor a sua personagem, os outros dramaturgos do período não destituem a heroicidade de Teseu.

Em Antônio José, há a aceitação completa da representação mental da figura de Teseu como o herói perfeito. A sua heroicidade e a sua *galantería* são tão extremadas que colaboram no imbróglio do enredo do texto dramático e convertem-se em graça e comentários argutos do *gracioso*.¹⁴³

Teseu: Para quê, soberanas deidades, defendestes a vida de um infeliz? Para quê, propícias, me livrastes desse salobre marinho monstro das águas, se quando me redemis da morte, é só para perder a vida?

Esfuziote: Eis aqui o que eu não aturo! De sorte, Senhor, que, quando te vias na tempestade, tudo eram votos, lágrimas e promessas; e agora, ingrato contra o Céu, depois que te vês em terra firme, acusas a piedade dos deuses que te livraram? Ora, Senhor Teseu, ponhamo-nos de joelhos, e com a boca na areia escrevamos com a língua louvores a Baco, que nos livrou de bebermos água salgada. (*Labirinto*, p. 8).

Teseu, nesta peça, não ultrapassa o estatuto do *primero galán* perfeito, sendo corajoso, bravo, generoso, honrado, por vezes ciumento e sempre enamorado de sua dama. Mesmo que, em algumas cenas, Antônio José torne ambígua a sua relação com Fedra, ao final compreendemos que Ariadna é seu único, verdadeiro e grande amor.

De fato, Teseu em nenhum momento dá quaisquer esperanças de sentir algo além de agradecimento por Fedra. Se a segunda dama compreende que Teseu lhe tem amor, são as confusões da peça que a levam a entender assim.

Entre tantas emulações, original para o mito é a cena em que o Rei Minos pensa que Teseu é um fantasma.¹⁴⁴

Rei: Eu me resolvo; eu vou a libertar a Dédalo. Mas, ai de mim! Que é que vejo? Parece que se me figura naquela errada sombra a imagem de Teseu! Ai, infeliz, que os cabelos se me eriçam!

¹⁴² Poema citado por Baltasar de Vitoria, no capítulo 22, “De Pasifae”, do livro 5, “De Apolo”, em *Teatro de los dioses de la gentilidad* (I, 5, 22, p. 630-631).

¹⁴³ Sobre a argúcia do criado, da qual Esfuziote é um representante particularmente devedor, além da liberdade incrível que lhe é dada às palavras, em comparação a outros criados de Antônio José da Silva, aprofundar-nos-emos posteriormente.

¹⁴⁴ Este é um recurso muito usado no teatro, de maneira geral. Entretanto, até onde pudemos constatar, é inovador no que concerne às releituras do mito de Teseu.

Teseu: El-Rei se assustou de ver-me; pois o seu engano me valha. (*à parte*).
Esfuziote: Ah, Senhor, já que me leva ao reboque, não haja por ora vento em popa. [Esfuziote está posto atrás de Teseu e segue seus movimentos].
Teseu: Bárbaro Rei, esta que vê 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 vivas na certeza que hão-de os deuses vingar a minha morte com o eterno suplício que te espera.
Esfuziote: Ninguém faz papel de defunto como meu amo! Andar; se não somos duas almas em um corpo, ao menos dous corpos em uma alma.
Rei: Não me horrorizes mais, funesto espetáculo; já sei que fui cruel para contigo.
Esfuziote: Ai, que nos vamos submergindo! Não será a primeira vez que os amos levem consigo os criados ao Inferno!
Teseu com passos vagarosos se meterá na mina com Esfuziote, de sorte que a este o não veja El-Rei. (Labirinto, p. 142).

Esta cena está intimamente ligada ao mote inicial de *O labirinto de Creta*, pois que, quando, na segunda cena da peça, o Oráculo canta sobre a morte do Minotauro, fala-se de vivos e mortos:

Canta o Oráculo o seguinte:
 Quando desse biforme monstro horrendo
 vires ser alimento combustivo
 um vivo morto e um morto vivo. (*Labirinto*, p. 30).

Estabelecendo o paralelismo das tramas “alta” e “baixa”, Esfuziote, fingindo ser Venus, canta o seguinte para Taramela:

Teu marido será em teu conforto
 um morto vivo e um vivo morto. (*Labirinto*, p. 37).

Já Teseu, após o naufrágio, havia sido dado por morto. Quando se descobre que ele está vivo, vai ao Minotauro e é dado novamente por morto. O jogo entre o vivo e o morto estabelece-se desde o começo da peça, e só se esgota às últimas réplicas.

Mesmo no baile dos mascarados, quando as confusões de cena não relembram a vida e a morte, o Rei acrescenta um comentário que remete o espectador ao mote:

Rei: Lidoro, descansai, que vos prometo averiguar quem foi o que dançou com Ariadna; pois, a não serdes vós, como dizeis, e não vermos retirar-se o outro que se supõe, não sei quem possa ser, salvo se for o vivo morto que o Oráculo predisse para total extinção do Minotauro. (*Labirinto*, p. 99).

Assim como Teseu, ao contrário do que acontece aos últimos *galanes* de Antônio José, é uma personagem completamente de acordo com os preceitos para a caracterização do seu tipo, também a Ariadna de *O labirinto de Creta* não escapa aos preceitos da *primera dama*.

Pouca atenção é dada ao caráter de Ariadna nos textos mais antigos, via de regra atribuindo-se-lhe apenas o *status* daquela que amou Teseu, ajudou-o em sua conquista e foi

abandonada sozinha numa ilha.¹⁴⁵ Entretanto, alguns apontamentos mais específicos de seu caráter já podem ser encontrados em textos como as *Fábulas* de Higino:

When Theseus came to Crete, Ariadne, Minos' daughter, loved him so much that she betrayed her brother and saved the stranger, or she showed Theseus the way out of the Labyrinth. When Theseus had entered and killed the Minotaur, by Ariadne's advise, he got out by unwinding the thread. Ariadne, because she had been loyal to him, he took away, intending to marry her. (*Fábulas* XLII)

Ainda que apresente uma visão um pouco diferente da personagem, o excerto acima não foge do padrão da *dama*, ao que os mitógrafos seiscentistas, aqui tratados, pouco acrescentam. Ela sofre ao ser abandonada por Teseu mas, uma vez que esta parte do mito não é trabalhada por Antônio José da Silva, não a destacaremos, pois não colabora para a compreensão da Ariadna portuguesa.

Dentre os textos referidos, a única Ariadna que foge ao padrão estabelecido pela tradição é a mexicana, de *Amor es más laberinto*. Na verdade, a personagem continua a mesma, mas a situação da peça como um todo, muda. Se a motivação inicial é diferente, todo o mito se altera sensivelmente na releitura (MARTÍNEZ-BERBEL, 2003).

Podemos atestar esta afirmação em quase todas as personagens, uma vez que nenhuma situação dramática é igual à outra. Com a Ariadna da Soror Juana Ines, entretanto, a questão é mais palpável, porque Teseu, nesta peça, está sempre enamorado de Fedra e tenta ser galante com Ariadna, ao que ela entende como amor, até chegar o momento em que é dado ao herói escolher entre o amor e a gratidão por quem o salvou da morte certa.

Licas: Tan grande dicha
Llego a ver, Señor! Pues como
Te hallo vivo?
Theseo: Compassivas
Me libraron las Infantas.
(No es bien, que Ariadna diga
Sola mi voz, porque es dar
Sospecha, y no es accion digna,
Quando no puedo pagarlas,
Blasonar de sus caricias).
[...]
Rey: Pues que aguardas? Pide todo
El Reyno.
Theseo: Cosa mas rica
Pido, Señor, que es à Phedra,
Cuya Hermosura Divina
Es solo el premio que quiero.
Rey: Por mi ya está concedida.

¹⁴⁵ A mitologia de Ariadna completa-se com o seu resgate por Dioniso, que se enamora por ela e a transforma em estrela. Releitura desta parte do mito está em *Amor es más laberinto*, pois que, após ser preterida por Teseu, termina por se casar com o enamorado Baco (nome romano de Dioniso).

Ariadna: Con Phedra se casa? Ha ingrato!
Murió la esperança mia. (*Amor es más laberinto*, p. 448).

Outra questão importante nos textos dramáticos espanhóis e já comentada acima, que não consta do texto português, é que Ariadna já se encontra enamorada de outro no começo das obras de Soror Juana Ines e Lope de Vega.

Em Calderón, como a ação se inicia *in media res*, não se pode perceber propriamente uma relação de aceitabilidade entre Lidoro e Ariadna, embora Lidoro deixe claro que recolhe os cativos atenienses por amor de Ariadna:

Lidoro: [...] Yo, Capitan General
de Minos, por si en defensa
Athenas se me ponía,
por el tributo fui à Athenas;
que aunque soy de nacion Griego,
la soberana belleza
de Ariadna, hija de Minos,
à que le sirva me fuerza. (*Los tres mayores prodigios*, p. 23).

Ariadna, no momento em que Lidoro chega para apresentar os cativos ao Rei, emite o comentário ambíguo:

Ariadna: A compassion me mueven sus cuidados. (*Los tres mayores prodigios*, p. 24).

A Ariadna de Antônio José, entretanto, se tem alguém – Lidoro, aqui Príncipe de Epiro – que lhe renda amor, não o corresponde de maneira alguma, muito pelo contrário, despreza o pretendente:

Ariadna: [...] Mas quem está aí?
Lidoro: Quem há-de ser, senão uma sombra inseparável do vosso Sol, que por influxo desse mesmo astro se considera Clície de vosso resplendor?
Arianda: Bem pudéreis, Lidoro, deixar essa loucura do vosso amor! Não tem bastado tantos desenganos, para despersuadir-vos que mais fácil será que o Sol não alumie, que a escuridade resplandeça e que o fogo esfrie, que no meu peito possa haver amor com que corresponder-vos?
Lidoro: Enfim, Senhora, esse é o último desengano da vossa tirania?
Ariadna: Admiro-me que tenhais este desengano pelo último, quando pudéreis fazer esse conceito do primeiro.
Lidoro: Assim premiais as minhas finezas?
Ariadna: Para que as obrastes sem minha licença, sabendo que nisso me ofendíeis?
Lidoro: Pois para que não vos ofenda quem só vos deseja agradar, eu me retiro dos vossos olhos, que só por dar-vos esse prazer serei cruel para comigo. (*Labirinto*, p. 29).

Dentre as Ariadnas, portanto, aquela composta por Antônio José em *O labirinto de Creta* é a que mais se ajusta ao caráter contado desde os tempos antigos, só possível dentro da estrutura tragicômica porque o Judeu altera drasticamente o final da peça. Ao terminar casando

Teseu e Ariadna, torna desnecessário que se houvesse constituído um amante para proporcionar o final feliz necessário à tragicomédia. O contrário, portanto, acontece com Fedra. Para não ficar sozinha, é-lhe atribuído o Príncipe de Chipre, Tebandro.

Uma vez que temos duas princesas enamoradas, apenas um herói – objeto do amor das princesas –, e dois amantes desprezados, Antônio José constitui um quadro pouco típico nas tragicomédias até então encenadas, embora comum na narrativa deste mito. Observamos em Prades (1964), quando do estudo de alguns autores espanhóis, que a organização básica dos pares elevados é dois *galanes* enamorados de uma mesma *dama*, com outra *dama* enamorada de um dos *galanes*.¹⁴⁶

Ao colocar a disputa entre as senhoras, Antônio José muda o foco de tensão e conflito da peça. Ao acrescentar dois *galanes secundarios*, desprezados pelas respectivas *damas*, abre a possibilidade de qualquer final para sua obra, inclusive a surpreendente e pouco previsível alteração do tema mítico.

Assim, embora não torne óbvia a decisão de Teseu em ficar com Ariadna ao final da peça, como é óbvia a decisão de ficar com Fedra em *Amor es más laberinto*, por exemplo, o Judeu acrescenta um foco de tensão ao mito principal, aumentando a expectativa do espectador para o final da obra.

Fedra, irmã de Ariadna, é citada no mito de Teseu como sua esposa, quando este já é velho e o seu filho Hipólito é um jovem mancebo. Fedra, por vingança de Afrodite contra Hipólito, é compelida a se apaixonar por ele, ignorando seu grau de parentesco – madrastra e enteado – e seu casamento com Teseu. Esta história foi muito glosada, desde Eurípides até os dias de hoje, passando por Sêneca (*Fedra*, séc. I d.C.), Racine (*Fedra*, 1677) e Sarah Kane (*O amor de Fedra*, 1996), dentre outros.

Entretanto, só mais recentemente, com os comentadores, temos a inserção de Fedra no mito, atribuindo-lhe a entrega do entorpecente, para adormecer o Minotauro:

su hermana Fedra le dió una sopa con tales confecciones, que al tiempo que la comiesse el monstruo, se adormeciese luego, para que en viendole dormido le acometiesse, y matasse. (*Teatro de los dioses*, p. 435-436).

E na fuga:

¹⁴⁶ “No obstante, en el cuadro anterior se percibe una relación de proporcionalidad: a una pareja dama-galán, se le opone un segundo galán, verdadero ‘tercero en discordia’ de la intriga amorosa; a dos parejas se opone un tercer galán con los mismos fines, si este tercer galán no aparece, las dos damas y los dos galanes se sitúan como los cuatro ángulos de un rectángulo, y el conflicto nace de la diagonal perturbadora que toma, en la intriga, la inclinación amorosa de cualquiera de los cuatro personajes.

“Las combinaciones que se pueden hacer con dos o tres damas y otros tantos galanes son múltiples, y ello da lugar a esos cruzamientos constantes, tan característicos de las comedias del Siglo de Oro. Pero el hecho fundamental es que los peones de este juego son siempre damas y galanes.” (PRADES, 1963, p. 252-253).

y hecho todo est como lo podia desear, se salió una noche con las dos Infantas Ariadna, y Fedra, y alzando velas se acogió por el mar adelante, y dexó burlada a Ariadna en la Isla de Choo, ó Naxos. (*Teatro de los dioses*, p. 630)

Se, nos textos clássicos, Teseu não apresentava motivos para abandonar Ariadna, nos textos espanhóis, passa a ser uma escolha por Fedra:

Teseo: Si ello es fuerza el escoger,
y no está en manos de un hombre
el querer, ni el olvidar,
tu hermosura me perdone,
que esto es fuerza, no eleccion:
ven conmigo. (*Toma à Fedra la mano*).

[...]

Què dudo? Que aunque me noten
de ingrato, he de ser amante;
todo el pundonor perdone,
que las passiones de amor
son soberanas passiones;
acusenme los atentos,
que à mi me basta que tomen
mi disculpa los que, amando,
dexan sus obligaciones.
(*Vase, y llevase à Fedra*). (*Los tres mayores prodigios*, p. 33).

Teseo: Que adoro en Fedra, Fineo,
y que de un justo deseo
no es bien que te escandalices.
En el camino del mar,
de Fedra me enamoré. (*El laberinto de Creta*, II, p. 22)

Fedra disputa o amor de Teseu com Ariadna, sabendo ou não que sua irmã também ama o herói ateniense. Entretanto, na peça *El laberinto de Creta*, segundo Martínez-Berbel, ela, “a pesar de ser originariamente un personaje mitológico, en la presente obra, Lope ha hecho uso sólo de su nombre” (2003, p. 195). O que explica sua reação, quando é levada por Teseu, abandonando Ariadna na praia deserta:

Teseo: Duerme Ariadna?

Fedra: Ya duerme.

Teseo: Pues Fedra, tan adorada
de mi alma y de mis ojos,
levántate.

Fedra: ¿Qué palabras
son ésas?

Teseo: Presto verás
que amor me debes: levanta.

¡Ea, griegos generosos,
a embarcar! ¡Alto: a la playa!

Fedra: ¿Qué dices?

Teseo: Que irás en brazos.

Fedra: ¡Hermana, hermana, Ariadna!

Llévala en brazos y Ariadna despierta. (*El laberinto de Creta*, II, p. 24).

Já em Antônio José, Ariadna e Fedra disputam a atenção de Teseu. Esta disputa não é consciente para Fedra, mas fica muito clara para o público, que vê os esforços de amor que ambas as princesas fazem por Teseu. Ariadna sabe que Fedra ama o herói e faz por seus zelos. Já Fedra, desconhecadora do amor entre Teseu e Ariadna, só descobre na cena 4 da parte 2, de forma terrível:

Teseu [numa sala em penumbra, para Fedra]: Tu bem sabes, Ariadna, que sempre foste primogênita 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*).

[...]

Fedra: Basta que nunca idolatraste a Fedra?

Teseu: Só tu, ingrata Ariadna, apesar das tuas falsidades, soubeste usurpar toda a liberdade de meu alvedrio.

Fedra: Cala-te, desagradecido, que já te não posso escutar.

Teseu: Eu nunca ameí a Fedra. (*Labirinto*, p. 125).

Ainda assim, Fedra tenta roubar o namorado da irmã, cuidando que resguarde sua vida:

Fedra: Teseu, parece que querem os fados seja eu sempre tutelar de tuas infelicidades, apesar de tuas ingratidões; e, porque uma vez empenhada a defender a tua vida não era justo desistisse deste nobre intento, sabe que já em palácio há claros indícios de que estás vivo; e assim, antes que El-Rei o chegue a saber, trata de ausentar-te com a brevidade possível.

Teseu: Será forçoso seguir o teu conselho.

Ariadna: Não sei que intenta Fedra com tantos extremos!

Fedra: E, pois não ignoras que eu fui o instrumento da tua vida na morte do Minotauro, para que se não venha a saber que eu dei armas contra esse monstro e sinta a indignação de El-Rei, será forçoso que me leves contigo para Atenas, se acaso o dar-te duas vezes a vida te pode fazer menos ingrato. (*Labirinto*, p. 137-138).

Nesta mesma cena, sobre um possível ataque do Rei Minos contra Teseu, ambas disputam para salvar a vida do herói, ficando ele devedor de seus favores:

Fedra: Pois, Teseu, perigue a minha vida, antes que a tua; que melhor conservar a um morto, que livrar da morte a um vivo. (p. 140)

Ariadna: Pois não há-de ser assim, que Teseu não há-de ficar exposto ao rigor de El-Rei. Teseu, se tu, por salvar a Fedra, expões a tua vida, eu, por redimir a tua, ofereço a minha. Anda; esconde-te aonde eu estava, que isto é saber conservar a tua vida. (p. 140).

A tensão entre a escolha de Fedra ou Ariadna chega ao máximo no final da cena 6 da parte 2, penúltima cena da peça, quando decide levar as duas irmãs em fuga para Atenas. Neste diálogo, por momentos, acredita-se que o mito seguirá como o original, sendo Fedra escolhida, em detrimento de Ariadna.

Fedra: Teseu, espero de ti que em Atenas saibas agradecer as finezas que me deves. (*À parte e vai-se*).

Teseu: Tu verás a minha constância. (*À parte para Fedra*).

Ariadna: Enfim, me levas a mim e a Fedra? Já sei que vou experimentar, ingrato, as tuas inconstâncias. (*Vai-se*). (*Labirinto*, p. 147-148).

Nesta passagem, a possível antecipação do final previsível, uma vez que pertencente à tradição, leva o público a um certo clímax, porque a estrutura da peça, até o momento, beneficia o amor de Ariadna, fazendo-a cair mais no gosto do público.

A peça já caminha para o final e o interesse do espectador não pode se perder, porque as resoluções *deus ex machina* típicas deste teatro o pedem. A fala seguinte de Teseu, embora explicita a sua escolha amorosa, não apazigua a expectativa do público, aguçando ainda mais a sua curiosidade:

Teseu: Não temas variedades no meu amor. Ó deuses soberanos, se for ingrato a Fedra, não me cremineis; pois não podendo ser esposo de ambas e a ambas devendo iguais finezas, razão será que fique isenta a vontade para preferir a Ariadna. (*Vai-se*). (*Labirinto*, p. 148).

Decidido que Ariadna é seu par romântico para encontrar a saída deste Labirinto de amor, Teseu volta à luz – quando da tomada de Creta pelos atenienses – e, numa só fala, perdoa Minos, restitui-lhe o Reino e pede Ariadna em casamento.

Fedra, entre as *segundas damas* das óperas joco-sérias de Antônio José, é aquela que mais mostra o desgosto quanto ao desfecho a si atribuído. Sempre em aparte, ela apresenta os seus sentimentos em relação às bodas de Teseu e Ariadna e à imposição de casamento com Tebandro:

Fedra: Infeliz eu, que malogrei tantas finezas! (*À parte*).

Rei: Fedra, reconhece a Tebandro por teu esposo.

Fedra: Não posso resistir ao teu império. Obedeçamos aos fados. (*Labirinto*, p. 156-157).

5 Proteu, Nereu, Faetonte: o mito desvirtuado e a liberdade da imaginação

Los datos de los mitos acogidos en las fuentes se interpretan libremente, en virtud del renascentista principio literario de la imitatio, por el que se combinan tradición y originalidad creadoras.

Avelina Carrera de La Red

Já podemos observar que Antônio José utiliza, para composição de suas óperas, de mitos cada vez menos tratados no século XVIII, embora todos eles marquem presença de alguma forma no imaginário do público.¹⁴⁷ Assim é que sua primeira peça, *A vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733) trata da história contada por Miguel de Cervantes no seu *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha* (1ª. parte: 1605; 2ª. parte: 1615), imensamente difundida na Península Ibérica no século XVII e, certamente, também no início do século XVIII, período em que Antônio José viveu e compôs suas óperas.¹⁴⁸

Não é sem propósito que Ferraz (1976, p. 562) afirma que

enquanto que nas seis primeiras [peças] a ação ao nível do parecer é servida pelo movimentar constante dos interlocutores, *nas duas últimas os conflitos como que são interiorizados, passam-se mais ao nível do ser que são as 'personagens'* (v. g., nas *Variedades*, Proteu mostra-se constante; a sua capacidade de se metamorfosear é que diz respeito apenas ao parecer) do que ao nível do parecer que é o desenrolar da ação. Acontece então que tanto numa peça como noutra *a ação tem um cariz marcadamente trágico e que a comédia surge pela introdução de um outro discurso, o cômico, que funciona paralelamente àquele.*"

As personagens centrais das óperas de Antônio José carregam este teor trágico em seu discurso ou em suas ações, que podem ser interpretadas como cômicas devido ao contexto da obra. Entretanto, para a compreensão do sentido de cada ação destas personagens, há que se ter em mente que elas pertencem a um universo trágico, que a comédia inverte pelo *mundo às avessas* das personagens cômicas.

Ao lançar à cena do Teatro do Bairro Alto, no mês de maio de 1737, *As variedades de Proteu*, Antônio José da Silva apresentava ao espectador um mito amplamente conhecido e explorado enquanto metáfora no período renascentista e posteriores, mas pouquíssimo elaborado em termos de conteúdo fabular e caracterização de personagens.

¹⁴⁷ Por exemplo, não há grandes comentários ou outras peças escritas a partir dos mitos tratados em *As variedades de Proteu*. Entretanto, há uma constante adjetivação a partir da capacidade metamórfica dos entes marinhos, especialmente atribuída a Proteu.

¹⁴⁸ A primeira tradução para o português da obra é anônima e datada de 1794. Entretanto, a língua não se tornaria empecilho para a difusão da obra, quer por via oral, quer pela familiaridade do povo português com a língua castelhana.

Nesta ópera, o dramaturgo abusa dos elementos com referência ao mar, começando pelas próprias personagens, que vão de Caranguejo e Maresia, *gracioso* e criada, até o Rei Ponto - que, na Grécia antiga, é a própria personificação do mar. Proteu, Nereu, Cirene e Dóris são divindades marinhas e, aparentemente, apenas Políbio não tem uma ligação direta com o mundo de Netuno - talvez por isso, a sua identificação como estrangeiro.

Percebe-se em Antônio José da Silva uma linha progressiva da utilização dos contos mitológicos gregos¹⁴⁹ ao longo de sua trajetória como escritor. Penúltima peça de sua curta carreira, *As variedades de Proteu* já apresentam inúmeras características que o estro de Antônio José demonstraria em seu mais alto grau em *Precipício de Faetonte*, representado em 1738.

Eis uma grande diferença entre *As variedades de Proteu* e as outras peças de Antônio José, embora bem camuflada nos discursos e finezas amorosas das personagens e nas boas intenções do Rei Ponto:¹⁵⁰ nesta peça, não podemos acreditar que as preferências amorosas das personagens são inspiradas por Amor. Quando muito, podemos crer quando Proteu diz:

Proteu: Perdoe Nereu, que eu não posso reger a violência da minha inclinação; númen superior parece que a domina. (*Variedades*, p. 16).

Todas as outras personagens possuem algum interesse que extrapola o da formosura e fineza habituais; e Dórida, que não demonstra nenhum outro desejo que não seja o de realizar o casamento com Proteu, também não é extremosa sobre esta questão e aceita seu final *deus ex machina* sem grandes exaltações.

Precipício de Faetonte, última peça escrita por Antônio José da Silva e representada em 1738, quando o dramaturgo já se encontrava preso nos Estaus, demonstra um talento inédito na elaboração da fábula no modelo tragicômico. A relação entre os núcleos cômico e trágico é intrincada a nível fabular, embora estejam espaçadas enquanto linguagem. As personagens principais, em nenhum momento, levam o leitor/espectador ao riso, salvo quando são alvo dos comentários jocosos dos criados.

Entretanto, a comicidade do núcleo baixo não afeta a tragicidade do núcleo sério. O jogo existente entre as diversas personagens-tipo potencializa ambos os efeitos. A contaminação entre elas acontece no sentido em que as personagens trágicas constroem uma lógica interna que leva o leitor/espectador a um estado de fruição que perceba o peso da tragédia que se abate sobre Faetonte, Proteu e outros.

¹⁴⁹ Há que se notar, e será propriamente comentado a seu tempo, a forte influência romana dos mitos narrados por Antônio José. Ainda fruto de um trabalho posterior seria cotejar os atributos gregos e romanos dos mesmos deuses e, de acordo com o nosso critério de caracterização de personagens, compreender estas influências gregas, romanas e medievais na obra de Antônio José.

¹⁵⁰ Ainda sobre os reis, pretende-se elaborar um comentário mais detalhado ao longo do trabalho.

Em contrapartida, para obtenção do efeito cômico, um dos caminhos é a quebra da expectativa pela *inadequação*. Aquele universo coeso do trágico é inesperadamente rompido pela inadequação da personagem baixa a ele.

A atmosfera criada em *Precipício de Faetonte* é calcada no Amor, em oposição ao que ocorre em *Variedades de Proteu*. Distanciando-se, inclusive, do *leitmotiv* do mito original, trilhado na ofensa de Éaco e na dúvida e certificação de Faetonte como filho do Sol/Apolo. Visto que na ópera de Antônio José, tudo é motivado pelo Amor, que leva as personagens a extremos.¹⁵¹

Como nas *Variedades*, Antônio José ainda está experimentando a liberdade de escrever sobre um mito pouco falado, sentimos que o dramaturgo fica mais fixo às convenções clássicas da tragicomédia. Por isso, a intriga do casal ancilar (*gracioso* e criada) é bastante separada da intriga principal. Em *Precipício*, a influência da intriga secundária sobre a intriga principal torna-se mais forte.

Relembrando as palavras de Maria de Lourdes Ferraz (1976, p. 559-60), “a intriga que suporta as peças [de Antônio José da Silva] pode ser reduzida ao jogo de encontros e desencontros de dois ou mais pares amorosos”. As *variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte* apresentam, ambas, dois pares amorosos elevados e um casal de criados, com uma intriga paralela e particularmente apartada da intriga principal.¹⁵²

Enquanto que *Precipício de Faetonte* apresenta personagens cujas ações são completamente motivadas pelo Amor e *As variedades de Proteu* tem personagens extremados na defesa de suas ideias, todas as personagens são muito verdadeiras com o público, sobre suas intenções. O “parecer” é a forma, mas o que é revelado, nas personagens sérias, é o seu

¹⁵¹ Constatados por Silveira (1992) em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, mas presente em toda a dramaturgia de Antônio José da Silva, o Amor e as finezas poéticas são considerados como elementos tipicamente portugueses. Mais longe ainda, seria uma pesquisa ainda por se realizar que envolve as questões “portuguesas” presentes na literatura lusitana dos séculos XVI-XVIII enquanto possível poética, para além de elemento constituinte. De acordo com comentário gentilmente cedido pela pesquisadora do CET-FLUL, Dra. Isabel Pinto, “em 1587, é publicada a *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, de vários autores, por Andrés Lobato, impressor de livros. No dealbar do século XVII, em 1601, são publicadas as *Comédias portuguesas*, de Simão Machado, por Pedro Crasbeeck. Em 1622, chegam ao prelo as *Comédias famosas portuguesas*, com obras de Francisco Sá de Miranda e Antônio Ferreira, por Antônio Álvares, impressor e mercador de livros. Em 1744, ocorre a primeira edição do *Teatro cômico português*, contendo as oito óperas de Antônio José da Silva, em dois volumes, com a chancela da Régia Oficina Silvana e da Academia Real. Apenas dois anos depois, em 1746, tem lugar a primeira edição das *Óperas portuguesas*, também em dois volumes, por Inácio Rodrigues, sabendo-se, adicionalmente, que o segundo é constituído por quatro obras de Alexandre António de Lima. Esta sequência de títulos e datas sugere um lastro histórico que permite, a título de hipótese, atribuir significado particular ao emprego do adjetivo ‘português’, e suas variantes, no âmbito da publicação de textos de teatro, desde o século XVI até, pelo menos, ao XVIII.”

¹⁵² Fator que aproxima a ópera de Antônio José e as *comedias* produzidas em Espanha, em que os criados têm, entre outras, a função de amenizar e entreter o público. Sobre os criados, também estes serão comentados a seu tempo.

verdadeiro “ser”. Por aí anda a verdade das personagens, que as tornam trágicas. Mesmo as mentirosas Egéria e Cirene, que enganam seus enamorados e os incentivam a fugir da lógica do galã, mentem para os seus parceiros em cena, mas revelam-se para o público.

A partir da dualidade ser-parecer e dos comentários encontrados acerca das personagens Dórida (Dóris), Cirene, Proteu e Nereu em textos como o *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, *Teogonia* e fragmentos do *Catálogo de Mulheres*, de Hesíodo, e *Metamorfoses*, de Ovídio, buscaremos traçar uma análise das situações dramáticas baseada na construção destes caracteres.

Para as personagens de *Precipício de Faetonte*, Faetonte, Egéria, Ismene e Albano, nossas referências clássicas são parcas e geralmente não mais do que comentários superficiais. Embora a grande maioria de referencial mitológico desta ópera surja justamente da figura central de Faetonte, encontram-se notas sobre a ninfa Egéria em *Teatro de los dioses de la gentilidad*.¹⁵³

Já no período clássico, as personagens resgatadas da mitologia grega, em ambas as peças, não apresentam grande evolução quanto à complexidade de seus mitos. Nas *Variedades de Proteu*, Antônio José foca-se no ambiente marinho, espaço perigoso e enigmático para os mortais. Regra geral, são seres mutáveis de forma, que evitam o contato direto com os homens mortais, usando sua mutabilidade para escapar de suas investidas. Podemos encontrar histórias de mutações de Thétis (*Biblioteca*, *Os Argonautas* e *Metamorfoses*), Proteu (*Odisseia*), Nereu (*Biblioteca*) e Aqueloo (*Biblioteca*), sempre em fuga. A mutação, portanto, é uma característica importante aos espíritos marinhos, como afirma Sir James Frazer, em nota à sua edição da *Biblioteca*.

All these stories were appropriately told of water-spirits, their mutability reflecting as it were the instability of the fickle, inconstant element of which they were born. (*Biblioteca*, III, 13, 5).

Explorando o enredo de *Precipício de Faetonte*, por sua vez, deparamo-nos com a metáfora das oposições e complementaridades do fogo e da água permeando toda a fábula. Egéria, como ninfa do Eridano, assemelha-se às personagens da ópera anterior, especialmente

¹⁵³ Antônio José une, de maneira aparentemente livre, personagens que não fazem parte do mesmo campo de imaginário mítico. Entretanto, podemos perceber em suas obras algumas referências que sugerem que o autor extraiu ao menos parte de seus caracteres mitológicos de um mesmo suporte impresso, a saber, o *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria. Em *Precipício de Faetonte*, mesmo que os mitos de Faetonte e Egéria, por exemplo, ainda mantenham-se sem ligação fabular, ambos são narrados no vol. 1 da referida obra. Também a personagem de Egéria ser citada apenas de passagem em poemas clássicos, como as *Metamorfoses*, mas Baltasar de Vitoria atribuir particularidades ao seu mito remetem a uma apropriação da narrativa moralizante pelo Judeu.

Cirene. Já Faetonte – ainda que demonstre um ímpeto amoroso próximo ao de Proteu –, supera-o em sua composição de caráter.

A complexidade das intrigas engendradas por Antônio José, perante a timidez que os mitos emulados apresentam ao longo do tempo, é um demonstrativo da liberdade e segurança que o dramaturgo adquire em relação aos moldes emulados.

Assim como na apreciação geral das óperas, também no que diz respeito às personagens, Faetonte e Egéria constituem um aprofundamento no que Antônio José já aponta nas *Variedades de Proteu*.

Perceberemos, ao analisar mais pormenorizadamente os caracteres de Proteu e Cirene, que ambos buscam ferramentas enganosas para alcançar aquilo que pretendem. Não são heróis perfeitos, como os galãs e damas espanhóis, mas carregam em si defeitos que, se não fossem revelados em primeiro plano no texto dramático, poderiam ser utilizados na interpretação dos seus papéis. Tais defeitos, ou falhas de caráter, refletem não só na representação dos próprios caracteres, como também na construção das personagens de Caranguejo e Chichisbéu, intrinsecamente ligados à figura de Proteu e Faetonte, como se verá a seu tempo.

5.1 O par romântico central: metamorfoses do corpo e do coração

*Ves a Faetón como hecho carretero
para regir el carro hecho de fuego,
como desque abrasó a el mundo entero
cayó del exe en que se subió de ciego.*

Tradução de Daza Pinciano ao *suscriptio* do emblema de Alciato.

As personagens de Antônio José da Silva padecem de uma inadaptação às instâncias da sociedade a que deveriam estar ajustadas. Efeito cômico por excelência (BERGSON, 1987), o autor ultrapassa e torna suas personagens sérias em inadaptados maníacos. Seu mecanicismo, ao invés de fazer com que percam sua tragicidade, efetivamente a amplifica, gerando o movimento que Furter (1964) nominou por *labirinto circular*.

Ainda o labirinto circular pode ser vislumbrado quando perspectivamos a obra de Antônio José da Silva como um todo. A cada ópera representada nos palcos do Teatro do Bairro Alto, o Judeu habilmente verticaliza a atitude de suas personagens, no sentido de levar às últimas consequências as situações dramáticas em que se encontram.

Nas duas últimas peças escritas, a liberdade adquirida na escolha de mitos que limitem menos a imaginação do poeta *a priori* e a desenvoltura na estrutura tragicômica fornecem

arsenal para que o Judeu jogue com as referências e com a forma, ampliando a abrangência da preceptiva, sem perder de vista os modelos emulados.

De todas as personagens da peça *As variedades de Proteu*, o protagonista Proteu é aquele de quem mais referências podemos encontrar nos textos clássicos. E também aquele que mais fielmente é retratado, de acordo com as suas descrições nestes textos.

Para começar, ele é o único que possui o dom da metamorfose, as variedades do título, e as atribui também ao seu criado Caranguejo, para que este o ajude na conquista da falsa princesa Cirene.¹⁵⁴

O talento da metamorfose, atribuído aos númenes marinhos em geral, é um dom específico de Proteu nesta peça. Sem qualquer tipo de explicação, ele apenas diz:

Caranguejo: E se faltar o tempo?

Proteu: Não faltarão os extremos, pois sou Proteu, que me saberei transformar em várias formas, para possuir os favores de Cirene.

Caranguejo: Se não fora Cirene princesa, te dissera que te transformasses sempre em ouro, que é a melhor forma para atrair.

Proteu: E não será desacerto participar-te a mesma virtude de transformar, pelo que pode suceder?

Caranguejo: Eu, Senhor?

Proteu: Sim, tu.

Caranguejo: Se eu sou capaz disso, já me começo a transformar na tua vontade e me verás não só transformado, mas formado na faculdade amatória; e, ainda que sou Caranguejo, farei muito que ande para diante o teu amor. (*Variedades*, p. 17).

Sobre a sua mutabilidade, pode ser encontrada enquanto atribuição de epítetos nas *Metamorfoses*, de Ovídio (“o mutável Proteu”, II 9), ou mesmo enquanto personagem participante de alguma história mítica.

Também no canto VIII das *Metamorfoses* (730-737), o rio Cálidon diz:

Há, porém, seres a quem é permitido assumir muitas formas,
como é o teu caso, Proteu, que vives no mar que rodeia a terra.
Pois, de fato, ora te viram de jovem mancebo, ora de leão;
ora foste um javali feroz, ora uma serpente que todos
receariam tocar; por vezes, cornos fizeram-te um touro;
tanta vez podias parecer rocha, tanta vez também árvore,
e umas vezes, imitando o aspecto das límpidas águas,
foste um rio, outras vezes foste fogo, o oposto da água.

¹⁵⁴ Caranguejo, em nenhuma de suas metamorfoses apresentadas em cena, usa o talento atribuído por Proteu para ajudá-lo em tal conquista. Muito pelo contrário, todas as suas transformações são no sentido de seduzir a criada Maresia. A atribuição do talento da mutação a Caranguejo, portanto, não decorre de uma necessidade conteudística, para o andamento da intriga principal, mas de uma necessidade de forma, para estabelecer o paralelismo entre o casal de enamorados e o casal de criados, corroborando a influência e a presença dos preceitos tragicômicos espanhóis nas peças de Antônio José da Silva.

Na *Biblioteca*, de Apolodoro, embora as transformações de Proteu não sejam narradas, são descritos momentos de transformação de outros deuses marinhos: Thétis transforma-se em inúmeras formas para fugir ao assédio de Peleu, Nereu assume “all kinds of shapes” (*Biblioteca* II, 5, 11) para escapar do inquérito de Héracles e Aqueloo transforma-se em touro para disputar o amor de Dejanira com Héracles.¹⁵⁵

Usualmente vinculadas à condição metamórfica de Proteu, também estão as suas aparições como adivinho. No canto IV da *Odisseia*,¹⁵⁶ Menelau narra a Telêmaco como o vate lhe contou sobre a morte de seu irmão Agamêmnon e a prisão de Odisseu na ilha de Calipso.

Relacionadas ao nascimento de Aquiles estão duas profecias de Proteu: o filho nascido de Thétis superaria o seu pai em grandeza.¹⁵⁷ Assim, o desejo de Zeus pela deusa arrefeceu, e ela foi oferecida em casamento a Peleu, filho de Éaco. O herói ftio, entretanto, haveria de conquistar a jovem Nereida. Procura, para tal, a ajuda de Proteu, que avisa Peleu das metamorfoses de Thétis.¹⁵⁸

Além das *Metamorfoses*, as transformações de Proteu são descritas nas *Geórgicas*¹⁵⁹ de Virgílio e são muito similares na questão das formas que o deus assume, quando agarrado. Metamorfoses e a vidência de Proteu são descritos por Virgílio (*Geórgicas* IV).

De Carpatia nos mares, ó meu filho
Mora o vário Proteu, famoso Vate,
Que em seu carro ligeiro, por que puxam
Cavalo de dois pés, as ondas varre.
Tem por pátria Palene, a qual, e os portos,
Da bela Ematia agora vê contente.
Todos o admiram, todos o veneram,
As Ninfas, os Tritões, e até Nereu;
Tanto os abisma aquele dom sagrado,
Com que os (*sic*) dotara o turgido Netuno,
Por guardar-lhe seus hórridos rebanhos:
Prognostica o futuro, vê o passado,
Tudo conhece, quanto os homens fazem (*Geórgicas*, p. 164-165).¹⁶⁰

¹⁵⁵ “And having come to Calydon, Hercules wooed Deianira, daughter of Oeneus. He wrestled for her hand with Achelous, who assumed the likeness of a bull; but Hercules broke off one of his horns.” (*Biblioteca*, II, 7, 5).

¹⁵⁶ Conferir em *Odisseia* IV 383 ss.

¹⁵⁷ “De fato, a Tétis dissera o velho Proteu: ‘Deusa das ondas, / concebe um filho. Serás mãe de um jovem que as façanhas / do pai superará em valorosos feitos e será dito maior que ele’.” (*Metamorfoses* XI, 221-223).

¹⁵⁸ “Então, [Peleu] reza aos deuses do mar, derramando sobre as águas / vinho, e com vísceras de um animal e o fumo de incenso, / até que o adivinho de Cárpato [Proteu], lá das profundezas do mar, / assim diz: ‘Filho de Éaco, obterás a boda que tu desejas. / Quando ela vier repousar e adormecer na rochosa gruta, / basta que a ates, sem ela se aperceber, com cordas e nós / bem apertados. E não te engane ela com cem formas falsas: / prende tudo o que ela seja até que retome a forma inicial.’ / Isto dissera Proteu; e escondeu então o rosto no mar, / Deixando as ondas deslizarem sobre as palavras finais.” (*Metamorfoses* XI 247-256).

¹⁵⁹ As *Geórgicas* foram escritas por Virgílio à emulação aos escritos de Hesíodo, potencializando as imagens arcádias do mundo rural para composição de um quadro bucólico e onírico.

¹⁶⁰ Texto extraído da *Tradução livre ou imitação das Geórgicas de Virgílio em verso solto, e outras mais composições poéticas oferecidas ao Ilmo. e Exmo. Senhor José de Seabra da Silva, ministro secretário de Estado dos negócios do Reino &c. &c. &c. por Antônio José Ozorio de Pina Leitão, juiz de fora d’Alfândega da Fé.*

Na passagem virgiliana, é ensinado a Aristeu como obter informações do escorregadio Proteu sobre uma maldição que lhe assola. Quem fornece os conselhos é a sua mãe, Cirene.

Aristeu é filho de Apolo e Cirene e considerado o pai da Agricultura e da Apicultura. Na versão do mito narrada por Virgílio, Aristeu tenta seduzir Eurídice, esposa de Orfeu, que é picada por uma serpente na fuga e morre. As ninfas ficam iradas com o pastor e matam-lhe as abelhas. Aristeu busca ajuda da mãe, Cirene, que o envia ao adivinho Proteu. O adivinho revela-lhe a história de Orfeu e Eurídice e o fracasso da descida do jovem lirista ao Hades. De volta a Cirene e já sabedor do mal que provocou, esta ensina o filho a aplacar a ira das ninfas com sacrifícios. Cumprido o ritual, brotam abelhas do ventre dos animais sacrificados.

Embora, nas *Geórgicas*, Proteu e Cirene não apareçam juntos, os dons metamórficos daquele, a astúcia desta e um denominador comum (Aristeu) que os une no mesmo contexto mítico, podem ter levado Antônio José da Silva a entendê-los como um par romântico que espelharia o amor plácido entre os mitológicos Nereu e Dóris.

Assim como Proteu, também Faetonte é o principal elemento mitológico cuja fábula é seguida pela ópera que protagoniza. Seu mito é comentado por diversos autores que versaram o tema mitológico em Espanha, todos a partir da emulação das *Metamorfoses* de Ovídio.

Tanto Pérez de Moya (*Philosofia secreta*), quanto Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses*) seguem a fonte de Eurípides para o mito de Faetonte, apenas aumentando um pouco a caracterização das personagens, ambos concordantes com a leitura feita por Antônio José da Silva. Embora Vitoria seja mais detalhado na descrição da narrativa em si, Pérez de Moya acrescenta uma “Delcaración histórica” e uma “Declaración natural” sobre o mito, o que nos permite perceber um pouco mais as questões de interpretação e moralização do panteão grego no período.

Também a peça de Calderón de La Barca, *El hijo del Sol Faetón* (1662?), narra a trajetória do nosso herói. Entretanto, para a proposta aqui desenvolvida, nada mais resta a acrescentar além do que já defendido no artigo “Duas versões dramáticas do mito do filho do Sol” (GONTIJO ROSA, 2011). No que concerne à análise da personagem, cremos que a peça espanhola teve pouca ou nenhuma influência na concepção de *Precipício de Faetonte*.

A releitura do mito de Faetonte pelos autores espanhóis, como pudemos perceber, perspectiva uma leitura possível do mito, de acordo com padrões morais e sociais da sua época. Ao fazê-lo, estabelece outro entendimento das personagens envolvidas na fábula, quer de forma

direta, através de comentários do autor – narrativos, quando inseridos na fábula, ou críticos, destacados do texto – ou indireta na interpretação das situações, ações e reações das personagens.

Enquanto caráter, Proteu e Faetonte enquadram-se perfeitamente nos quesitos de *primero galán*, a saber, nobres, enamorados, zelosos e honrados, além de valentes e generosos, Proteu é filho do Rei Ponto e, desde sua primeira até a última fala da peça, não nega ou titubeia em declarar seu interesse por Cirene. Sempre tentando seduzir a falsa princesa, Proteu por vezes extrapola, quer na sua constância por Cirene, quer no seu desprezo por Dórida.

Faetonte é filho de Apolo. Embora seja apresentado primeiramente como pastor, sua condição é nobre, sua fala é elevada e a cena é organizada de forma que mesmo suas ações escusas pareçam nobres. Seu amor é desajustadamente constante, o que o coloca em situações desagradáveis.

Uma característica já encontrada em todas as versões do mito de Faetonte é a sua ira perante a dúvida de sua ascendência divina. Toda a soberba percebida na personagem de Faetonte decorre de sua necessidade de afirmação perante Épafo, nos textos clássicos, e perante toda a corte do Rei Tages:

Phaetón, muy encendido en ira y afrentado del menosprecio que Epapho dél hacía, para manifestar a todos los hombres la nobleza de su linaje, fuese a su padre el Sol, ante quien con ruegos alcanzó le concediese con juramento un don. (*Filosofía secreta*, II, 18, p. 241).

Tuvo Faetón grandes competencias con Epafo, hijo de Júpiter, y de Jo; y llevando adelante sus emulaciones, entre otras palabras mayores que pasaron entre los dos, fue llamarle mal nacido, y que su madre era embustera, y mentirosa, y que se preciaba de tener por dueño, y amigo à Apolo, no lo siendo. Corrido Faetón del caso, fue con las quejas à su madre, y ella le aseguro de la verdad con las mejores razones, y mas eficaces que supo; y como Faetón aun no quedase muy satisfecho, pidió le a su madre algún seguro para que el lo estuviere de semejante sospecha. Ella le dijo, que si de sus palabras no se aseguraba, que fuese a hacer la información adonde estaba su padre, para lo cual le enseñó el camino. (*Teatro de los dioses*, I, V, 9, p. 550-551).

A inabilidade de Faetonte para compreender as regras do Amor pode ser percebida nas cenas em que se declara à amada Ismene. Os dois momentos inapropriados para a ação enamorada são quando ele tenta matá-la, no primeiro ato, ou quando ela inadvertidamente o atinge com uma seta, no segundo ato da ópera:

Ao ir levantar o braço para ferir a Ismene, [Faetonte] a vê e se suspende, e ela se levanta.

Ismene: Ai de mim! Como, traidor, assim...

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 afeto com que te adoro.

Ismene: Tu adorar-me?! Queres com uma ofensa apadrinhar um delito? Acudi todos, antes que o traidor se ausente!

Faetonte: Senhora, que intentas?

Dentro: Acudamos ao quarto da princesa.

Faetonte: Ai de mim, que é infalível a minha ruína! Bem o disse Fíton! Aonde me esconderei? (*Quer esconder-se*).

Ismene: Espera, traidor, que te não hás-de ausentar; que também tenho valor para te suspender.

Ismene pega em Faetonte, e este intenta, lutando, tirar-se das mãos dela.

Faetonte: Não me sejas duas vezes homicida; deixa-me ao menos ausentar.

Ismene: Sem castigo não hás-de ficar.

Faetonte: Oh, quem dissera que me abraça Ismene e que eu fuja de seus braços! Deixa-me, Ismene. (*Precipício*, p. 125-126)

[Ismene] atira uma seta e dá em Faetonte, que cai atravessado com ela aos pés de Ismene.

Faetonte: Ai de mim, tirana, que me mataste!

Ismene: Que vejo! Ai, infeliz, que cuidei eras a fera que vinha seguindo! Levanta-te, homem, que as minhas piedades farão menos horrível a tragédia deste acaso. (*Levanta-o*).

Faetonte: Com tão feliz remédio será ditosa a minha morte. Perdoe Egéria, que a ocasião não permite atenções. (*À parte*).

Ismene: Aonde foi a ferida?

Faetonte: No peito.

Ismene: E é penetrante?

Faetonte: Chegou-me ao coração.

Ismene: Ao coração? Se assim fora, não estarias com vida.

Faetonte: Esse é o privilégio do teu golpe, que imortaliza a mesma morte.

Ismene: Agora vejo que estás mortal, pois que deliras. Levai este homem, e de sua ferida o remédio correrá por minha conta.

(*Quer Ismene ir-se, e Faetonte a detém e canta a seguinte ÁRIA*)

Deixa que eu morra

desta ferida,

que é melhor vida

morrer por ti.

Se me desejas

da morte isento,

pois só me alento

com ver-te aqui. (*Cai*)

Ismene: Levai, levai esse homem, que me horroriza ver tanto sangue. (*Vai-se*). (*Precipício*, p. 138-139)

Entretanto, Antônio José não vai tão longe neste sentido com Faetonte quanto havia arriscado com Proteu, na peça anterior. A ousadia de Proteu para com Cirene apresenta um sentido sexual poucas vezes encontrado nas personagens elevadas das óperas de Antônio José:

Vai-se insensivelmente desfazendo o monte em que estava Proteu transformado, em cujos braços fica Cirene reclinada como de antes, sem ver a Proteu.

Cirene: Aqui as setas do amor, tendo mais por onde voar, não ferem com tanta violência.

Proteu: Te enganas, Cirene, pois até este monte se sente abrasar em amorosas chamas.

Cirene: quem é o que me responde? (*Levanta-se*)

Proteu: Quem eternamente fora monte, a não ficar em dúvida se as penhas sabem amar.

Cirene: Proteu, que arrojo é este? Mas aonde está o monte aonde me reclinei?

Proteu: Não te admires que desapareça um monte de flores, quando em seu lugar estás vendo um vesúvio de fogo, donde se fraguam, não as armas de Marte, mas sim as setas de Cupido. (*Variedades*, p. 35-36).

O próprio diálogo em si já denota forte vertente sexual. Em consonância com as ações descritas nas didascálias e o jogo que se pode imaginar entre os atores, há um apelo erótico quase explícito.¹⁶¹ Este tipo de jogo, considerado baixo por levar em conta os interesses carnaais que presidem a vontade do indivíduo - e demonstrados cenicamente através de uma objetividade da fala, quando escusa de metáforas elaboradas, e da ação, quando propõe o jogo corporal direto -, é o típico jogo do par amoroso dos criados, e pode ser visto em qualquer cena entre estes caracteres, em qualquer peça de Antônio José, à exceção, justamente, de *As variedades de Proteu*.¹⁶²

O empenho de Proteu na conquista de Cirene chega até o primeiro clímax da peça, quando Cirene é ferida:

Políbio: Senhor, como El-Rei manda que não vá sem a princesa, todo o excesso é louvável. Senhora, não te dilates.

Cirene: Príncipe, é força obedecer.

Proteu: Pois vás com efeito ao himeneu?

Políbio: Infalivelmente.

Proteu: Não te pergunto a ti; com Cirene falo.

Políbio: Pois eu por ela respondo, que deixar ir será impossível.

¹⁶¹ Tal apelo erótico deste tipo de cena poderia ser mascarado, quando interpretadas por bonifrates. Mesmo assim, há que se ter em conta a imaginação do público, muito mais habituada a este tipo de intérprete.

¹⁶² Sobre a relação entre o patrão e o criado para a construção dos caracteres falaremos mais no capítulo a seguir. A título de antecipação, entretanto, dizemos que Caranguejo passa a maior parte de seu tempo com Maresia tentando convencê-la a aceitar o casamento, contudo sem dizer que pretende se casar com ela (jogo de intenções veladas pouco comum em criados). Só quando ela aceita se casar, na cena 2 da parte 2 (p. 54), começa o jogo de sedução direto entre Caranguejo e Maresia. "*Caranguejo:* Lança os olhos por esta casa. Vê, vê se achas aqui com quem te empregues. *Maresia:* Aqui fora ele não está ninguém. *Caranguejo:* Pois casa com esse ele. *Maresia:* Quê?! Contigo?! *Caranguejo:* Contigo não! Comigo! *Maresia:* Pois hei-de casar contigo?! *Caranguejo:* Não, com eu! *Maresia:* Ora isso é o que me faltava! Antes morrer, que casar contigo!" (*Variedades*, p. 54-55).

Proteu: E eu também por ela respondo, que ir não pode.
Políbio: Eu sem ela não hei-de ir.
Proteu: E eu mando que vás sem ela.
Políbio: Cirene não é Dórida.
Proteu: E eu sou Proteu, que, uma vez empenhado em impedir-te que leves a Cirene, o não hás-de conseguir.
Cirene: Príncipe, que te perdes! Políbio, que fazes?
Políbio: Obedecer a El-Rei.
Cirene: Príncipe, adeus. Vou sem alma! (*À parte*)
Proteu: Espera. Ai de mim, que a vida e o coração meavas. (*À parte*)
Políbio: Venha vossa Alteza, que assim importa.
Proteu: Pois, bárbaro instrumento de minha morte, roubarei a tua vida, em recompensa da que me levas.
(Puxa Proteu um punhal contra Políbio e fere a Cirene, que se mete de premeio e cai desmaiada)
Políbio: Que intentas?
Cirene: Suspende, Senhor! Mas, ai que me feriste, e o sangue... Ai de mim!
Proteu: Que vejo! Cirene (ai, infeliz!) ensanguentada! Ah, cruel, que tu foste a causa...
Políbio: A tua imprudência... Há tormento igual! Senhora? Cirene?
Proteu: O sangue é copioso. Mas eu vivo, e Cirene desmaiada! Eu me tirarei a vida para castigo de meu inocente delito. Morre, infeliz Proteu!
(Ao querer ferir-se Proteu, Políbio o detém, tirando-lhe o punhal e fica com ele na mão)
Políbio: Senhor, que fazes? Não sejas homicida de ti mesmo. (*Variedades*, p. 59-60).

O herói vai tão a extremo que acaba ultrapassando a linha do bom senso e, a partir daí, a ação envereda por um labirinto circular (FURTER, 1964), tomando um “cariz marcadamente trágico” (FERRAZ, 1976), em que as personagens cada vez mais se afundam, até que a autoridade real, que substitui a autoridade divina, intervenha e restabeleça a ordem.

Evidentemente que, como acaba por ser percebido em todos os primeiros galãs de Antônio José, também Proteu apresenta algum desvio de caráter, embora ainda um esboço, se comparado ao próximo protagonista, Faetonte.¹⁶³ Além de extremoso, não se pode deixar de falar, quando da análise do caráter de Proteu, da forma como ele trata a princesa Dórida.

Na cena 2 da parte 1, Caranguejo apresenta, a título de estase inicial,¹⁶⁴ a situação de Proteu anterior à primeira cena da peça:

Proteu: Deixa-me; não me persigas, que não há maior tormento para um infeliz, que a privação do retiro.
Caranguejo: Senhor Proteu, que mania é essa? Ao mesmo tempo que te vês propínquo a casar, te vejo próximo a enlouquecer? Não esperavas com alvoroços a Dórida, Princesa de Egnido? Não dizias muitas vezes, lamentando

¹⁶³ A personagem Faetonte já foi discutida por nós em nossa Dissertação de Mestrado. Tentaremos acrescentar mais alguma coisa no subcapítulo a seguir, que trata das personagens elevadas de *Precipício de Faetonte*.

¹⁶⁴ A estase é aquele ponto neutro a partir do qual a ação dramática inicia. Já “a intrusão dramática é aquilo que surge e acontece, libertando as forças irresistíveis que, a partir desse ponto conduzirão a peça.” (BALL, 2008, p. 41). Nas *Variedades*, a intrusão é o enamoramento de Proteu por Cirene à primeira vista e descrito na primeira cena.

nas costas do mar (se é que o mar tem costas): *vem, querida Dórida; e, se por falta de águas encalhou o teu navio, as dos meus olhos te trarão ao reboque?* Não andavas fazendo sonetos a uma ausência e cantando minuets a uma saudade? Pois como agora, depois de possuir o que desejas, parece que não desejas o que possuis? (*Variedades*, p. 14).

A parte da elaboração da personagem Proteu que se relaciona com a tradição deste deus marinho limita-se ao seu talento metamorfo, uma vez que a constituição de seu caráter para a criação de um papel sobre Proteu baseia-se toda nas perceptivas espanholas do *galán*, ou seja, ele é – enquanto “ser” – um galã tragicômico, ao passo que a espetacularidade requerida para a peça – enquanto “parecer” – ganha força com as suas variedades.

A reflexão de Perez de Moya sobre a personagem de Proteu, entretanto, lança luz sobre a interpretação coetânea deste mito.¹⁶⁵ A sessão *Declaración* tenta transmitir o sentido moral do mito, ou o que poderia, no século XVI, ser entendido pelo sentido moral daqueles mitos. Algumas das interpretações sugeridas pelo autor espanhol, embora não diretamente relacionadas à peça em estudo, podem esclarecer alguns pontos da opção de Antônio José pelo mito de Proteu, uma vez que esta se apresenta, no quadro do período estudado, como uma escolha inusitada.

Por Proteo entendieron unos la materia primera de que las cosas se forman y engendran. Y porque de una misma materia, por el calor y humedad nacen así árboles como animales, o la misma materia se convierte en elementos, por esto dijeron que se convertía en varias cosas; otros, por esto mismo significar, entendieron por Proteo la naturaleza del aire, mediante la templanza, del cual nacen todas las cosas, y por esto dijeron ser origen y principio de plantas y animales, como lo significa Homero.

[...]

Otros dijeron haber sido un hombre experimentadísimo en la arte de retórica, que con dulzura de palabras movía los ánimos de los hombres en varios pareceres y quereres, y por esto decían que se mudaba en varias cosas, templando los movimientos de los ánimos, usando en unos acaecimientos de clemencia y en otros de crueldad, y esto era convertirse una veces en fuego, otras en agua.

[...]

Diodoro dice que Proteo fue eleito por rey de Egipto como el más prudente que hallaron en aquella provincia y más sabio en todas artes. Y el mudarse en diversas formas era que con su mucha prudencia se acomodaba a todas las cosas, de donde salió en costumbre entre los de Egipto, cuando los reyes solían en público llevar en la cabeza (como por insignia real) una señal de león, otras veces de un toro, otras de serpiente, otras una llama de fuego, y así de otras

¹⁶⁵ “*Philosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los ídolos o dioses de la Gentilidad*. Es materia muy necesaria para entender poetas y historiadores. Ordenado por el bachiller Juan Pérez de Moya, vecino de la villa de San Esteban del Puerto. Dirigido al ilustre señor Iuan Baptista Gentil, hijo de Constantín Gentil. Con privilegio real. En Madrid, en casa de Francisco Sánchez, impresor de libros. Año de 1585.” Utilizamos a edição de Carlos Clavería, pela Catedra Letras Hispánicas, em 1995.

cosas, dando por esto a entender que eran sabios, como Proteo. (*Philosophía secreta* IV 39, p. 513-514)

As qualidades de Proteu não eram vistas como inspiradoras de intrigas, mas como fundadoras de um pensamento filosófico, de acordo com estas passagens de Pérez de Moya. Quase sempre associado à sabedoria, Proteu é usualmente citado como adjetivo alusivo à sua mutabilidade.

Em conformidade com o caráter desvirtuado dos galãs de *As variedades de Proteu e Precipício de Faetonte*, as primeiras damas destas óperas tragicômicas, bem como a sua relação com o Amor e o enamoramento são distorcidas, se comparadas ao modelo apresentado por Prades (1963), embora não fujam a ele.

A personagem Cirene, primeira dama das *Variedades*, de todas as damas de Antônio José da Silva, é aquela que mais foge aos padrões das damas típicas das *comedias* espanholas. Ou, se observarmos por outra perspectiva, Cirene pode ser encarada como a personagem que, de acordo com a intriga da peça, mais “joga” com a situação.

Esta personagem é tão boa jogadora que, até metateatralmente, Antônio José consegue que ela tenha uma maior interação com a estrutura da peça, sem quebrar a convenção. Raras são as vezes em que, nas peças estudadas, o jogo de transição com o palco vazio é estabelecido. Geralmente, só consta a convenção *Vai-se* e *Sai* e, muitas vezes, alguma didascália implícita, quando a situação pede.

Maresia: Senhores, que uma fera mui fera vem correndo atrás de mim! Ai que ela ali vem! Acudam-me todos! (*Variedades*, p. 31).

Maresia: Mas aí, espera! Deixa-me esconder naquele cantinho, que lá vem um homem correndo a quatro pés, muito afrossurado, com uma faca na mão. (*Esconde-se*). (*Variedades*, p. 83).

Arpia: Anda, esconde-te, que Medeia chamou. (*Esconde-se Sacatrapo debaixo do bufete, e sai Medeia*). (*Encantos*, p. 18).

Arpia: [...] mas eu cuido que aí vem ele.

Medeia: Pois eu escondo-me aqui, que quero observar a minha morte ou a minha vida. (*Esconde-se*). (*Encantos*, p. 19).

Medeia: Se isso desejas, aqui te vem já. Sacatrapo? Sacatrapo? (*Vem voando um dragão pelo ar e lança pela boca a Sacatrapo no tablado*). (*Encantos*, p. 36).

Lidoro: [...] Mas cuido que aí veio Ariadna. Eu me retiro, Senhora, para que vejais que só na vossa vista me elevo. (*Esconde-se Lidoro junto ao bastidor e sai Ariadna*). (*Labirinto*, p. 46).

Ismene: [...] Ali se moveram ramos. Sem dúvida que ali se embrenhou a fera. Espera, veloz jeroglífico do vento, que eu com esta seta te suspenderei a fuga. (*Atira uma seta e dá em Faetonte, que cai atravessado com ela aos pés de Ismene*). (*Precipício*, p. 138).

Chichisbéu: Aí vem El-Rei. (*Precipício*, p. 149).

A fala de Cirene, entretanto, não funciona como uma didascália implícita e, tampouco, como uma exposição. É um comentário à cena que anteriormente se passava no palco, dito ao público, embora não diretamente, como os *apartes* dos criados:

Maresia: [...] Mas que digo? Ainda que morra, não hei-de casar. (*Vai-se*).
(*Sai Cirene*)

Cirene: Que loucura será esta com que andam estes criados, pois antes querem a morte do que casar? (*Variedades*, p. 35).

Ainda outra intervenção de Cirene pode ser interpretada enquanto jogo com a cena anterior:

Caranguejo [sozinho em cena]: Ora, Senhores, digam o que quiserem. A tal Maresia, se não federa, era uma galante mocetona; porque, ainda que me não quer, disse-me quanto quis.

(*Sai Cirene*)

Cirene: Louco, que fazes aí? (*Variedades*, p. 55-56).

Duas interpretações podem ser feitas acerca do excerto acima: uma delas, diz respeito à cena 2 do ato 1, em que Caranguejo finge-se de louco para manifestar o amor de Proteu por Cirene, sem que Dórida percebesse. O vocativo “louco”, portanto, poderia se referir a esta cena, embora Cirene tenha entendido o fingimento. Mas, a dupla interpretação não pode deixar de ser feita, pois que Caranguejo dirige a fala anterior diretamente ao público, também identificado pelo vocativo “senhores”. Estamos, portanto, perante o jogo de duas convenções que se estabelecem: enquanto os criados têm liberdade de comunicação com o público, a abertura da cena para as demais personagens é mais limitada – embora não estejamos ainda sob as convenções da “quarta parede”,¹⁶⁶ de criação muito posterior.

Cirene joga com a fala anterior de Caranguejo sem quebrar a verossimilhança da sua própria condição na ação e na estrutura da peça: uma manifestação do engenho e do domínio de cena na escrita de Antônio José da Silva. Se textualmente este efeito pode até passar despercebido, cenicamente ele é brutal.

Nos textos clássicos, Cirene é encontrada em alguns fragmentos do *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo (Fr. 92 e 93). Ela é referida como uma bela habitante da Ftia e, de uma união com Apolo, foi mãe de Aristeu.¹⁶⁷

¹⁶⁶ A *quarta parede* é uma convenção teatral, referindo-se à divisão entre palco e plateia, no espetáculo teatral. A convenção da quarta parede é definida especialmente no teatro naturalista e realista, em que as personagens em cena vivem “como se” não estivessem sendo observadas. Sem origem certa, esta convenção é particularmente defendida nas técnicas de representação desenvolvidas pelo russo Konstantin Stanislavski.

¹⁶⁷ Cirene também é dita avó de Acteon na passagem das *Dionisiacas* (V, 287), de Nonnus: “no wonder that illfated Actaion learnt the practice of the chase, when he was born grandson to lionslaying Cyrene!” Acteon é filho de Aristeu e Autônoe, cujos pais são Apolo e Cirene e Cadmo e Harmonia, respectivamente. Também em XIII, 286, “he [Aristaios] was the son of Cyrene, that deerchasing second Artemis, the girl lionkiller, who bore him to the love of Phoibos; when handsome Apollo carried her abroad to sandy Libya in a robber’s car for a bridal equipage”.

Mantendo, como já dissemos, o universo fabular de *As variedades de Proteu* restrito ao ambiente marinho da mitologia grega, Cirene é encontrada, em Virgílio, senhoreando grutas murmurantes (*Geórgicas*, IV, p. 160) e controlando os rios (p. 163). Nesta passagem, Cirene ajuda o filho Aristeu a livrar-se de uma praga que o persegue. Para tal, envia o jovem até Proteu, pastor de Netuno, cujos dons da metamorfose e da adivinhação foram-lhe ofertados pelos deuses.¹⁶⁸

O nome Cirene carrega alguma representação mental da imagem das sereias, que também são chamadas de sirenes ou sirenas. Podemos supor que esta seja uma chave para o entendimento da composição da personagem, que sempre está tentando seduzir Nereu para o seu ponto de vista a respeito do Amor. As sereias seduziam, através do seu belo canto, os marinheiros que passavam perto dos rochedos que habitavam, fazendo com que se afogassem.¹⁶⁹

O conflito entre Nereu e Cirene, portanto, nasce da forma com que ela tenta convencê-lo a amar a formosura e ele, pelo contrário, só aprecia a formosura associada a um nascimento nobre. Se Cirene estivesse sendo sincera no seu discurso, seria uma grande defesa do Amor.

Cirene: O amor, Nereu, deve ser distinto, e não indiferente; que quanto maior é a causa donde se origina, tanto mais eficaz é o seu efeito. A qualidade 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 de himeneu, faltando-te a ocasião desse amor, não será luzido o teu himeneu. (*Variedades*, p. 45-46).

Uma vez que ela está tentando convencer Nereu apenas por interesse, seu discurso perde o caráter de sinceridade e entra no campo da persuasão. A persuasão, que não funciona com Nereu pela intransigência (rigidez) do seu caráter, é o caminho escolhido por Cirene para tentar sua salvação junto ao pretendente. A dama não é nobre e só está nesta posição por engodo de seu pai, Políbio.

Nereu ama a nobreza, e Cirene não é nobre. A sua sedução consiste em demonstrar que o Amor deve ser um sentimento desinteressado.

Cirene: Senhor [Rei Ponto], como no príncipe Nereu não busco honras nem estados, pois estes e aqueles me deu a fortuna e a natureza, ainda que

As referências à matadora de leões pode ter servido de inspiração para a personagem Climene, de Calderón de La Barca, na peça *El hijo del Sol, Faeton*, de 1668.

¹⁶⁸ Tradução livre ou imitação das *Geórgicas* de Virgílio em verso solto e outras mais composições poéticas oferecidas ao Ilmo. E Exmo. Senhor José de Seabra da Silva, Ministro Secretário de Estado dos Negócios do Reino por Antônio José Ozorio de Pina Leitão, juiz de fora d'alfândega da Fé. Lisboa, na Tipografia Nunesiana, 1794.

¹⁶⁹ “As sereias chegarás em primeiro lugar, que todos / os homens enfeitiçam, que delas se aproximam. / Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias, / ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos / estarão para se regozijarem com o seu regresso; / mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto, / sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas / ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.” (*Odisseia*, XII 39-46).

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 Beócia, 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. (*Variedades*, p. 40).

A protagonista de Antônio José da Silva seria um caráter já completamente atípico, dentro dos padrões estabelecidos por Juana de José Prades, se mirada apenas pelo seu comportamento em relação ao primeiro pretendente. No entanto, não podemos incorrer no erro de analisá-la sem levar em consideração a sua relação com Políbio, seu pai.

Cirene é bela, como o próprio Nereu comenta, logo no início da peça:

Cirene: Já que a sorte me destinou, ó excelso Ponto, monarca do Arquipélago, às fortunas de esposa de Nereu, com a glória de filha tua não invejo o trono de Juno, nem os domínios de Tétis.

Nereu: Nem eu, ó Cirene, com essa beleza o sólio de Jove e o líquido Império de Netuno. (*Variedades*, p. 10).

E, embora não tenha linhagem aristocrática, não se pode negar que ela, como Faetonte, na ópera posterior, possui um “porte aristocrático”, refletido não só na indumentária, mas também nas próprias falas e, provavelmente, na movimentação da personagem em cena, quer representada por bonecos ou por atores. O conjunto de falas, movimentação e indumentária, mais a situação cênica proporcionada principalmente por Políbio, fazem com que Cirene seja facilmente confundida com uma nobre, como se a nobreza fosse parte constituinte do seu caráter, a exemplo das princesas abandonadas e criadas por pastores, mas que demonstram uma fineza de caráter incongruente com sua condição social.

O respeito que Cirene demonstra por Políbio é digno de nota, pois, mesmo não estando de acordo com o plano do pai, mantém-se firme até o último instante.

Cirene: Temo que se chegue a descobrir que a verdadeira Cirene, princesa de Beócia, é falecida e que tu és meu pai, e eu intrusa princesa; e pode ser que se converta em luto toda esta pompa festiva, e nupcial aparato. (*Variedades*, p. 22)

[E, depois do encontro com Nereu]

Cirene: E que dizes agora, Senhor [Políbio]? Estimaré Nereu, com a fortuna de possuir a minha beleza, o seu engano? Vês caída por terra a base aonde erigias as tuas máquinas? Ai de mim, Senhor! Quanto melhor me fora viver oculta, como estava, nas rústicas aldeias de Beócia, que ver-me quase propínqua a cair da eminência de um trono no abismo de *tua* ambição!

Políbio: Não me aflijas com essa ponderação; porém não foi pequena a fortuna poder no antecipado desengano de Nereu buscar o remédio deste iminente dano, e no entanto *procurar desvanecer-lhe com profiados carinhos a violência de sua inclinação*. (*Variedades*, p. 23-24, [grifos nossos]).

A audácia e a insinceridade que as damas do teatro tragicômico espanhol geralmente empenham na consecução do seu amor, Cirene empenha na dedicação ao pai. A falsa princesa alinha com os preceitos tragicômicos de uma dama, embora não siga completamente o modelo.

Antônio José usa os moldes tragicômicos com grande liberdade inventiva. Sendo sua penúltima peça, ainda podemos identificar o amadurecimento e o ganho de autonomia do dramaturgo em relação aos diversos modelos que toma como paradigmas: mitologia grega, preceptivas espanholas, ópera italiana. Em sua escrita, percebe-se que a prioridade de Antônio José está com o seu material artístico, relacionado ao gosto do público. Os modelos, antes de engessar o comediógrafo em formas já vistas, catapultam sua escrita para a demonstração de um estro flexível, dentro dos limites do seu tempo.¹⁷⁰

O Judeu emula o teatro espanhol, mas não o copia. Com Cirene, há a necessidade de ruptura com o modelo tragicômico, para coerência interna do universo dramático criado.

Cirene, durante toda a peça, usa o Amor como uma ferramenta para sobreviver dentro da corte do Arquipelago, transformando em ato aquilo que Albano, em *Precipício de Faetonte*, depois vai transformar em discurso:

Albano: [...] se é que era constância, constância que se mudou? (*Precipício*, p. 106).

A constância de Cirene encontra-se vinculada à aceitação de seu baixo estrato social e sua fidelidade está, em primeiro lugar, com o pai. Ela tenta convencer Nereu e, quando percebe que não conseguirá demover o jovem príncipe, volta suas atenções para as finezas do apaixonado Proteu.

Proteu declara-se a Cirene na última cena do Ato I e só recebe desprezo da dama, pois ela ainda tem esperanças de convencer Nereu.

Cirene: Que mais queres, se satisfeito estás?

Proteu: Que te lembres do meu amor.

Cirene: Para quê, se não hei-de premiar-te?

Proteu: Por não ser preciso tornar-te a significar o quanto te adoro.

Cirene: Por evitar esta ocasião, só por isso me lembrarei.

Proteu: Adverte que, se te disse que não esperava favores, não é justo que experimentes desprezos.

Cirene: Não sei que meio haja entre amar e aborrecer.

Proteu: Uma inclinação, que nem é amor, nem deixa de ser.

Cirene: Mas poderá ser amor.

Proteu: Se o for, será benignidade tua, mas não que eu o espere.

¹⁷⁰ Enquanto estudiosos de teatro, não podemos deixar de lembrar, a partir do nosso discurso, da defesa de Trepliov às “formas novas”, em *A gaivota*, de Anton Tchekhov. Sentimo-nos obrigados, portanto, a dizer que falamos de dois momentos da escrita dramática drasticamente diferentes. Trepliov, personagem de uma dramaturgia russa de finais do século XIX, defende o abandono do que é antigo para o nascimento de uma nova Arte; quando tratamos de Antônio José, dramaturgo tragicômico de Portugal no início do século XVIII, queremos pensar que ele dá um passo além no modelo emulatório de escrita, superando os paradigmas que segue, sem perdê-los de vista.

Cirene: Oh, que se esta chama ardesse em Nereu, sem susto conseguiria a coroa! (*Variedades*, p. 37).

Neste diálogo, Cirene se esquivava de todas as formas de Proteu. Ressaltamos a última fala do excerto, em que Cirene demonstra o pensamento prático existente em diversos momentos da peça, nas falas de várias personagens.

Encerrando o Ato I, há a ária cantada por Cirene e Proteu:

Ária a duo

Proteu: Se acaso te esqueceres
das lágrimas que choro,
a fé com que te adoro
lembrar-te saberá.

Cirene: Não cabe na memória
teu louco desvario,
pois de teu pranto o rio
do Averno só será.

Proteu: Ah, lembra-te de mim,
que terno te adorei!

Cirene: Esquece-te de mim,
que tua não serei.

Proteu: Mal poderei esquecer-me,

Cirene: Mal poderei lembrar-me,

Ambos: De tão violento ardor.

Proteu: Porquê tanta impiedade,
Cirene infiel, porquê?

Cirene: Porque faltar não devo
de esposa à sacra fé.

Ambos: Oh, falte o meu alento,
mas não o meu amor. (*Variedades*, p. 38).

No desenrolar da peça, Cirene muda de opinião. Numa visão positiva da personagem, podemos dizer que ela realmente encontra o Amor ao lado de Proteu. Mas, se pensamos que ela enxerga o Amor com o pensamento prático descrito nesta cena, Cirene apenas direciona sua sedução para a personagem que sucumbirá a ela, pois Proteu está mais disposto a aceitar este “amor desinteressado” e desvinculado da nobreza.

Cirene caracteriza uma visão do Amor muito terrena e prática, diferentemente do observado em outras damas. Pela sua posição de protagonista da intriga, identificamos uma mudança dos paradigmas, que colabora para levar a situação da peça às últimas consequências. Ao colocar no centro da trama uma personagem como Cirene – em contraposição à coadjuvante Dórica –, Antônio José representa uma visão pessimista das suas personagens, corroborada pelo *happy ending express*, cuja resolução instantânea contrasta com todos os engodos da peça.

À ninfa do rio Erídano, aclamada por Antônio José como primeira dama de sua última peça, o dramaturgo resgata a memória de uma ninfa que, como diz Baltasar de Vitória, “es muy

de notar, que nombrando Virgilio tantas Ninfas, y Sanazaro, no hagan memoria de Ninfa tan celebrada como Egeria” (*Teatro de los dioses* I, 3, p. 258).

Ovídio, entretanto, narra a metamorfose da ninfa Egéria, esposa de Numa, em fonte:

Mas os males alheios não conseguiam aliviar a dor de Egéria.
Sentada no sopé de um monte, desfaz-se em lágrimas, até que,
comovida pelo amor conjugal da dolente, a irmã de Febo faz
de seu corpo uma gelada fonte e dissolve-lhe os membros
em imorredouras águas. (*Metamorfoses*, XV 547-551).

Baltasar de Vitoria nada acrescenta à caracterização do mito de Egéria, além de algumas conjecturas para moralizar ou aproximar o mito do imaginário cristão.¹⁷¹ Antônio José, entretanto, recorre a poucos elementos do mito original e cria um caráter completamente novo, em gênese e *anima*.¹⁷²

Egéria é uma ninfa associada às águas, sendo transformada em fonte. Na peça do Judeu, ela é uma princesa usurpada, feita ninfa por Anfitrite, ou seja, ela é uma semidivindade que agora interfere no mundo dos mortais.

Egéria: Que hás-de dizer, ingrato? Sabe que já não necessito dos teus favores, pois a piedade de Anitrite (*sic*) me fez ninfa do Erídano, aonde espero triunfar de um tirano, que me usurpa a coroa, e de um falso amante, que cruel me ofende. (*Precipício*, p. 107).

Não podemos deixar de observar que Antônio José reproduz, no par Egéria-Faetonte, a metáfora elevada do amor entre os elementos fogo e água, em reprodução à própria concepção de Faetonte, como narra Pérez de Moya:

Dice que Phaetón era hijo del Sol y de Clymene, porque Phaetón quiere decir ardor o inflamación que del Sol sale, porque Phaetón en griego significa lo mismo que en latín *ardeo*, que en español quiere decir arder. Que fuese hijo de Clymene, Clymi es lo que en latín *innundare*, rebosar o salir de madre, y porque esto se entiende en el agua, y porque el Sol sacando copia de exhalaciones del agua y de partes húmidas, entendidas por Clymene ninfa, e inflamadas del mismo Sol, se causa gran calor, como acontece en el tiempo de estío; por esto se dijo ser Phaetón hijo del Sol y de Clymene. (*Philosophía secreta*, II, 18, p. 245).

Ainda para a composição do caráter de Egéria na peça *Precipício de Faetonte* em consonância com as raízes da personagem mítica, a dedicação amorosa da ninfa ao seu

¹⁷¹ “Vivió esta en el año de 3250 de la Creacion del Mundo. [...] San Agustin reduce esto a historia, diciendo que Numa Pompilio, como era gran republico, traxo una fuente encañada de muy lexos, la qual llamaron Egeria, y por esso dixerón que era su muger; si bien es verdad, que ella tampoco no fue sino su amiga, porque su propia muger se llamó Tracia, hija de Tracio, Rey de los Sabinos, como lo trató Plutarco en la vida de Numa.” (*Teatro de los dioses*, p. 257)

¹⁷² Sabe-se que o conceito de originalidade neste período histórico e literário era substancialmente diferente do atual e não havia escrúpulos em adaptar as obras vertidas de outros idiomas com enxertos no sentido de adequar a obra às relações sócio-culturais e referenciais do país onde ia ser lida e/ou representada, caso se tratasse de teatro. (BRITO, 1989, p. 49).

companheiro Numa¹⁷³ é tão forte, a ponto de Diana ver-se impelida a metamorfoseá-la em fonte. Esta emotividade está presente na caracterização da Egéria do Judeu, embora com outra inclinação.

A cólera que acomete Egéria, desmedida e avassaladora, pode ser comparada àquela atribuída à Medeia de Antônio José. Motivada pelo amor a Albano e pela usurpação do trono por Tages, Egéria é cegada pelo *impetus* vingativo, a ponto de só compreender que seu coração possui um novo amante quando já é demasiado tarde.

Egéria: Uma felicidade e uma desgraça ao mesmo tempo. Aquele que viste ir preso era (ai de mim!) o mais extremoso amante que me adorava, chegando a tanto a sua fineza, que chegou a dar a morte a Ismene, cujo sangue é este que matiza este prado. (*Precipício*, p. 143).

(*Passa um raio atravessando o carro [do Sol, que Faetonte guia], e cai Faetonte nos braços de Egéria*)

Egéria: Ai, de mim infeliz! Mas que vejo? Não és tu o fementido Faetonte, a quem os deuses, compadecidos da minha injúria, precipitam justiceiros para castigo da tua infidelidade? Olhai! Se as águas do Erídano não foram as que te erigiram decente túmulo para sepultar a tua ingratidão, as correntes de meu pranto sejam as que purifiquem as manchas de tua inconstância, para que se patenteiem os realces da tua firmeza! (*Precipício*, p. 198)

Interesse e vingança movem as duas últimas damas de Antônio José da Silva. A elevação de pares corruptíveis à posição protagonista de uma peça tragicômica altera significativamente toda a estrutura. Este pode ser o grande diferencial de Antônio José perante a produção tragicômica dos séculos anteriores, permitindo explorar novas linhas de força dentro de enredos e estruturas formais estabelecidas.

5.2 O par perfeito: rascunho e perfeição deixados em segundo plano

*O Mar gerou Nereu sem mentira nem olvido,
filho o mais velho, também o chamam Ancião
porque infalível e bom, nem os preceitos
olvida mas justos e bons desígnios conhece.
Hesíodo, Teogonia.*

Se personagens com sentimentos e intenções pouco ortodoxas enquanto damas e galãs são levados à condição de protagonistas, as personagens exemplares não se quedam excluídas dos enredos do Judeu, mas descem à condição coadjuvante. No *Precipício de Faetonte*, vemos um casal perfeitamente adequado à posição de enamorados tendo o seu final feliz adiado pela

¹⁷³ Numa Pompílio foi governante de Roma na transição dos séculos VIII e VII a.C. Sua história, transformada em lenda, conta que desposou a ninfa Egéria, após esta ter se apaixonado pelo monarca romano.

intervenção dos protagonistas, uma inversão deveras inusitada na ordem natural da trama tragicômica. Em *As variedades de Proteu*, Dórida é deixada à deriva como única representante de uma dita “pureza” do caráter enamorado, enquanto Nereu, seu par ao final, é constantemente instigado por Cirene a demonstrar a sua rigidez de caráter quanto às qualidades necessárias à sua esposa.

Nos textos clássicos, Nereu, também conhecido como o Velho do Mar, é geralmente uma figura pacífica. Sua única participação enquanto personagem pertencente a uma narrativa é quando as Ninfas enviam Hércules para que Nereu lhe revele o caminho até o Jardim das Hespérides.¹⁷⁴

Nesta passagem mítica de Nereu, narrada na *Biblioteca* de Apolodoro, o deus marinho é preso por Hércules e, para escapar, “the god turned himself into all kinds of shapes, the hero bound him and did not release him till he had learned from him where were the apples and the Hesperides” (*Biblioteca*, II, 5, 11).

Sem apresentar novidades à mesma história,¹⁷⁵ Baltasar de Vitória acrescenta à composição do caráter “que su deleite, y gusto de Nereo era vivir en los mares, y entretenerse con los bailes, y placeres de las Ninfas.” (*Teatro de los dioses*, I, 3, 6, p. 259). Se percebemos neste excerto a atribuição do gosto pela vida tranquila, tal não corrobora o espírito intolerante que anima a personagem de Nereu no texto português.

Até o momento, vemos Apolodoro imputando ao Velho do Mar as capacidades metamórficas e Baltasar de Vitoria figurando-o como mais afeito ao deleite de um viver tranquilo – ambas as características não constituem o caráter de Nereu que Antônio José recria em sua peça. Além de sua intransigência – quer no cumprimento da punição de Políbio ou Proteu, quer nos critérios do amor –, avessa ao leve entretenimento, ele não tem sequer conhecimento do dom de metamorfose do irmão Proteu.

A personagem de Nereu aparece na trama como segundo galã, ou seja, Antônio José da Silva poderia lhe conferir atributos apenas para colaborar à narrativa da intriga principal. Entretanto, não é o que acontece, como se verá a seguir.

¹⁷⁴ Este é um dos Doze Trabalhos de Hércules. Neste Trabalho, ele precisa trazer ao Rei Eristeu (também seu primo e protegido da deusa Hera) as maçãs de ouro, presente oferecido por Gaia a Hera, por motivo de seu casamento com Zeus, cultivadas no Jardim das Hespérides, as ninfas do Ocaso.

¹⁷⁵ “Quando Hercules fue por mandado de Euristeo à buscar las manzanas de oro del Huerto de las Hesperides, para informarse donde estaban estos huertos, se entró en las concavidades del Rio Eridano à consultar esto con las Ninfas, y ellas le encaminaron al Dios Nereo, para que él le descubriese este secreto: assi con esta buena traza vino à encontrar con lo que pretendía, aunque primero se mudó Nereo en varias, y diversas formas, recateando mucho el manifestar este secreto.” (*Teatro de los dioses*, p. 259).

Sea fathered Nereus, reliable and true, the eldest of his children. And they call the old man so because he is *ne'er-failing* and kindly, and does not neglect what is right, but has a just and kindly mind. (*Teogonia*, 233)

Neste trecho do livro de Hesíodo, datado do século VIII a.C., Nereu é descrito de maneira um tanto aproximada ao caráter construído por Antônio José, se nos detivermos apenas nos critérios absolutos de sua personalidade, ou seja, não inseridos dentro de uma situação dramática propriamente dita.

É certo que Nereu, na ópera tragicômica, não “descuida do que é certo”. No entanto, inserida na situação dramática de *As variedades de Proteu*, esta personagem não se adapta ao contexto. Nereu é justo, mas também é aquele que “menos sabe” na peça, uma vez que lhe são escondidas várias partes da história e, ao mesmo tempo, não enxerga aquilo que está diante dos olhos, pela sua rigidez de caráter.¹⁷⁶

Rei: Esta condição de Nereu, austera, elevada e soberba, sem dúvida motivou em Cirene algum desgosto. (*Variedades*, p. 30).

A grande fixação de Nereu, que entra em conflito com a situação de Cirene, seu par romântico imposto pelo Rei Ponto, é a ascendência nobre, como defesa de estamentos. Uma vez que Cirene não é nobre, embora seja uma dama, o conflito entre os dois, até o ponto de viragem, no final do 2º. ato, é a questão do Amor por nobreza ou por formosura. Nereu é irredutível na sua posição, desde sua primeira fala, até sua última saída antes do atentado contra Cirene.

Nereu: [...] estimo tanto a Cirene, princesa de Beócia, que a julgo inseparável do seu estado; que o régio sangue de seus progenitores a faz digna de maior império, e a mim me inabilita para outro desejo; e tanto, que a ser menos régia e mais opulento o seu estado, a não recebera esposa. (*Variedades*, p. 11)
(*canta Nereu a ária que se segue e o seguinte*)

Recitado

Deixa, Cirene, deixa esse esquisito
novo modo de amar, que em meus ardores
não distingo outro modo de querer-te,
neste extremo de amar-te,
mais que um puro adorar-te,
com tão cega violência,
que confundo em meu peito o requisito
que em enigmas propões a meus sentidos,
pois que essa formosura me persuade

¹⁷⁶ Toda sociedade se constitui um organismo vivo e requer de seus membros uma flexibilidade para se adequar às mudanças. Dado que o oposto do vivo é o mecânico, e da flexibilidade a rigidez, o desajuste social se expressa externamente por uma rigidez inconsciente que mecaniza o indivíduo e se torna maior que a personagem em que se instala. Segundo Bergson (1987), os automatismos podem ser percebidos em qualquer uma das três instâncias do humano, que são corpo, espírito e caráter, e podem se manifestar através de deformações, ideias fixas ou vícios, respectivamente.

que beleza não há sem majestade.¹⁷⁷ (*Variedades*, p. 46).

A defesa da nobreza por Nereu pode ser eco da sua posição no panteão grego, expressa especialmente nas *Metamorfoses*, de Ovídio:

Agora, no mundo inteiro à volta do qual Nereu ressoa,
Tenho de destruir a raça dos mortais. [...]
(*Metamorfoses*, I, 187-188).

Nereu, porém, continua a revolver as ondas do mar da Aónia
e recusa transportar o exército.
(*Metamorfoses*, XII, 24-25, sobre a excursão grega a Troia).

De algo vale ser filho não de uma Nereide, mas sim daquele
Que governa o mar inteiro, e mais Nereu e as suas filhas.
(*Metamorfoses*, XII, 93-94, fala de Cicno, filho de Netuno, na luta contra Aquiles).

Uma vez que Nereu faz parte da nobreza marinha, seria justo afirmar que ele buscaria a manutenção desta mesma nobreza, que na peça de Antônio José é transformada em corte real do Arquipélago:

Nereu: Essa divisão que intentas fazer da formosura e da qualidade, é impraticável na minha ideia; e se não, dize-me: seria decente que para esposa minha escolhesse outro sujeito menos que uma princesa?

Cirene: Ai de mim! (*à parte*)

Nereu: Responde!

Cirene: Assim é.

Nereu: Responde-me mais: seria lícito que, inflamado em uma vulgar formosura, abatesse o esplendor da Majestade, antepondo o meu ardor ao meu decoro? Como se conservaria a nobreza, se só o amor fosse o diretor dos himeneus? Enfim, Cirene, não imagines que desestimo a tua formosura por estimar a tua grandeza; que, quando as adoro unidas, não sei distinguir a causa de meu amor. (*Variedades*, p. 45).

Esta é a mesma intransigência mostrada por Apolodoro, quando fala da luta entre Nereu e Hércules, para proteger a informação sobre o Jardim das Hespérides.

Entretanto, a rigidez de caráter de Nereu não é cômica. Suas cenas são sempre tensas, de conflito com Cirene, Políbio ou Proteu. Durante os atos 1 e 2, o embate ideológico gira em torno das questões de Amor. No 3º. ato, Nereu volta sua intransigência sobre a questão da vingança contra Políbio e, mais tarde, também contra Proteu.

Quase ao final da peça (p. 87 de 90), a verdade sobre o engano de Políbio é revelada. Nereu é tão rígido nos seus extremos de realeza que intenta infligir o mesmo castigo a Políbio:

Nereu: Deixa, Senhor, que eu vingue essa ofensa, pois eu era o alvo do seu engano; e assim, fementido, bárbaro, traidor, em meus braços...
(*ao acometer Nereu a Políbio, sai Proteu*). (*Variedades*, p. 88).

¹⁷⁷ Já comentamos, anteriormente, a importância dada às partes recitadas e cantadas das peças em Antônio José da Silva.

Enquanto todas as personagens centrais da peça *As variedades de Proteu* apresentam desvios de caráter que as afastam de uma perspectiva tradicional do *galán* e da *dama* do teatro do século de ouro espanhol, Dórida é isolada enquanto modelo perfeito de personagem. Entretanto, dentro de um mundo às avessas, como é o Arquipélago, o decoro de Dórida acaba por ser uma virtude inútil, fazendo com que ela “jogue pérolas aos porcos”.¹⁷⁸

Dórida é bela, de linhagem aristocrática, discreta, decorosa, respeitosa e recatada. Entretanto, ela é mais comedida do que as apaixonadas Medeia e Egéria, ou mesmo Cirene, damas protagonistas que possuem um ímpeto audacioso para satisfazer as suas vontades.

O lugar da *segunda dama* nas peças de Antônio José da Silva, portanto, parece estar dedicado a damas mais tradicionais, no sentido em que ao galã coube ser valente e obsessivo. Dórida, bem como Creúsa e Ismene, é esmerada no seu amor, mas nunca sem receber alguma demonstração de amor em troca, e usam de audácia e insinceridade, mas sempre dentro do recato e decoro de uma senhora de sua época e posição.

Dórida: Vossa Majestade, Senhor, me permita a licença de embarcar-me para Egnido na armada que me trouxe infaustamente a Flegra, por que se não aumente maior injúria à minha pessoa; pois quem antes de ser esposo me desestima, que posso esperar depois, quando as faculdades de marido ignorarem totalmente os estilos de carinho? (*Variedades*, p. 39-40).

Não é sem motivo que estas personagens, inseridas na intriga das peças de Antônio José, não fazem parte do mito original de nenhum dos protagonistas.

Proteu, logo na primeira cena da peça, sugere, em frente a todos, que o Rei inverta os casais. Dórida não diz nada no momento, senão um pequeno *aparte*, quando da sua saída:

Dórida: O coração pressago não sei o que me vaticina. (*À parte, e vai-se*). (*Variedades*, p. 12).

Se esta personagem é mais passiva que a primeira dama Cirene, no entanto não é nem um pouco estulta. Na sua próxima entrada, Dórida já vai direto ao assunto:

Dórida: Oh, quanto te agradeço, Cirene, que divirtas as melancolias de Proteu! Mas cuido que será estilo em Flegra receberem-se as esposas com pompa fúnebre.

Proteu: Sempre as cousas intensas produzem efeitos contrários; pois, assim como há lágrimas de gosto, porque não haverá tristeza que seja alegria?

Dórida: Nem sempre são contínuos esses sinais no excessivo afeto.

Cirene: Dórida, porque o não será o afeto, se o amor for excessivo?

Dórida: Porque afeto que não sabe mudar de afeto, é afetada demonstração da vontade. Proteu, bem seria que as tuas prendas mereciam mais bela princesa e mais digna esposa; a tua tristeza me persuade o desgosto de nosso himeneu;

¹⁷⁸ Muitas vezes, a utilização de um ditado popular na análise de textos recorre a imagens que resumem e amplificam o sentido da própria crítica, sem romper com a imaginação do leitor, especialmente ao analisar o Setecentos, em que as Máximas servem de mote à glosa de autores, dramáticos ou não.

e, por que não perigue a realidade na conjectura, desengana-me (que ainda é tempo) se acaso eu motivo os teus pesares.

Proteu: Tu, Dórida, tu és a causa de minhas penas.

Dórida: Infeliz fui; porém...

Proteu: Não te assuste esta expressão, que, como na glória do amor há sombras de Inferno, que muito me entristeça o mesmo que me alegra? Pois, quando contigo vejo a glória que me eleva, vejo também em ti o abismo que me penaliza.

Cirene: Que bem expressado extremo!

Dórida: Que mal fingida fineza!

Proteu: Que mal entendido afeto! (*à parte*). (*Variedades*, p. 18-19).

Se a *dama* apresenta uma alma enamorada, que busca conquistar o amor cortês – à maneira da lírica provençal – de um jovem príncipe, também é verdade que ela não tem medo de expor o seu ponto de vista. Enquanto que Proteu diz a sua fala final, do excerto acima, em *aparte*, Dórida diz a sua opinião justo em frente e dirigida às outras personagens.

Por ser tão objetiva, no entanto, escapam-lhe algumas coisas, como a circunstância de o criado Caranguejo declarar o amor de Proteu por Cirene bem em frente a ela.¹⁷⁹

Na cena 3 do Ato I, Dórida sintetiza ao Rei Ponto as ações que Proteu deveria desempenhar enquanto prometido:

Rei: Em palácio, que fera pode haver como esta que dizes?

Dórida: Quem? Proteu.

Rei: Proteu? Como? Declara-te; não me tenhas confuso.

Dórida: Proteu, Senhor, cujo gênio indômito nem a política o persuade a ser mais atento, nem a razão de esposo o obriga a ser mais amante.

Rei: Proteu! Não me persuado.

Dórida: Vês porventura aqui a Proteu, ao menos para lisonjear-me com as assistências de esposo, ao mesmo tempo que Nereu seguindo a Cirene, adora os seus vestígios? (*Variedades*, p. 30-31).

Como os outros mitos utilizados por Antônio José para a concepção desta ópera, o mito de Dóris ou Dórida também é muito pouco trabalhado pelos autores clássicos. Sabemos que Dóris é esposa de Nereu e mãe das Nereidas (*Teogonia* de Hesíodo, *Biblioteca* de Apolodoro e *Fábulas* de Higino). Sabemos que ela tem lindos cabelos (“rich-haired”, v. 240) em Hesíodo. Pouco mais que isso, encontramos nas *Metamorfoses* de Ovídio, além da descrição de uma vida pacífica de Nereu, Dóris e suas filhas, junto ao mar.¹⁸⁰ Assim, dos mitos clássicos, podemos depreender a harmonia presente entre o casal Nereu e Dóris.

¹⁷⁹ Sobre esta cena, trataremos mais especificamente no momento do estudo dedicado aos criados.

¹⁸⁰ Transcrevemos excertos das *Metamorfoses* de Ovídio, que corroboram a impressão de uma vida tranquila na família marinha de Nereu e Dóris. Primeiro, a arte cinzelada nos portões do palácio do Sol, descrita no mito de Faetonte: “As águas têm seus deuses azulados: o melodioso Tritão, / o mutável Proteu, Egéon, que com os próprios braços / apertava os dorsos monstruosos das baleias, / e Dóris com suas filhas, das quais umas se veem a nadar, / outras sentadas nas rochas a secar os cabelos verdes, / uma a cavalgar um peixe. [...]” (II 8-13). Ainda no mito de Faetonte, o distúrbio desta vida plácida pela desastrosa viagem do filho do Sol: “[...] Consta que até Nereu e Dóris / com as filhas buscaram refúgio nas grutas, agora quentes.” (II 268-269). E ainda outra passagem: “À beira-mar

Todos os enganos de Proteu e Cirene, portanto, perturbam a estase pacífica da natureza do casal marinho. O casamento de Dórida e Nereu, que nem sequer fora sugerido durante toda a peça, é resolvido em três réplicas, na última página do texto escrito:

Rei: Dórida, se acaso quiseses que Nereu seja teu feliz esposo, com essa dita se alcançará um completo prazer.

Dórida: Não posso resistir ao teu preceito.

Nereu: Nem eu deixar de agradecer essa benevolência, quando acho em ti a qualidade que só adoro unida à tua beleza. (*Variedades*, p. 90).

Assim, como ainda diz Caranguejo:

Todos ficam acomodados e satisfeitos com as suas consortes. (*Variedades*, p. 90).

Este final feliz, por mais inesperado que seja, pode ser fruto de um também pequeno diálogo entre Nereu e Dórida, já quando ambos estão desiludidos com seus pares originais:

Dórida: Nereu, não te aflijas com tanto excesso, buscando na tua pena a tua morte, que mais importa a tua vida.

Nereu: Ai, Dórida, que o meu sentimento, por inexplicável, é mais sensível!

Dórida: Aprende de meu sofrimento, pois, sentindo o mesmo mal que tu padeces, procura suavizá-lo com o retiro. (*Vai-se*). (*Variedades*, p. 80).

Se esta é uma cena curtíssima textualmente, quando levada ao palco, pode adquirir outros significados, de acordo com a representação dos atores e dos demais elementos cênicos envolvidos. O jogo de cena pode manifestar uma certa tensão entre os dois. Ou o final feliz *express* pode ser assumido pelos artistas da cena. Ou ainda a representação mental de Nereu e Dóris enquanto casal divino já seria vigente ao público do espetáculo e o reestabelecimento do par marcaria a volta à normalidade das coisas, após a intrusão do início da peça.

O caso é que, ao final da peça, o mito volta à sua ordem natural e Nereu, numa resolução rápida da questão, casa-se com Dórida, corroborando o mito original.

From Nereus were born numerous goddess-children in the undraining sea, and from Doris, lovely-haired daughter of Oceanus the unending river. (*Teogonia*, 240)

To Nereus and Doris were born the Nereids. (*Biblioteca*, I, 2, 7).

[...] Consta que até Nereu e Dóris

com as filhas buscaram refúgio nas grutas, agora quentes.

(*Metamorfoses*, II, 268-269, sobre o cataclismo que Faetonte causou por não conduzir bem o carro do Sol)

Mas a mim, que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris

há um templo, nem luzente de mármore ou ouro, / mas oculto na penumbra de densos troncos de bosque antigo. / Habitam-no Nereu e as Nereides (que estes eram os deuses / do templo dissera um pescador, secando as redes na praia).” (XI 359-362). E quando Galateia fala da paixão de Polifemo por si: “Mas a mim, que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris / deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmãs [...]” (XIII 742-743).

deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmãs,
 não me foi lícito escapar à paixão do Ciclope, a não ser
 com tanto sofrimento.

(*Metamorfoses*, XIII, 742-745, fala de Galatea, nereida)

E, claro, a tragicomédia termina em festa. A mesma festa em que termina *Precipício de Faetonte*, também fruto de um *deus ex machina* rapidíssimo, que une Ismene a Albano após o seu amor passar pela provação de resistir às investidas, mentiras e tramoias de Egéria e Faetonte.

Com Dórida, temos o tipo ideal num papel secundário, sozinha entre personagens desajustados ao sistema social em que estão inseridos, fazendo com que ela própria seja também excluída do sistema. No *Precipício de Faetonte*, percebemos a maior liberdade (ou inovação, ou corrupção) do modelo espanhol de tragicomédias, uma vez que o casal de enamorados que representa o ideal de *dama e galán* são relegados a personagens secundárias na peça.

Para iniciar, destacamos a personagem de Albano, que não tem uma referência direta à Antiguidade clássica, mas que carrega uma carga etimológica bastante específica em seu nome. Embora não seja o primeiro galã da peça – lugar reservado ao semideus Faetonte –, este é, sem dúvidas, o herói ideal.

A história pregressa de Albano que importa para a intriga da peça é citada por Egéria, especialmente no aparte do final da fala:

Egéria: [...] eu sou a infeliz Egéria, filha de Tirreno, rei que foi desta região; o qual, deixando-me pupila debaixo da tutela de Tages, seu irmão e meu tio, este tiranamente me tem usurpado o cetro, intentando perpetuar a minha coroa na sua descendência, fazendo com que Ismene, sua filha, seja herdeira de minha fortuna, casando-se com Albano, seu sobrinho, príncipe da Ligúria. *Ah, cruel Albano! Ah falso amante!* (*À parte*). (*Precipício*, p. 98-99, [grifo nosso]).

Para que Albano seja aquela personagem ideal, ele precisa se isentar de qualquer ato pouco nobre que tenha praticado em sua história pregressa.

Albano: Quando, ó bela Aurora, hás-de amanhecer risonha e alegre a um extremoso amante, para que nas delícias de Ismene se acabem as minhas esperanças? Mas que diria Egéria da minha ingratidão? Razão tem. Fui-lhe ingrato; mas como podia não ser, se amor e ambição venceram a minha constância, se é que era constância, constância que se mudou? (*Precipício*, p. 105-106).

Albano havia se comprometido com Egéria, mas se apaixonou por Ismene e acabou por quebrar o juramento de constância que fizera. Assim, de traidor de uma donzela usurpada, ele deveria se tornar o príncipe perfeito da peça. Na fala acima, ele se redime da falha. A partir de então, seu caráter é digno de um *galán* em todos os aspectos.

Enquanto Albano remete a um imaginário elevado do público simplesmente pela raiz de seu nome, a estratégia de Antônio José para tornar Ismene a dama perfeita segue por outro caminho. Embora já venha discriminada na *dramatis personae* como segunda dama, Ismene é primeiramente apresentada ao público por sua rival no amor e na política, Egéria como um objeto para a conquista e permanência do poder por Tages e Albano.

Antes de se apresentar ao público, apenas na cena 3 da parte 1 (p. 124, quando a peça começa na p. 95), já muito foi falado dela, porque Faetonte traz consigo um retrato, cujo modelo defende na cena 2 da parte 1:

Faetonte: Já que me não queres dizer o que te pergunto, recorrerei a outro mágico que me disse agora Egéria habitava em palácio, e ele me informará quem é o adorado enigma que adoro. (*Precipício*, p. 113).

A associação a dois usurpadores, por parte de Egéria, traz uma imagem negativa de Ismene – dado que ainda não sabemos ser ela a jovem do retrato. O seu discurso, quando da sua primeira aparição, já apresenta outra impressão (cena 3, parte 1):

Saem Ismene e Albano, e este não passará do bastidor.

Ismene: Basta até aqui, Albano.

Albano: Limitada esfera para tanto Sol.

Ismene: É estilo do decoro e da política pôr limites à entrada dos esposos, aonde habitam as esposas; e assim, já sabes que aqui não podes estar, e é preciso retirar-se.

Albano: Poderia, se o nosso himeneu voara mais acelerado.

Ismene: Não basta a certeza da posse para suavizar o martírio da esperança?

Albano: Não, Ismene, que toda a posse é duvidosa, que tem a esperança por fiadora.

Ismene: Quando eu e El-Rei a abonamos, seguro podes estar. (*Variedades*, p. 124).

A imagem de Ismene é completada com a associação da personagem ao retrato a que Faetonte aludiu na cena anterior, numa das cenas de tensão, suspense e reconhecimento mais absurdas da dramaturgia de Antônio José, já comentada algures.

Tão estapafúrdia situação poderia funcionar cenicamente, a partir do jogo entre os atores. Nela, temos o choque entre a constância de Ismene – dama perfeita, cuidadosa de sua honra e de suas obrigações como filha e amante – e a chama de Faetonte, que se encontra sob o “violento poder dos fados”, como o próprio Fíton já se referenciou a ele. O pastor-filho do Sol encontra-se em um estado tal, que não consegue se adequar àquela situação após o reconhecimento do “original da cópia” que procurava.

Voltando ao caráter de Ismene e sua herança do imaginário clássico, não podemos deixar de ser remetidos à irmã de Antígona, na peça de Sófocles.¹⁸¹ Neste texto, Ismene não compactua com a decisão da irmã de enterrar o corpo do irmão que atacou a cidade de Tebas, Polinices. Se há algum ponto de contato entre estas duas damas é a afirmação do lugar da mulher na sociedade. Em *Antígona*, Ismene não ousa transgredir a lei imposta pelo tio e governante da cidade;¹⁸² em *Precipício de Faetonte*, Ismene é tão perfeitamente caracterizada como dama, que prefere obedecer seu pai e casar-se com Faetonte a lutar por seu amor por Albano (cena 1 do ato 3).

Da análise dos dois últimos textos de Antônio José da Silva, e especialmente de *Precipício de Faetonte*, podemos depreender que as intrigas trágica e cômica das óperas, embora muito claramente delimitada em questões de caracteres, interagem de forma contundente entre si, ampliando o seu potencial dramático.¹⁸³

Como veremos a seguir,¹⁸⁴ entendemos que o paralelismo entre as personagens cômicas e trágicas e o entrecruzamento das situações dramáticas em que estão envolvidas fazem com que a emulação de Antônio José da Silva sobre os modelos pregressos de elaboração dos mitos seja bem sucedida, por solucionar e criar novas situações, explorar outros aspectos da caracterização das personagens e, ao mesmo tempo, corresponder às demandas de sua audiência.

Já sobre sua relação com a representação mental ou literária herdada dos séculos anteriores, os mitos narrados nas cinco óperas joco-sérias estudadas são perfeitamente adequados aos caracteres consagrados pela tradição. Entretanto, Antônio José amplia a sua construção, atribuindo maior gama de nuances às personagens, a partir da inserção de novas cenas e personagens, também estes, quando mitológicos, coerentes com a sua raiz greco-latina.

¹⁸¹ Embora encontremos outras Ismenes na herança clássica, aquela cuja referência textual chegou com mais força às eras posteriores foi a Ismene composta por Sófocles em *Antígona* (aprox. 442 a.C.).

¹⁸² Muitos comentadores relacionam Ismene às questões familiares restritas ao *genos*, enquanto que Antígona, em composição dual com a irmã, representa a imposição da lei do *genos* sobre a *polis*. O texto de Sófocles trata, dentre outras questões, da antinomia entre os poderes do Estado e da família, que *a priori* parecem constituir a base da sociedade ateniense do século V a.C. Dentre os diversos estudos que tratam da obra e da personagem, destacamos o livro de Kathrin Rosenfield, *Antígona: de Sófocles a Hölderlin* (2000).

¹⁸³ No *Precipício de Faetonte*, “o discurso cômico não funciona paralelamente ao trágico, antes faz parte dele porquanto o equívoco gerado entre Fíton e Chichisbéu é cômico e contribui para fazer enredar o trágico que pesa sobre Faetonte” (FERRAZ, 1976, p. 563).

¹⁸⁴ Quando estivermos estudando as personagens cômicas das peças.

SEGUNDA JORNADA:**O criado interferindo na ação mitológica**

1 Entremez Teórico

*Será que nós, homens do século XX[I], rimos como o
faziam Rabelais e os leitores do seu tempo?*

Mikhail Bakhtin

Na Primeira Jornada desta Tese, tratamos das personagens elevadas que figuram nas peças mitológicas de Antônio José da Silva, no que concerne à constituição característica destas personagens para compleição da sua mundividência no plano da intriga principal dos textos. Contudo, pelas características do gênero tragicômico vistas na “Introdução” à Primeira Jornada, duas mundividências operam em paralelo no desenvolvimento da trama representada. Nesta Segunda Jornada, discutiremos aquelas personagens baixas, aristotelicamente inferiores, mais aproximadas da “turba popular” do que dos “espíritos bem formados”, segundo propõe Emanuele Tesauro.

Primeiramente, faz-se importante notar que a parte cômica dos enredos das óperas joco-sérias judeínas não tomam, em nenhum momento da peça, proporções protagonistas, sendo sempre representadas como intriga complementar àquela do encontro amoroso entre *galán* e *dama*.

A divisão em duas partes é necessária devido à diferença entre os recursos teóricos requeridos por ambas as análises. Como pôde ser notado na Primeira Jornada, existe uma espécie de “genealogia” de referência clássica para a composição dos caracteres mitológicos dos textos de Antônio José. Assim, a busca pela compreensão do sentido de permanência destas personagens ao longo dos séculos importa para vislumbrar os processos de composição dramática destes heróis mitológicos para a justa representação de seus caracteres, em consonância com o imaginário do público, agregando verossimilhança ao texto dramático.

A verossimilhança referente às personagens elevadas do enredo se faz necessária pelo sentido comercial que domina o teatro aurissecular em Portugal e Espanha. Se o teatro, como já prescreve Lope de Vega, deve agradar ao gosto do público, também ele precisa jogar em favor deste imaginário. Assim, causaria estranhamento se uma personagem doce e mártir como Ariadna surgisse em cena com o ímpeto assassino de Medeia, ou vice-versa¹⁸⁵. Estrutura de intrigas amorosas e de protagonistas facilmente reconhecíveis seriam os meios mais orgânicos

¹⁸⁵ Se buscarmos em todo o imenso conjunto dos textos espanhóis do Século de Ouro, certamente que qualquer afirmação taxativa nossa se torna leviana, como é o caso desta. Encontramos, nos textos por nós analisados, justamente uma Medeia de temperamento mais suave em Lope de Vega (*El vellocino de oro*), bem como uma Ariadna indômita na Segunda Jornada de *Los tres mayores prodigios*, de Calderón de La Barca. Contudo, são textos isolados, se esta característica específica não é contemplada, não se pode dizer que sejam textos que fogem aos preceitos correntes de escritura dramática.

de aproximar o público popular da trama principal do espetáculo, uma vez que são os preceitos para a escrita elevada.

Este mesmo sentido comercial que leva o dramaturgo a criar personagens e situações do agrado do público, no que se refere à parte séria, também interfere na escrita da parte jocosa do enredo e na estrutura da tragicomédia como um todo. Paradoxalmente, as representações, para suprir ao gosto e à necessidade do público, deveriam apresentar novidades à audiência, como bem nos explicita Doménech Rico (2008, p. 356):

En un teatro comercial, como era el del Silgo de Oro, es necesario introducir ligeros, pero muy perceptibles, cambios a un esquema ya conocido para tener éxito. El público se cansa de ver la misma obra y exige ese juego de variaciones que le ofrezca la dosis de novedad que le permita mantener la capacidad de sorpresa que es la salsa de la diversión en el espectáculo teatral. Como decía Agustín de Rojas, ‘todo lo nuevo aplice’, y no hay que recordar cómo la novedad era un elemento fundamental en aquel teatro

Enquanto elaboramos uma análise mais profunda de um texto dramático, especialmente daqueles vinculados a este período, há que ter em mente sempre a necessidade comercial que regia a composição dramatúrgica. Portanto, seu entendimento e sua capacidade de comunicação com o público deveriam ser imediatos e, na maior parte das vezes, um tanto superficiais.¹⁸⁶

Aquilo que para o crítico ou para o leitor atento de hoje pode ser considerado paradoxal ou fendido, operava em razoável harmonia nos espaços teatrais e parateatrais dos séculos XVI-XVIII porque todo o contexto artístico aqui tratado – cuja atenção se faz para o texto oriundo ou impulsionador do espetáculo teatral – está cravado no centro do que os teóricos espanhóis chamam de *fiesta teatral*, uma unidade espetacular¹⁸⁷ definida como uma “mezcla extremada de elementos cultos y populares, serios y cómicos, comedia mayor y piezas menores” (HUERTA-CALVO, 1995, p. 88). Os gêneros “menores” do teatro espanhol, como o entremez, a *mojiganga*, a *jácara*, dentre outros, são indubitavelmente devedores das festas e jogos da cultura popular; como também destas festas e jogos despontaram as figuras cômicas do teatro ibérico, como os *graciosos* e criadas do teatro de Antônio José da Silva.

¹⁸⁶ O próprio entendimento do díptico “tragicomédia”, tanto em Plauto como em Lope de Vega, surge de um entendimento muito básico dos conceitos de tragédia e comédia.

¹⁸⁷ “Debe estar siempre presente la idea de la *representación* por encima de las unidades genéricas que la conformaban como tal. En este sentido cabe hablar no sólo del carácter tragicómico de la comedia lopesca, sino también de la representación en su conjunto” (HUERTA CALVO, 1983, p. 38), “por los entreactos, pues en los de una tragedia se puede ver un entremés y un baile, complicando la amalgama de lo trágico y lo cómico.” (ROZAS, 1976, p. 94). Assim, no contexto da festa em que estava inserida a representação teatral, os contatos e as sequências de apresentações também geram um sentido misto.

Dentro do contexto da *fiesta teatral*, um gênero teatral novo desponta no século XV: a *farsa* (PIERRON, 2002, p. 222). Este gênero tem sua origem na comicidade inerente à cultura popular e, como todas as outras vertentes do cômico, só foi estudado muito tempo depois de ser levado à cena¹⁸⁸. Este fato, porém, favoreceu o gênero farsesco, no sentido em que sua estrutura não foi sistematizada e se manteve proteica e, dir-se-ia, “viva”, “excluída assim do reino do bom gosto, a farsa pelo menos consegue jamais deixar-se seduzir ou recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia.” (PAVIS, 2005, p. 164)

Assim, se hoje é uma tarefa difícil delimitar o que seria a farsa, foi justamente esta característica que a manteve atual durante tantos séculos. Nesse sentido, Teresa Gonçalves deduz, com base em textos do século XVI, uma definição para a farsa daquele momento:

no século XVI, a *farsa* era vista como um gênero dramático que autorizava uma grande variedade temática, privilegiando a de natureza cômica, e que não encarava de forma muito rígida a sua configuração formal, nomeadamente, as unidades de tempo e de lugar, tão valorizadas pela tradição clássica, e a divisão do texto em cenas ou pausas. Também se percebe desde logo a enorme abrangência que o termo *farsa* entretanto adquiriria, dada a sua capacidade de designar um vasto número e um conjunto heterogêneo de peças, muito dissemelhantes entre si.¹⁸⁹ (GONÇALVES, s/d.)

Ainda no século XVI, Gonçalves (s/d.) chama a atenção para o autor italiano Giovan Maria Cecchi, que, no prólogo de *La Romanesca* (1874, p. 2), composta em 1585, nos oferece uma definição de farsa muito aproximada do que, nos séculos XVII-XVIII, será a tragicomédia (ver Guarini, Lope de Vega, dentre outros):

La farsa è una terza cosa nuova
Tra la tragedia e la comedia: gode
Della larghezza di tutte due loro,
E fugge la strettezza lor; perchè
Raccetta in sè li gran signori e principi.

¹⁸⁸ É corrente, desde e como reverberação do pensamento propagado na *Poética* de Aristóteles, que a comédia é um gênero menor, ao qual os grandes autores não deveriam se render e os críticos sérios não deveriam dar atenção. Esta valoração é levada em consideração pela grande maioria dos autores e críticos até meados do século XX. Sempre, com diferentes roupagens e argumentos, os gêneros cômicos, sejam narrativos, teatrais ou poéticos, foram preteridos, em detrimento dos gêneros sérios.

¹⁸⁹ Com a evolução livre do gênero, que sobreviveu a praticamente todas as mudanças no pensamento poético-artístico ocidental, Teresa Gonçalves (*E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia) chega a uma definição de *farsa* o mais restrita possível, embora ampla o suficiente para abarcar a maior parte da heterogeneidade textual abrigada sob o conceito: “a farsa é um gênero dramático menor que a nível formal/estrutural se caracteriza pela ausência de divisão em atos e de marcação de cenas; pela despreocupação total com as unidades de tempo e de espaço; pela utilização de poucos recursos cênicos; pela colocação em palco de reduzido número de personagens; pela abundância de tipos sociais característicos da época; eventualmente pela presença de uma personagem redonda que sofre ao longo da peça evolução psicológica e moral; pelo delineamento de uma intriga com um nó, desenvolvimento e desenlace; pela presença de sátira, fonte de cômico; e pelo recurso frequente a uma linguagem de conotação eróticas. Nível temático, a *farsa* privilegia a problematização da luta entre forças opostas, do relacionamento humano, familiar e amoroso, da oposição dos valores tradicionais e convencionais a valores individuais e pessoais e o recurso frequentemente ao equacionamento de um triângulo amoroso.”

Il che non fa la comedia: raccetta,
 Come ella fusse o albergo o spedale,
 La gente come sia, vile e plebea:
 Il che non vuol mai far donna tragedia:
 No è ristretta a' casi: chè gli toglie
 E lieti e mesti, profani e di chiesa,
 Civili, rozzi, funesti e piacevoli:
 Non tien conto di luogo: fa il proscenio
 Ed in chiesa ed in piazza e in ogni luogo.
 No di tempo: onde se ella non entrasse
 In un di, lo torrebbe in due e in tre.
 Che importa? E insomma ell'è la più piacevole
 E più accomodata foresozza
 E la più dolce che si trovi al mondo.

Contudo, é unânime o entendimento de que a farsa carrega papel importante no contexto do carnaval medieval e renascentista¹⁹⁰, tomada sempre como exemplo por Bakhtin, ao lado das *soties*. Estudiosos recentes conferem valor seminal à farsa, no que diz respeito aos estudos acerca do teatro cômico:

la farsa se constituye en el eje o el centro mismo del que pudiéramos llamar teatro carnavalesco por un doble motivo: de un modo directo, porque se trata de una forma teatral surgida en ocasiones, a partir de o al amparo del Carnaval como fiesta de fiestas; de un modo indirecto o metafórico, porque este género acoge en su seno la representación imaginaria del mundo propia del Carnaval y que pudiera sintetizarse en la imagen de un mundo al revés, compendio de todas las acciones inversoras y transgresoras del festejo carnavalesco. (HUERTA CALVO, 1999, p. 28)

Assim, a farsa estaria inserida diretamente no contexto do cômico do Século de Ouro espanhol e, por conseguinte, no teatro de Antônio José da Silva. Mais ainda porque, se as óperas do Judeu congregam cômico e trágico, à moda tragicômica, como também afirma Huerta Calvo (1999, p. 32), na Espanha, a farsa estabelece outra relação com o teatro seu coetâneo:

Ocorre que en España el término *farsa* se aplica de un modo distinto a otros teatros europeos; a veces, bastante distinto para nombrar aquellas piezas de tema religioso que, por lo común, incluían episodios breves de carácter cômico, destinados a aliviar la monotonía de la acción principal.

Ou seja, na Espanha, o teatro já mescla cômico e trágico (*delectare e docere*) ainda na sua vertente litúrgica, nos *Autos Sacramentales* tão difundidos no pio Reino de Castilla y León. Esta evolução do gênero alcançará seu ponto máximo no século XVII na Espanha e terá seus estertores com o nosso autor, no início do século XVIII português, com quem, acreditamos, a

¹⁹⁰ “Genre créé au cours de la deuxième moitié du XVe siècle, dans l’esprit du carnaval, avec ses débordements et ses rapports complices entre le haut et le bas, tant du corps social que du corps humain.” (PIERRON, 2002, p. 222). “À farsa geralmente se associa um cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que realidade social, ao cotidiano.” (PAVIS, 2005, p. 164).

simbiose entre partes cômicas e sérias para a consecução do enredo atinge seu mais alto grau de refinamento.¹⁹¹

Ainda um último tópico deve ser entendido para o estudo mais aprofundado dos *graciosos* e das criadas judeínas. Uma prática corrente ainda nos dias de hoje, especialmente com a ascensão da televisão e do cinema como representações mais realísticas, é a valorização do *physique du rôle* para a atribuição de uma certa personagem a determinado ator. Na Espanha do século XVII, com uma escrita frenética para suprir as necessidades de um público ávido por novidades, os dramaturgos espanhóis construía seus caracteres baseados nos tipos de atores disponíveis nas companhias para as quais os textos eram compostos¹⁹². “Todas las diferencias individuales se resumen, pues, en un esquema que no es el del tipo de personaje, sino el del lugar del actor en la compañía” (DOMÉNECH RICO, 2008, p. 366). Assim como a distinção de Prades (1963) acerca das principais características das personagens-tipo da *comedia nueva* deve ser levada em conta, deve-se congrega, juntamente, a ideia de Doménech Rico (2008).¹⁹³

Este nível de discussão é tomado apenas neste momento porque, nos textos de Antônio José da Silva, não encontramos uma grande diferenciação na constituição característica dos *galanes* e *damas* entre si, sendo que todos concatenam com a descrição de Prades para ambos os tipos. Entretanto, quando voltamos nossa atenção para os *graciosos* e, especialmente, para as criadas de Antônio José da Silva, as diferenças encontradas na composição destes tipos nos instigou a buscar outros pontos de contato entre eles.

Acreditamos, todavia, que ambas as visões, não sendo excludentes entre si, se completam e fomentam nossa análise, uma vez que ambas sugerem uma estrutura para o entendimento da personagem a partir do texto teatral, mas levando em consideração o material humano que estará por trás da composição deste caráter em cena.¹⁹⁴ A personagem, nas formas de escrita estudadas, começa a ser construída tendo por base um estereótipo, o qual opera como

¹⁹¹ Importante no âmbito desta pesquisa é que a forma farsesca se relaciona diretamente com a constituição da personagem ancilar no teatro de Antônio José da Silva, através da construção do *gracioso* espanhol que, por sua vez, tem suas origens na cultura popular medieval, como se verá a seguir.

¹⁹² “la comedia española funciona siempre con el mismo repertorio de personajes, con las mismas *dramatis personae*: galán, dama, gracioso, criada, barbas, etc... y poco más. Pueden multiplicarse, naturalmente, los galanes, y pueden multiplicarse las damas, incluso introducir alguna figura que es potestativa, como puede ser el rey, por ejemplo; pero la base es siempre la misma, y estas figuras se pueden encontrar en una situación o en otra, pero la base y sus reacciones son siempre las mismas y son las esperadas. De tal manera que a un determinado estímulo, ese personaje responde siempre de la misma manera y además debe responder siempre así, es la respuesta que corresponde a su naturaleza de representaciones abstractas.” (YNDURÁIN, 1985, p. 29)

¹⁹³ Pensamento, aliás, que já está aliado à concepção de *farsa*: “Au texte, fondé sur le double sens et l’allusion, manquent cruellement les *jeux de scène* des acteurs qui leur ont donné vie.” (PIERRON, 2002, p. 223).

¹⁹⁴ E há que se acrescentar que, mesmo em se tratando de bonecos, ainda assim há um homem a manipulá-lo, falar e cantar por ele.

um limitador que alimenta a criatividade do autor. Para as personagens baixas, Prades (1963, p. 251) define que:

[El *gracioso* es] un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor.

La criada es compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las tercerías de amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce – en tono paródico – los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso.

Para David Ball (2008, p. 88), estas seriam as “estruturas” sobre as quais o ator construiria sua personagem, as “acumulações esqueletais de traços cuidadosamente seleccionados” para delimitar uma personagem, mas não muito. Como também fala Haza (2005, p. 114):

El dramaturgo, pues, no da vida al personaje; lo que da son las palabras con que un actor puede dar vida al personaje. Ese personaje, que el actor transformará en alguien vivo, hecho a imagen y semejanza de un ser humano, no existe, ni puede estar oculto, en las palabras del texto; y el actor, o el crítico, que trate de descubrir lo que no existe no puede llevarse más que una decepción, pues no encontrará nada, o lo que es lo mismo, encontrará al personaje-tipo.

Assim, como “do começo ao fim, o caráter de uma personagem está na ação – aquilo que é *mostrado*, e não o que é descrito por palavras” (BALL, 2008, p. 92), faremos como Ruano de La Haza (2005, p. 119), quando analisa o *gracioso* Lope, de *La villana de Getafe*, de Lope de Vega:

Por un lado, [el actor que representa a Lope] puede mostrarlo tratando por primera vez de decir la verdad, pero de una manera tan ineficaz y absurda que nadie lo cree; por el otro, puede utilizar la descripción física del gracioso, que hemos oído de labios de doña Ana y Ramirez, para sugerir que de hecho su ascendencia es morisca y que ahora está nuevamente mintiendo.

Isso porque acreditamos que, como no texto de Lope de Vega, os textos de Antônio José da Silva “nos permite[n], pues, construir con la figura del donaire un personaje que [...] puede transcender el estereotipo si el actor que lo encarna sabe aprovecharse de su singularidad” (HAZA, 2005, p. 120-121). E os *graciosos* de Antônio José, sim, nos incitam a alargar nossa imaginação para além do meramente explicitado através do texto literário.

1.1 A cultura popular e o teatro

*Y para el vulgo rudo, que ignorante
aborrece el manjar costoso, guisa
el plato del gracioso extravagante.
Con que les hartas de contento y risa,
gustando de mirar sayal grosero,
mas que sutil y cándida camisa.*

Joseph Ortiz de Villena. *Fiestas del Santísimo Sacramento*.

Os estudos atualmente desenvolvidos com respeito aos gêneros e subgêneros cômicos do teatro áureo – chamado teatro breve, como as *mogigangas*, *jácaras*, *loas* – ou da comicidade presente em textos mistos – tragicomédias, comédias de capa-e-espada – retomam os estudos de Mikhail Bakhtin e sua teoria da *carnavalização* (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*)¹⁹⁵. Acerca da teoria do crítico russo, Huerta Calvo (1983, p. 47-48, [grifo nosso]) afirma que:

Aparte de Rabelais, toda una serie de géneros de escasa entidad – farsas, diálogos... – se acogerían a esta visión de mundo, que tiene en el Carnaval su paradigma más ajustado. En la literatura española del Renacimiento los pasos y entremeses se prestan de modo inmejorable a dicho análisis. Y ello, *a pesar de la reticencia bajtiniana a introducir los géneros teatrales del discurso de la cultura popular* (discurso popular) – comida, bebida, sexo, escatología, muerte despojada de sentido trascendente, etc. – se cumplen en los llamados géneros de risa: prosa picaresca, Quijote, poesía burlesca, chistes, refranes, entremeses.

Ainda que Bakhtin não fale diretamente das formas textuais dramáticas, os estudiosos espanhóis tomam as inserções da cultura popular no teatro como pedra de toque para a análise dos textos áureos¹⁹⁶. Contudo, o posicionamento da cultura popular na conjuntura textual não é

¹⁹⁵ Sabe-se que o crítico russo nega que o teatro seja referência para a sua teoria. Entretanto, pelas palavras de Huerta Calvo (1995, p. 89-91): “Frente a la dispersión propia de los otros géneros, en el teatro el diálogo aparecería más uniformemente establecido. Es posible que esta apreciación objetiva respecto al diálogo dramático sea el motivo de los escrúpulos bajtinianos ante el teatro. Lo que nos negamos a admitir es que esto sea siempre así y que el diálogo dramático no pueda encauzar ese dialogismo que, según Bajtín, es tan característico de la novela moderna. [...] Por sugestiva que sea la teoría literaria de Bajtín y a nosotros nos lo parece en sumo grado, ello no nos debe impedir la constatación de algunos puntos débiles en su ‘sistema’. En el entendimiento del teatro como género monológico creo que estriba uno de esos puntos débiles [...] Bajtín considera el teatro dentro del sistema clásico de los géneros en cuanto poesía dramática, esto es, lenguaje poético, e incapaz, por ello, de acoger la multiplicidad de perspectivas y voces de la prosa novelesca.”

¹⁹⁶ “El teatro, como representación, como máscara que encubre ciertos aspectos superficiales de la realidad y descubre notas relativas a la vida profunda de los seres humanos, está muy unido al carnaval. En los Siglos de Oro españoles no hay carnaval, urbano o aristocrático, que no implique frecuentes representaciones teatrales. En cierto modo, todo lo que de ejercicio libertador tiene el carnaval, con sus máscaras y sus locuras, aparece también con formas más o menos cercanas en el ejercicio teatral. No resulta extraño que el esfuerzo constante realizado por la Iglesia Católica para neutralizar los ‘excesos’ de la fiesta carnavalesca por medio del rigor de la cuaresma, tenga su signo complementario en la obsesión que los poderes religiosos – y civiles – han tenido siempre por aniquilar o, al menos, controlar el teatro y por recuperar su eficacia liberadora en beneficio de sus propios intereses. La cuaresma ha cubierto las fuerzas regeneradoras del carnaval, pero este ha vuelto a resurgir como ave fénix imposible de aniquilar. El teatro, agredido una y otra vez como lugar de liberada representación de libertad y de lo socialmente controlado, ha mantenido y sigue manteniendo una lucha sin cuartel – y sin medios – por preservar ese espacio de figuración de las más íntimas esperanzas de regeneración.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 12)

aleatório ou indiferente: há um espaço cômico em diálogo com o espaço dramático, no qual o jogo textual e cênico pode ser desde um simples espelhamento a uma ironia mordaz:

el propio mundo carnavalesco, toda esa cultura popular, marginal y subversiva de que habla Bajtín, encontró en el arte dramático un terreno abonado para liberar sus instintos al amparo de la máscara, el fingimiento y el desdoblamiento de personalidad, infiltrándose en casi todos los géneros teatrales. (URZÁIZ TORTAJADA, 1999, p. 158)

Não sendo nosso interesse esmiuçar a teoria bakhtiniana, faz-se necessário jogar luz sobre alguns pontos que auxiliam no entendimento da composição da personagem-tipo do *gracioso*. A primeira e grande questão, ressaltada à exaustão no livro de Bakhtin, é justamente a questão da leitura contextualizada, na qual um leitor atento deve fazer um esforço para compreender o *locus* de enunciação do autor do texto, quando os dois não pertencem ao mesmo contexto¹⁹⁷:

Hemos de reconocer primero que nuestra sensibilidad de hombres del siglo XX recarga de tintes negros unas representaciones que no fueron tan venenosas como imaginamos. Los hombres de los siglos XVI y XVII, más duros que nosotros, se reían sin malicia de unas burlas que en nuestra opinión muy poca gracia tienen. Se ha insistido sobre el aspecto despiadado de las burlas que sufren los aldeanos en el teatro lopesco y prelopesco. Pero tal crueldad es fenómeno de civilización y fenómeno general (CHEVALIER, 1982, p. 129)

Isto, em certa medida, também enuncia aquilo que já Bakhtin aponta: de que a comicidade popular da Idade Média e do Renascimento é *ambivalente*, “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 2010, p. 10). O cômico rabelaisiano, inserido no contexto da comicidade popular, apresenta o caráter derrisório que ainda hoje é atribuído ao riso, mas também representa a outra face deste Jano, carrega em si também a elevação:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 2010, p. 105).

A gargalhada, como elemento complementar às lágrimas, não as desqualifica enquanto sentimento válido à obra artística, ao jogo cênico e à vida. A dramaturgia contemporânea, desde

¹⁹⁷ Esta questão será mais longamente discutida no Entremez Final desta Tese.

Tchekhov¹⁹⁸, vem provando que comédia, tragédia, drama e outros são facetas de uma mesma arte. Já para a tragicomédia seiscentista e setecentista, o mesmo princípio é válido, embora formatados textualmente de maneira diferente: cômico de um lado, trágico de outro, ambos se ligando para melhor aproveitamento das situações dramáticas.

Tal ambivalência do material cômico, portanto, não vem desfavorecer ou desacreditar o sentido de trágico presente nos protagonistas judeíños, mas, pelo contrário, reforça, potencializa e legitima este sentimento. Ou seja, embora por vezes o riso presente nos textos de Antônio José da Silva seja cavado nas personagens elevadas, nunca há a intenção de rebaixá-las, mas de estabelecer um contraponto complementar à seriedade. O riso meramente derrisório é posterior.

Contudo, existe um sentido de *rebaixamento* geral no cômico popular¹⁹⁹, que se associa ao *baixo material e corporal* inerente ao discurso e às ações das personagens baixas, como um *modus operandi* do mundo ancilar em cena.

Ainda que não se apresente em sua máxima potência, o mecanismo dialógico entre as visões baixa e elevada do mundo gera a comicidade através da “quebra de expectativa” do ouvinte, do leitor ou do espectador. Por exemplo, nos textos de Antônio José da Silva, espera-se um movimento de elevação da figura mítica - o protagonista -, que, ao mesmo tempo, é rebaixado pelo entendimento literal, mundano e cotidiano das personagens baixas:

El rasgo determinante del realismo grotesco es el “rebajamiento” de todo lo que es elevado y espiritual, ideal y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayado como bajo (beber, comer, digerir, defecar, orinar, sudar, tener relaciones sexuales). La exaltación del vientre, alto y bajo, del vientre grosero y de las actividades biológicas que constituyen la base misma del mecanismo propio de la renovación del ser humano y del mundo, *es percibida por el discurso dominante como “rebajamiento”*. (HERMENEGILDO, 1995, p. 14, [grifo do autor]).²⁰⁰

¹⁹⁸ Anton Tchekhov foi um dramaturgo russo da virada do século XIX-XX que ficou mundialmente reconhecido por suas peças teatrais, representadas pelo Teatro de Arte de Moscou sob a direção de Konstantin Stanislavski. O próprio símbolo do Teatro de Arte de Moscou, uma gaivota, é referência à primeira peça de Tchekhov representada pelo encenador, *A Gaivota*. Embora Tchekhov afirme categoricamente que escreveu comédias, Stanislavski as representa como dramas, ao que são ovacionadas pelos russos e pelo mundo inteiro.

¹⁹⁹ “Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: *é ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação.” (BAKHTIN, 2010, p. 19)

²⁰⁰ “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 2010, p. 17).

Como dito por Hermenegildo no excerto acima, o rebaixamento é um traço determinante do *realismo grotesco* que, por sua vez, estabelece a ponte entre mundo senhorial e mundo ancilar, pois que ambos os mundos, em alguma medida, se tocam, se copiam, se comentam e interagem entre si. O *realismo grotesco* é o sistema de imagens da cultura cômica popular, suas expressões mais simples são o riso, a comida, a virilidade, os elogios-injúrias, obscenidades sexuais, escatologias, palavras de duplo sentido, imprecações, grosserias, ou seja, tudo aquilo que de certa forma se volta para o baixo ventre, para as necessidades primordiais da vida²⁰¹, conforme corrobora o excerto de Bakhtin:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do *realismo grotesco*. Em baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. (BAKHTIN, 2010, p. 325)

Também é o *realismo grotesco* que estabelece a verossimilhança necessária para o entendimento das convenções cômicas em cena pela audiência. Entretanto, os recursos cômicos estabelecem uma lógica diferente que, por sua vez, cria um novo sentido de verossímil²⁰² – isto é, o verossímil deixa de ser o reconhecível para ser cenicamente crível:

parece claro que desde finales de la Edad Media las fronteras entre la cultura popular y la literatura en sus diversas manifestaciones empiezan a debilitarse [...] de manera que asistimos a una progresiva infiltración de la cultura cômica que, abandonando el límite de la fiesta popular, se abre camino en todas las esferas de la vida ideológica. (HERMENEGILDO, 1999, p. 107).

Em outros termos, o mundo com o qual o palco deve ser reconhecível é o mundo real, mas em sua versão “às avessas”, ou regido pelas convenções da inversão cômica, que parodia, dessacraliza sentimentos e ações, mecanismo já descrito no trecho do texto de Hermenegildo

²⁰¹ “O papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero positivo*, de uma hiperbolização; elas podem mesmo *separar-se do corpo*, levar uma vida *independente*, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o *nariz* pode também separar-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a *boca* que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o *traseiro*. Todas essas *excrecências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*.” (BAKHTIN, 2010, p. 277)

²⁰² “O verossimilhante caracteriza uma ação que seja logicamente *possível*, levando-se em consideração o encadeamento lógico dos motivos, portanto, *necessário* como lógica interna da fábula. [...] O equilíbrio entre esse componente do verossimilhante é muito delicado e instável; ele se realiza perfeitamente quando é encontrado um terreno de entendimento entre o autor e o espectador.” (PAVIS, 2008, p. 428).

citado acima. Reafirmamos, contudo, que esta inversão não tem por finalidade a derrisão do ambiente elevado, mas a explicitação do elemento topográfico presente no jogo entre alto e baixo:

Percebemos, e da melhor maneira possível, o aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto; a palavra localiza-se na *boca* e no pensamento (*a cabeça*), enquanto aqui ela é remetida para o *ventre*, de onde Arlequim a expulsa com uma cabeçada. (BAKHTIN, 2010, p. 270, [grifo do autor]).

Também cremos que a visão de *mundo às avessas*²⁰³, representado pela ação dos criados, é chave fundamental para ler os textos dramáticos ibéricos do período e, em especial, para a leitura de nosso *corpus*.

Portanto, como vimos que os textos de Antônio José ainda são devedores desta identidade cômica calcada na cultura popular como complemento do mundo representado, o aspecto cômico das óperas joco-sérias não visa à derrisão do ambiente senhorial, mas representa a topografia:

Ela [a carnavalização] caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular. (BAKHTIN, 2010, p. 10)

Contudo, as zombarias feitas aos estratos mais elevados da sociedade, embora não visem primeiramente a sua crítica, podem ser mal recebidas por aqueles que possuem, na sociedade corrente, meios para punir os folgazões. Assim, cria-se um ambiente e uma forma isentos de culpa, em que, virtualmente, tudo é possível:

La parodia de un tema o un motivo podía hacerse de forma libre. Sin embargo, hacer lo mismo con personajes nobles que se comportan como gañanes, o con reyes tarugos que no saben dónde tienen la mano derecha, sólo podía hacerse en plan *underground* o aprovechando la válvula de escape permitida y permisiva de las Carnestolendas. En este sentido, la burla que se hace en el teatro es pareja de la que todas las capas sociales efectúan entre sí en las diversiones carnavalescas en general, momento en que todo puede ponerse en solfa sin que los poderes establecidos puedan utilizar sus métodos de represión física y mental. (HOLGUERAS, 1999, p. 138)

²⁰³ O mesmo conceito de *mundo às avessas* é também utilizado por Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*.

À presença destes elementos – ambivalência, baixo material e corporal, mundo às avessas, realismo grotesco e topografia –, Bakhtin atribui o nome de *carnavalização*, que seria o conceito que define a presença do cômico nas manifestações culturais populares e, na literatura, da presença desta cultura cômica popular: “É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (BAKHTIN, 2010, p. 239).

Formalmente, o riso carnalizado não visa à moralização, portanto não deve ser confundido com a sátira, embora ambos possam carregar elementos em comum. Alonso Hernández (1999, p. 122) define, a partir de Bakhtin, três elementos formais próprios do grotesco: a associação de elementos heterogêneos, a falta de medida na exageração, a deformidade ou multiplicação de certos órgãos. Tais elementos, ainda identificáveis nas falas, ações e metáforas das personagens cômicas de Antônio José da Silva, servem como objeto concreto de identificação do carnaval nos textos judeínicos, embora a apreensão do sentido carnavalesco da cultura popular transcenda o palpável.²⁰⁴

1.2 O louco festivo, antepassado do *gracioso*

O bufão é o rei do ‘mundo às avessas’.
Mikhail Bakhtin

Vimos, na Primeira Jornada desta Tese, que as personagens mitológicas de Antônio José, em sua constituição, trazem um referencial clássico que se transforma de acordo com o momento histórico. Entretanto, mantendo uma forte conexão com as escrituras anteriores do seu mito é possível perseguir a intertextualidade em meio às inúmeras releituras que separam Antônio José da Silva dos mitos originais. De certa forma, também este caminho pode ser traçado para o *gracioso* d’o Judeu.

Contudo, ao falar das personagens baixas de um texto dramático, saímos do âmbito que se refere ao indivíduo para entrar no campo da tipificação dos caracteres. Segundo Bakhtin, no século XVII, que representa o final do Renascimento para o autor²⁰⁵, o riso e o cômico vão

²⁰⁴“A influência do carnaval – na acepção mais ampla do termo – foi enorme em todas as grandes épocas literárias, mas na maioria dos casos ela ficou latente, indireta, difícil de discernir, enquanto que no Renascimento ela foi ao mesmo tempo extraordinariamente forte, direta, imediata e nitidamente expressa, mesmo nas suas formas exteriores. O Renascimento é de alguma maneira a carnavalização direta da consciência, da concepção do mundo e da literatura.” (BAKHTIN, 2010, p. 238)

²⁰⁵ O crítico russo, por se centrar nas transformações da visão do cômico na literatura e na cultura, amalgama em “macromovimentos” estéticos as diferentes vertentes do pensamento ocidental. Assim, Renascimento, Maneirismo e Barroco são reunidos sob a égide renascentista, enquanto que Iluminismo, Classicismo e Romantismo são todos tidos como um único momento, chamado de “romântico”.

perdendo sua universalidade para questões do individual, que diminui o riso, levando-o à posição de derrisão e sátira na acepção atual do termo. Estando no meio deste processo de “diminuição” da cultura cômica popular em relação ao sério²⁰⁶, Antônio José da Silva molda suas personagens como personagens-tipo. Tipificações que carregam algo de individual, mas, ao mesmo tempo, ainda que de cunho genérico, podem ser vistos nos textos judeícos, conforme aponta Bakhtin:

O método histórico-alegórico é um documento típico do processo de decomposição do riso que se operou no século XVII. O domínio do riso restringe-se cada vez mais, perde o seu universalismo. Por um lado, torna-se relacionado com o típico, o generalizado, o medíocre, o banal; por outro, com a invectiva pessoal, o que quer dizer que ele é dirigido contra uma pessoa isolada. A individualidade histórica universal deixa de ser o objeto do riso. Progressivamente, o universalismo cômico de tipo carnavalesco torna-se incompreensível. Quando o típico não é mais evidente, começa-se a procurar a individualidade isolada, isto é, uma personagem perfeitamente precisa. [...] No século XVII, um processo muito importante afeta todas as esferas da ideologia: assiste-se a uma nítida acentuação de motivos como a generalização, a abstração empírica, a tipificação, que adquirem um valor capital na descrição do mundo. Esse processo completa-se no século XVIII. O próprio modelo do mundo é reorganizado. Ao lado do geral, permanece o caso único, que não possui outro valor senão o de exemplo do geral, isto é, apenas na medida em que é típico, generalizado, ‘médio’. Por outro lado, o caso isolado adquire o valor de fato incontestável, peremptório. Daí a tendência característica ao documentarismo primitivo. O fato isolado, estabelecido sobre a base de documentos, e, ao seu lado, o geral e o típico, começam a desempenhar um papel dominante na concepção do mundo. Esse fenômeno manifesta-se com toda a sua força na obra criadora artística (sobretudo no século XVIII), dando origem à limitação específica do realismo do Século das Luzes. (BAKHTIN, 2010, p. 98-99)

A personagem cômica é, portanto, aquela que representa um aspecto geral de algum segmento da sociedade, em algum “tipo” de indivíduo. Isso porque o vício cômico, aquela estrutura que desperta o riso, é exterior ao indivíduo e, quando se assenta, extrai dele toda sua individualidade, simplifica-o (BERGSON, 1987, p. 17). Esta simplificação, em última instância, leva a personagem do indivíduo à animalização e posterior reificação (HERMENEGILDO, 1995), pois, ainda segundo Bergson (1987, p. 36), “rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê uma impressão de ser uma coisa”. Do pensamento dos dois grandes teóricos do cômico, Henri Bergson e Mikhail Bakhtin, podemos depreender que o riso visa o geral:

a comédia nos apresenta não apenas tipos gerais, mas é, a nosso ver, a *única* de todas as artes que tem por alvo o geral, de modo que, uma vez que se lhe

²⁰⁶ Embora temporalmente Antônio José da Silva pertença ao século XVIII, não é difícil perceber que ele é devedor dos sistemas estéticos e formais vigentes no século XVII. A inserção de recursos operísticos em sua dramaturgia, embora ateste estro imaginativo, conhecimento do ambiente cultural e perspicácia no agrado do público, é pouco relevante no cômputo geral da dramaturgia do Judeu, sendo esta principalmente direcionada ao Século de Ouro espanhol, como já ficou claro no Capítulo I desta Tese.

tenha atribuído essa finalidade, declarou-se o que ela é, e o que o restante não pode ser. [...] deveríamos começar por definir a arte no que ela tem de mais elevado: depois, descendo aos poucos à arte cômica, veríamos que ela se situa nos confins da arte e da vida, e que ela contrasta, por seu aspecto de generalidade, com o restante das artes. (BERGSON, 1987, p. 79)

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 2010, p. 10)

Portanto, se retomamos a uma tradição jocosa de ascendência desde o *gracioso*, chegaremos à comédia antiga²⁰⁷, às representações paralitúrgicas medievais²⁰⁸ e aos *pastores-bobos*. São estas “ceremonias paródicas y burlescas de la Navidad cristiana medieval, que dieron en una serie de insólitas manifestaciones como las muy difundidas fiestas de locos” (HUERTA CALVO, 1999, p. 18).

Brotherton (1975, p. 2) fala desta personagem do teatro ibérico primitivo:

The other tradition sustained by these playwrights is the comic one, this being embodied in the character of the shepherd, who is transformed into the *Pastor-Bobo*, an archetypal fool, lazy, uncouth and selfish. Through a process of exaggeration and distortion, the neutral character of St Luke’s gospel and the Latin trope becomes a ridiculous clown; his grotesque being is reflected in his dress, his obsession with physical prowess, his general lack of breeding, and his speech, all of which set him apart from the spectators as an object of ridicule.²⁰⁹

Esta personagem pode ser vista nos textos dos espanhóis Lucas Fernández, Diego de Ávila e do português Gil Vicente. A mundividência desta personagem, que inclui rasgos

²⁰⁷ Bakhtin fala que existe uma vertente carnavalesca nos *dramas satíricos* representados em sequência às três tragédias, nas Dionisiacas gregas, “y el mismo carácter carnavalesco y dialógico tendría la comedia de Aristófanes, de la que, siempre según el mismo Bakhtin, la comedia posterior sólo supo extraer la lección exclusivamente costumbrista, hechas ciertas excepciones, como la farsa medieval y renacentista” (HUERTA CALVO, 1999, p. 19)

²⁰⁸ Interessante se faz notar as duas linhas temporais seguidas nesta Tese. Se, na Primeira Jornada, a natureza dos mitos é buscada no Renascimento e na Antiguidade, deixando-se de lado todo o período medieval, nesta Segunda Jornada, justamente a Idade Média é o berço da personagem-tipo estudada.

²⁰⁹ “According to the general theory of comedy expounded earlier, the *Pastor-Bobo* is never allowed to escape his ‘moral’ responsibility. He epitomizes folly, and the audience’s appreciation of his comic talents, as evidenced by his enormous popularity, demonstrates their perception of his deficiencies. Every laugh that he provokes is an affirmation of the spectator’s belief in those things that the *Pastor-Bobo* is unable, or unwilling, to accept: the truth of doctrine, for example, and the need for moderation and restraint. This ‘passive’ moral contribution of the *Pastor-Bobo* is present whenever he appears but becomes more or less significant depending on the subject matter of the particular work and the author’s appreciation and exploitation of the character’s potential in this regard” (BROTHERTON, 1975, p. 95).

grotescos e preferências lúdicas e festivas, está em consonância com a cultura cômica popular medieval de que fala Bakhtin²¹⁰:

El teatro primitivo castellano utiliza un actor [pastor] con el que se libera provisionalmente el espíritu lúdico que gobierna la fiesta carnavalesca y a través del que se recupera, dentro de los márgenes aceptados por el discurso oficial, la alegría y el desbordamiento propios del juego y de la fiesta popular. El actor [pastor] sirve, en último extremo, para reafirmar y solidificar la “verdad oficial”, una vez borrados los perfiles de la “provisional verdad popular” desplegada, cantada y vivida por el carnaval. (HERMENEGILDO, 1995, p. 66)

Entretanto, ao se tratar de mecanismos cênicos e dramatúrgicos, nem tudo pode correr como Bakhtin vislumbra para a escrita narrativa. Assim, que estes pastores-bobos fazem parte de um contexto maior, *las Navidades*, que precisam terminar com a exaltação do nascimento de Cristo. Os pastores, então, em sua rusticidade e grosseria, conformação física e escassa agudeza intelectual, típicos dos loucos festivos, num *deus ex machina*, recebem a Revelação. O reconhecimento da “superioridade” de outro ou, por outra, da sua própria posição estamental, estabelece o fim do tempo carnavalizado e o retorno à ordem oficial:

Las situaciones dramáticas y el pastor grosero que las vive, se explican y justifican como formas carnavalescas, como signos pertenecientes a la fiesta popular. Pero tanto uno como otras, que han sido dejados en libertad provisional desde el papel que el discurso oficial asigna al escritor, van a ser neutralizados y controlados a lo largo de la obra y, sobre todo, en el momento del desenlace. El gesto carnavalesco que supone la dramatización del pastor será recuperado dentro de los márgenes previstos por la fiesta oficial. En cierto sentido, al carnaval suceden signos cuaresmales de neutralización. La risa popular da paso al gesto que afirma la seriedad del discurso dominante, religioso o civil. El marco *oficial* envuelve y controla la vida dramática de los pastores y la reduce a la condición de instrumento afirmador de la *verdad afirmada desde arriba*. (HERMENEGILDO, 1995, p. 87, [grifo no original])

Ainda vinculado ao ritual litúrgico, o pastor-bobo tem seu momento carnavalesco, mas precisa, ao final, voltar à ordem social vigente, ao local a que pertence no mundo oficial. Com o distanciamento dos ritos litúrgicos, os elementos carnavalescos vão ganhando maior espaço na cena.

²¹⁰ “El pastor grosero ocupa un espacio dramático marcado por el espíritu carnavalesco y organizado de modo cómico, grotesco, como signo en oposición dialéctica con otro espacio dramático, no carnavalesco ni jocoso, sino serio y oficial. La relación entre los dos espacios y la violación de la frontera que los separa constituye el desencadenamiento de la acción teatral justificada por la existencia misma de la dramaticidad. El espacio pastoril, enfrentado al espacio ocupado por el discurso oficial y sus signos correspondientes, constituye la iconización de una especie de ‘dualidad del mundo’, de manifestación de la segunda vida, del ‘mundo al revés’ sin el que no podría existir el ‘mundo al derecho’.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 67).

O *pastor-bobo* no teatro é a projeção do *louco* e do *bufão* no mundo da representação²¹¹. Estes, por sua vez, sendo protagonistas do Carnaval, também têm seu lugar no mundo oficial. É no mundo às avessas, na inversão da ordem social, que reside a principal ligação entre o teatro áureo espanhol e a teoria bakhtiniana²¹². O bufão e o louco operam, dentro das sociedades feudais do Medievo, num registro exterior a ela própria, sendo-lhes atribuído, ambivalentemente, amplas regalias, em contrapartida à sua baixa posição social:

O bufão é representado na maioria das dramaturgias cômicas. [...] é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os *Picaro* espanhóis).

O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida. (PAVIS, 2008, p. 34-35).

Como se percebe das referências utilizadas por Pavis, a figura do louco ou do bufão é recorrente não só no teatro ibérico, mas em personagens-tipo das mais diferentes manifestações do teatro europeu do período²¹³: os *zanni* da *Commedia dell'Arte*, dos quais herdamos a figura do Arlecchino ou Arlequim, e o *matto*, que é um tipo de bobo campesino do teatro italiano; os *fools* e os *clowns* do teatro isabelino, os quais podem ser encontrados em vários textos de William Shakespeare, como *O conto de inverno*, por exemplo; os *fols* ou *fous* franceses, que remontam a tradições dos séculos XIV e XV; e o *narr* alemão, também oriundo da mesma raiz do louco festivo, conforme deixa patente o excerto:

En la *commedia dell'arte*, en Goldoni, en gran parte de Shakespeare, en la comedia inglesa de la Restauración, en las obras de Marivaux, de Gogol y de Wilde, incluso de Jarry, el teatro cómico parece perfeccionar y jugar con los elementos carnavalescos descritos por Bajtín, aunque lo hace de formas tan

²¹¹ A mesma imagem é utilizada por Madroñal (1999, p. 74), quando fala que “el Carnaval sería a la vida lo que el entremés a la representación larga, un tiempo breve de regocijo en el que vale casi todo para volver luego a los problemas planteados”.

²¹² “Na Idade Média, o bufão é o porta-voz privado de direitos da verdade abstrata objetiva. Numa época em que toda a vida estava contida no quadro convencional dos Estados, das prerrogativas, da ciência e da hierarquia escolásticas, a verdade se encontrava localizada em função desse quadro e era relativamente feudal, escolar, etc.; ela tirava sua força dum determinado meio, era o produto da capacidade vital dele. A verdade feudal é o direito de oprimir o vilão, de menosprezar o trabalho servil, de fazer a guerra, de caçar sobre a gleba do trabalhador, etc.; a verdade escolar é o direito ao conhecimento exclusivo fora do qual não se pode chegar a nada de bom, porque convém preservá-lo de tudo o que ameaça perturbá-lo, etc. Toda verdade universal que não coincida com algum estado ou profissão determinado, etc., com um certo direito, era eliminada, desconsiderada, menosprezada e levada à fogueira à menor suspeita; só era admitida quando se apresentava sob uma forma anódina, quando fazia rir e não pretendia desempenhar nenhum papel no plano sério da vida. Foi assim que se definiu a importância social do bufão.” (VESSELOVSKI *apud* BAKHTIN, 2010, p. 80).

²¹³ “Mas durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e *alegre*, pela primeira vez por uns cinquenta ou sessenta anos (em diferentes datas em cada país), separou-se das profundezas populares e com a língua ‘vulgar’ penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia ‘superior’, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 62)

distintas que se impone la necesidad de un vocabulario más flexible. (HAYMAN *apud* HUERTA CALVO, 1999, p. 18).

Voltaremos, portanto, aos *pastores-bobos* ibéricos, que costumam ser distinguidos na dramaturgia pela designação de *bobos* ou *simples*. Estas figuras do primevo teatro espanhol se estendem até chegarem à *figura de donaire* ou *gracioso* do Século de Ouro²¹⁴:

El loco festivo y su textualización en forma de pastor rústico, rosero e ignorante, ha sido un pretexto formal, un objeto manipulado para fingir una oposición a la doctrina. Pero es una oposición carente de la dramaticidad necesaria para construir una verdadera tensión y, en consecuencia, una auténtica pieza teatral. [...] Pero la puerta por donde la figura del carnaval pueda salir hacia horizontes más abiertos, hacia un mundo más autónomo, ha quedado irremediabilmente abierta. (HERMENEGILDO, 1995, p. 65)

Estas personagens alteram e subvertem a ordem social vigente, expondo as incoerências sociais através da liberdade de que desfrutam nas estruturas dramáticas. Contudo, tal liberdade de expressão das personagens baixas é codificada numa linguagem festiva, rebaixada, popular ou plebeia, ou seja, carnavalizada.

Preceito do cômico popular ressaltado por Bakhtin, o ciclo morte/renascimento presente na cultura popular confere certo grau de invulnerabilidade às figuras cômicas. Não sendo uma regra a ser seguida a ferro e fogo, geralmente as figuras cômicas não são imunes à dor, mas o são à morte – ou, pelo menos, à finitude que a morte representa no contexto oficial²¹⁵. Doménech Rico (2008, p. 371) identifica na atitude do criado, geralmente chamado de covarde, “que tanto se le da por lo que va como por lo que viene”: em outras palavras, imune ao único mal irremediável, esta personagem se sente livre para as atitudes mais extremas frente a qualquer situação que se lhe apareça.²¹⁶

Ainda outra característica do *bobo*, como representante da *loucura festiva*, deve ser ressaltada, pela presença nos *graciosos* de Antônio José da Silva, a saber, a facilidade do contato entre a personagem e o público, não exclusiva, mas especialmente no que se refere ao público das camadas mais populares da sociedade. Embora já tenhamos apontado esta faceta dos *graciosos* das óperas joco-sérias do Judeu em outros trabalhos de nossa autoria, Hermenegildo

²¹⁴ Não existe diferenciação entre os termos *figura de donaire* e *gracioso*. Enquanto o segundo foi o termo difundido entre todos os dramaturgos ibéricos, o primeiro foi utilizado por Lope de Vega em suas peças mais antigas, sendo que, no final de sua carreira, também passou a atribuir o termo *gracioso* às suas personagens que se enquadram nesta categoria.

²¹⁵ Ideia expressa de maneira muito didática e simples na narração do filme *George, o rei da Floresta*: “Não se aflijam! Ninguém morre nessa história. Só ficam um bocado machucadinhos...”

²¹⁶ Mais acerca desta questão será desenvolvido quando falarmos da relação entre os *poderosos* e os *graciosos* de Antônio José da Silva.

(1999) destaca esta característica em peças do teatro catequético do século XVI, ainda povoado por pastores-bobos:

El bobo actúa, en muchas ocasiones, en calidad de puente, de enlace, entre lo que el público contempla como algo salido del código de lo fantástico y la necesidad catequística de que ese mismo público contemple lo aparentemente fantástico como algo maravilloso o real y, en consecuencia, como algo capaz de ser decodificado dentro de los márgenes de la experiencia de lo sensible. (HERMENEGILDO, 1999, p. 55)

Portanto, carregando uma característica já presente nos primórdios da figura carnavalesca da Península Ibérica, os *graciosos* e os pastores-bobos são “la pieza clave que establece el contacto con el público y determina[n] el carácter no fantástico, ‘real’, de la historia religiosa que se está representando” (HERMENEGILDO, 1999, p. 50). Tal traço característico, em Antônio José da Silva, fará do *gracioso* a personagem responsável pela condução do público pelo enredo mitológico, não propriamente corrente para as camadas mais populares de espectadores, e alívio da tensão dramática apresentada na intriga principal²¹⁷.

Assim, como diz Madroñal (1999, p. 74), “el Carnaval sería a la vida lo que el entremés a la representación larga, un tiempo breve de regocijo en el que vale casi todo para volver luego a los problemas planteados”. E, na tragicomédia, este tempo breve são as intervenções dos criados na estrutura tragicômica – pequenas intervenções, frente ao espaço e tempo despendidos para a ação principal.

1.3 O *gracioso* e o gracioso de Antônio José da Silva

Candil: *Yo estoy hecho treinta bobos,
que uno solo no me basta.*
Calderón de La Barca, *El galán fantasma*

Na Espanha, o *gracioso* representa, como já dito, a parte cômica nas tragicomédias. Entretanto, sua função cômica o afasta do núcleo central da ação da trama, permanecendo, o mais das vezes, restrito às situações jocosas pontuais, que, no máximo, parodiavam as situações sérias, as quais constituem o cerne do enredo da peça.

²¹⁷ “hay que distinguir entre la función moral, ejemplar, del bobo, y su función instrumental que permite y facilita el contacto entre lo cotidiano y las reflexiones teológicas” (HERMENEGILDO, 1999, p. 54). Em chave profana, é isso que também acontece em Antônio José da Silva.

Para melhor delimitar o caráter do *gracioso* em meio ao ambiente carnavalesco proposto por Bakhtin²¹⁸, faz-se necessário destacar alguns elementos chave do louco carnavalesco presentes no criado espanhol.²¹⁹

Huerta Calvo (1999, p. 38) expõe algumas características marcantes do *loco carnavalesco*, como sua função ambivalente, sua origem demoníaca e a representação da loucura através do ritmo frenético de seus movimentos e da obscenidade dos seus gestos. Da origem demoníaca, Huerta Calvo afirma que os loucos carnavalescos “encarnan el mal”. Todavia, de acordo com Bakhtin, só no período romântico o diabo tomará esta posição unilateral de representante do mal²²⁰. Na Idade Média e no Renascimento – e em certa medida, também no contexto português de inícios do século XVIII –, os diabos estão relacionados ao sentido ambivalente do cômico popular, conforme patenteia o excerto:

o diabo do mistério não é apenas uma figura extra-oficial, ele é também uma personagem ambivalente e assemelha-se, nesse aspecto, ao tolo e ao bufão. Ele representa a força do “baixo” material e corporal que dá a morte e regenera. (BAKHTIN, 2010, p. 232, [grifos no original])

Quanto à função ambivalente e às características de loucura presentes na representação do gestual, ver-se-á nas análises do texto espetacular das óperas judeínas como isto se dá nos graciosos portugueses.

Entretanto, convém lembrar que o texto dramático, escrito para ser levado à cena, não apresenta todas as descrições minuciosas das movimentações das personagens, e que a composição destas é tarefa do ator ou, no caso da simples leitura do texto, de um leitor atento.

²¹⁸ “la figura carnavalesca se encarna de maneras multiformes en la práctica cultural que llamamos teatro clásico español. El bufón, el loco festivo, se manifiesta en la superficie textual en forma de pastor, de simple, de bobo, de gracioso. Siempre queda debajo, inspirando las distintas textualizaciones de la cadena, el espíritu que alimenta y condiciona esa otra visión del mundo, la que supone la liberación propiciada por la fiesta popular, la que prevé la comunión con una naturaleza sin fronteras de clase, sin insignias oficiales, sin uniformes señaladores de determinadas preeminencias sociales” (HERMENEGILDO, 1995, p. 10)

²¹⁹ Bravo Arriaga (2009, p. 51) elabora sumariamente as principais características do que ela chama de “máscara faceta”, que é o lado complementar da “máscara seria” das festas carnavalescas transportada para o teatro: “la máscara faceta o ridícula es una breve escenificación relacionada con la liberación de la risa o la burla y está asociada con el contexto fecundo del carnaval [...]. A eso podemos añadir la gestualidad muchas veces grotesca y excesiva que invierte los términos de la lógica del mundo. [...] Si bien las máscaras facetas no mostraron la liberalidad y el exceso casi orgiástico de ciertas festividades medievales que escapaban del control eclesiástico, sí podemos ver en ellas cierto contenido crítico y desacralizador del orden del mundo invertido en su lógica cotidiana y a veces en sus ejes axiológico-políticos de poder.”

²²⁰ “Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalentemente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno ‘assegurava a todos que os diabos eram boa gente’). Às vezes, o diabo e o inferno são descritos como meros ‘espantalhos alegres’. Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno”. (BAKHTIN, 2010, p. 36)

Como bem nos alerta Holgueras (1999, p. 135) acerca da comédia burlesca, mas que se aplica a todas as formas cômicas do teatro aurissecular:

no hay que confundir longitud sobre el papel con duración temporal, y aunque apenas hay elementos en que fundarse – las acotaciones de las comedias burlescas son tan escasas como las de las serias –, es muy posible que la importancia de lo escénico fuera mucho mayor y que rellenara cronológicamente al menos parte de lo que no llenaba – porque no hacía falta – la palabra recitada (es lícito imaginar que la burla formal no sólo se efectuara sobre la composición, sino sobre la propia actuación, con la burla de las convenciones escenográficas, vestimentarias, gesticulatorias, etc.).

Enquanto fala do teatro breve espanhol, que é típica e inteiramente carnavalesco, a reflexão que tece Madroñal (1999, p. 86) pode ser tomada para se pensar as tragicomédias espanholas, especialmente no que se refere à sua vertente cômica:

El teatro breve, y el entremés en particular, tiene una importante herencia de estas representaciones populares que se celebraban en plena calle, no sólo por coincidencia en determinadas cosas, también porque el espíritu carnavalesco invadió algunas piezas entremesiles y se contagió a los personajes, los argumentos, las maneras, etc. [...] Con el paso del tiempo [...] a la vez que se enriquece con elementos coreográficos y musicales; mantiene la dependencia carnavalesca y la arroja con otras dependencias de diferente signo que constituyen el complicado panorama que es el teatro breve del Siglo de Oro español.

Assim que, embora seja incrementado pelas outras formas artísticas que floresceram nos séculos XVII-XVIII, o teatro cômico – e as partes cômicas do teatro – nunca perderam sua raiz carnavalesca.

Para a concretização do modelo de carnavalização do louco festivo no teatro, os dramaturgos dos séculos XVII e XVIII lançaram mão de vários mecanismos e dispositivos cênicos que evidenciassem esta relação entre o Carnaval e a festa teatral:

Los signos grotescos de la fiesta popular son, fundamentalmente, la expresión de un hecho lúdico, liberador. Y en tanto que juego organizado, como todo carnaval, se transforman con mucha facilidad en acto de representación, es decir, en gesto teatral. De ahí el que las diversas encarnaciones del loco festivo en el teatro – pastores, bobos, graciosos, etc... –, organicen con frecuencia situaciones “teatrales” dentro del teatro. El *teatro en el teatro* es una de las vías que toma la inserción del loco carnavalesco en la comedia nueva. (HERMENEGILDO, 1995, p. 166, [grifo no original]).

A metateatralidade²²¹ inerente à cena seiscentista e setecentista é dividida por Hermenegildo (1995) em duas formas diversas: o *teatro en el teatro* (teatro no teatro, TnT) e o *teatro sobre el teatro* (teatro sobre o teatro, TsT). Esta última trata de uma cena representada,

²²¹ Dentre as funções identificadas por Hermenegildo para as falas dos textos dramáticos está a *función metaliteraria*. Mais acerca da teoria do crítico espanhol será visto a seguir.

cujos mote seja uma reflexão acerca do *fazer teatral*, e se assimila ao que Patrice Pavis (2008, p. 385-386) chama de *teatro dentro do teatro*.

O conceito geral de Pavis quanto ao teatro dentro do teatro é aplicável a ambas as formas: “tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (PAVIS, 2008, p. 385). Entretanto, no desenrolar do verbete, o crítico francês dá a entender que esta representação deve estar explícita, como a companhia de atores que chega ao castelo de *Hamlet* ou a apresentação da peça de Kostia, em *A gaivota*. Isso porque o recurso do *teatro sobre o teatro* apresenta uma espécie de “estranhamento”²²², uma vez que afasta o espectador da ilusão teatral²²³, efeito verossímil nos palcos espanhóis do período pela concepção de “grande teatro do mundo”.

Já o efeito de *teatro en el teatro* é mais complexo, porque a metateatralidade está inserida na situação dramática das personagens, gerando um efeito de *mise-en-abyme*: “el TeT es la inclusión de una obra (engastada) dentro de otra (marco) bajo la mirada de un espectador perteneciente a esta última”. (HERMENEGILDO, 1995, p. 132).

O *teatro en el teatro* ocupa espaço e tempo definidos e limitados no todo da obra, assinalados por meio de alguns mecanismos dramaturgicos, como didascálias implícitas e explícitas²²⁴, um novo programa dramático anunciado, e as personagens assumem, consciente ou inconscientemente, uma segunda máscara, que lhes é atribuída de acordo com suas novas funções na trama²²⁵.

As novas funções que as personagens assumem no jogo teatral que se estabelece na situação representada podem ser de duas instâncias: *mirante/mirado* e *omnisciente/nesciente*.

²²² Não confundir com o “estranhamento” trazido à baila por Bertolt Brecht no século XX. Enquanto o recurso cênico brechtiano visa o afastamento do público da emoção da cena com a finalidade de refletir acerca dos temas apresentados, o recurso do *teatro sobre o teatro* aponta para uma reflexão estética amalgamada à emoção da cena e, por vezes, motor e ferramenta para a potencialização desta emoção.

²²³ “O emprego desta forma [teatro dentro do teatro] corresponde às mais diversas necessidades, mas sempre implica uma reflexão e uma manipulação da *ilusão*. Mostrando, em cena, atores dedicando-se a interpretar a comédia, o dramaturgo implica o espectador ‘externo’ num papel de espectador da peça interna e restabelece, assim, sua verdadeira situação: a de estar no teatro e de apenas assistir a uma função. Graças a esse desdobramento da teatralidade, o nível externo adquire um estatuto de realidade ampliada: a ilusão da ilusão passa a ser realidade.” (PAVIS, 2008, p. 386)

²²⁴ “Unas y otras [didascalias implícitas y explícitas] determinan las condiciones de la enunciación, sea ésta escénica o imaginaria – pensemos en el posible lector –, y tienen, como mensaje, dichas condiciones y circunstancias de la enunciación. La doble función de las didascalias de todo género – modificar el sentido del diálogo y constituir mensajes autónomos [UBERSFELD] – obliga a hacer una evaluación de este estrato textual como elemento conformador del acto escénico.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 30-31)

²²⁵ “Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales – kinésica y proxémica – que llevarán a cabo, etc...” (p. 25)

A personagem é *omnisciente* se ela tem consciência do novo jogo que foi estabelecido, assume sua condição teatral, fingida, pois tem conhecimento da nova situação em que está inserida. O contrário é a personagem *nesciente*, que ainda está agindo como se estivesse na situação anterior e desconhece o papel assumido na nova situação²²⁶. Toda situação de *teatro en el teatro* é construída a partir da oposição *omnisciente/nesciente*. Quando a personagem *nesciente* toma consciência da situação, ela se desfaz.

Seja a personagem *omnisciente* ou *nesciente*, ela pode ser também *mirante* ou *mirado* de acordo com a posição que ocupa dentro da situação. Na ação desta representação dentro da representação, há os agentes ativos e passivos. As personagens *miradas* são aquelas que conservam as mesmas funções da *comedia/marco* durante a cena do *teatro en el teatro*. Já as personagens *mirantes* são aquelas que mudam de função na *comedia/engastada*, fazendo papel de “espectador” da ação desenvolvida²²⁷:

La diferencia entre los dos tipos de mirantes [nesciente y omnisciente] es fundamental para que funcione la representación como engaño. Si el nesciente, el ignorante, pasa a la categoría de omnisciente, el engaño se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del engaño ha surtido efecto. (HERMENEGILDO, 1995, p. 167)

Se as personagens *mirantes* se tornam os espectadores da situação dramática, o público do espetáculo seria um *mirante supremo* ou *archimirante*, uma vez que tem conhecimento de todas as estâncias do *engaño* que está sendo construído em cena, como deixa claro o excerto:

En esa gran convención que es el teatro, el TeT deja al descubierto sus entresijos más profundos y permite, con gran facilidad, el traspasar la línea fingida que separa al público de la escena. En el fondo, la eliminación de la frontera separadora es un signo evidente del carácter denegador inherente a toda experiencia teatral. Es decir, la escena es el lugar de una ilusión de identificación por parte del espectador, pero al mismo tiempo es un conjunto de signos que denuncia el engaño de tal ilusión y señala su carácter ficticio, no real.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 264)

²²⁶ Em geral, uma personagem *nesciente* é aquela sobre a qual incidirá o cômico na situação do *teatro en el teatro*. Exemplo de uma situação de *teatro en el teatro* que toma o primeiro plano do enredo dramático está em *A mandrágora*, de Nicolai Machiavel, ou na situação dramática da personagem Rosaura, de *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca.

²²⁷ Quando descreve uma situação de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, Hermenegildo estabelece as condições das personagens e explica a construção do cômico na situação de *teatro en el teatro*: “Los mirantes omniscientes son Fabia y Leonor; el mirante nesciente es Pedro, quien, en consecuencia, entra en el juego y acepta la situación como signo perteneciente al espacio serio. El desajuste entre la clave burlesca de los mirados y la descodificación no-burlesca, seria, del mirante Pedro, produce la fuerza cómica del episodio, fuerza cómica que alcanza las mirantes Fabia y Leonor, con lo que llega multiplicada al público espectador, el que hemos definido líneas arriba como archimirante o mirante supremo.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 168-169). Como exemplo das posições de *omnisciente* e *nesciente*, podemos tomar a *Novela del curioso impertinente* (*D. Quijote*, parte I, cap. 33-35), de Miguel de Cervantes, ou os vários enganos das peças de Antônio José da Silva, especialmente em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

Um dos principais mecanismos de inserção do *teatro en el teatro* é por meio do *disfarce* ou *travestimento*, cuja origem e referência mais direta no teatro da época remonta à *Commedia dell'Arte*.²²⁸ Já Pavis (2008, p. 104) afirma que “o disfarce ‘superteatraliza’ o jogo dramático, que já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando deste modo não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena”. No palco, o ator se “disfarça” em outro. No jogo de disfarces e travestimentos dentro do teatro, a personagem, “disfarçada” como outra estabelece o jogo teatral na situação dramática, que é, por sua vez, evidenciado ao espectador, *archimirante* da cena:

Porque el Carnaval es de alguna manera también teatro o parateatro, en cuanto supone una representación popular donde los actores improvisados adquieren una serie de roles, tal y como sucedía encima de las tablas a los actores profesionales. Como éstos, también disfrazan su personalidad, fundamentalmente con máscaras y vestimentas, y lanzan un mensaje a los que les están contemplando. (MADROÑAL, 1999, p. 74)

As vestimentas são particularmente importantes no teatro ibérico do período, pois elas denotam a que classe social, profissão, localidade ou tipo a personagem pertence:

El vestuario es uno de los elementos escénicos mejor desarrollados y codificados, dentro de la representación de una comedia, ya que sirve para definir una gran variedad de personajes gracias a la vestimenta característica de diversos oficios y profesiones (aguador, albañil, alcaide, astrólogo, etc.), en virtud de sus condición social (villano, bandolero, eclesiástico, estudiante, soldado, etc.) o de su procedencia geográfica. El vestuario sirve incluso para definir subgéneros cómicos, como el de la comedia de ‘capa y espada’. También sirve para indicar la localización de una escena cuando los personajes salen vestidos ‘de noche’ o ‘de camino’, como especifican las acotaciones con frecuencia. (GÓMEZ, 2002, p. 236-237)

Mais do que este disfarce do ator para se transformar em personagem, os disfarces, na *comedia nueva*, chegam a alterar a sintaxe e o conteúdo das falas de determinadas personagens. O disfarce, portanto, seria

o travestimento de uma personagem que muda de identidade ao mesmo tempo que troca de roupa ou de máscara, algumas vezes às escondidas de outras personagens ou do público, outras com conhecimento de uma parte das personagens ou do público. A transformação pode ser individual, social, política, sexual. (PAVIS, 2008, p. 104).

Particularmente utilizado pelos dramaturgos espanhóis é o travestimento das personagens femininas em homens, recurso não utilizado nas peças mitológicas de Antônio José da Silva. Como afirma Couderc (2006, p. 42-43, [grifo nosso]):

²²⁸ “The highly stylized farce of the *commedia dell arte* made very free use of the device of simulating inanimate ou non-human figures, and some of the uses in English plays bear unmistakable signs of having been borrowed from this improvised comedy” (HUGHES, 1956, p.40).

El disfraz es en efecto el medio con el cual el personaje puede sortear una prohibición estatutaria, impuesta por su calidad social, y en suma, su estatuto sociodramático. Si el poeta no decide recurrir a la multiplicación de las excepciones al decoro – y aquí cabría afinar nuestra reflexión tomando en cuenta la evolución diacrónica de la Comedia áurea –, le queda la posibilidad de multiplicar los disfraces, que implican que el personaje abandone su papel para, adoptando una identidad ficticia, adecuarse a las exigencias distintas de uno nuevo. En esta acepción, ensanchamos la comprensión del decoro hasta englobar, como lo sugiere López Pinciano (con la convivencia y la semejanza), la fidelidad de cada uno de los personajes a modelo tutelar de la categoría socio-dramática a que pertenece su papel (como recomienda Lope cuando aconseja que el lacayo no trate cosas altas, la dama no desdiga de su nombre, etc.). [...] Respetar el decoro significa entonces dos cosas: en primer lugar que, hipócritamente, como si se tratara de una moral social puramente de fachada, o *como si fuera tiempo de carnaval*, el personaje puede considerar que su decoro, sus obligaciones de noble, etc., quedan intactos ya que quien actúa de forma indecorosa es “otro”, como si existiera una solución de continuidad entre estas dos identidades; en segundo lugar significa que, una vez disfrazado, se va a comportar de acuerdo con las exigencias propias de su nuevo papel. El respeto férreo de las convenciones definitorias de cada estatuto sociodramático se acompaña pues de una libertad mayor para el personaje de alternar los papeles, lo que implica también, desde el punto de vista de la invención poética, una variedad mayor de los recursos expresivos – variedad que agrada al público.

O outro grande utilizador da arte de travestir-se é justamente o *gracioso*,²²⁹ que sofre transformações especial, mas não exclusivamente, de ordem social para auxiliar na consecução dos planos de seu senhor.²³⁰ Já o travestimento dos *galanes* em outras personagens, caso de Faetonte, Júpiter e Proteu, que operam a ideia de disfarce e mutação de forma mais intrínseca ao seu caráter do que um engodo, como se verá, condiciona a própria construção da personagem do seu *gracioso* correspondente.

1.4 Gracioso: criado carnavalizado

Coquin: [...] *No te pido, Pedro el Grande*,

²²⁹ “The farce player is not restricted in his use of disguise to a mere adoption of the clothing of another, even one of opposite sex. In its more imaginative stage farce proves eminently unrestricted. At one time the clown may be a corpse, at another a devil, at still another an ape or a bear. In his highest flights into the ridiculously impossible he becomes a post or a tree or, discarding one dimension, a figure in a painting or tapestry” (HUGHES, 1956, p.38).

²³⁰ Ao longo das análises dos *graciosos* e criadas de Antônio José da Silva, perceber-se-á que este é um recurso essencial para a dramaturgia judeína, sendo utilizado das mais variadas formas e com os mais diversos objetivos. “La fiesta popular, comprendida como una liberación de la norma oficial y dominadora, es, en el fondo, un grande ejercicio de representación en que los seres humanos asumen su *verdadero rol* de personas no sometidas al rito de la oficialidad impuesta por la socialización, por la convivencia reglamentada. La vida desnormalizada se convierte en objeto de una *representación* llevada a cabo dentro de un marco – un tiempo y un lugar precisos – previsto por el discurso oficial. Y esa representación incorpora a su vez, en los estrechos límites que la norma dominante le ha determinado, la representación de la locura colectiva y liberadora. Para ello se recurre al uso del disfraz como signo de la asunción de otros roles distintos de los que la vida cotidiana obliga a desempeñar a todos los humanos.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 128)

*Casas, ni viñas, que solo
Risa pido: en este guante
Dad vuestra bendita risa
A un gracioso vergonzante.
Calderón de La Barca, El médico.*

Os críticos e estudiosos espanhóis que atualmente se debruçam sobre a produção dramática do Século de Ouro desenvolveram a leitura dos textos cômicos ou das partes cômicas dos textos a partir da perspectiva do riso calcado no cômico popular medieval, como exposto acima. Dentro desta mesma linha de estudos, Hermenegildo (1995) organizou um método de análise de textos dramáticos²³¹, que passamos agora a seguir, a fim de analisar a figura do *gracioso* e em que esta difere das demais personagens-tipo do período.

Na teoria de Hermenegildo, o estudo das falas das personagens no texto dramático, chamadas de *parlamentos*, serve para identificar melhor e mais concretamente as principais funções das personagens no desenvolvimento da intriga dramática principal. No total, são *oito* as funções que cada fala de cada personagem pode exercer na trama:

Nuestra propuesta metodológica trata de aislar, analizar y catalogar los diversos parlamentos de una obra dramática o aquellos atribuidos a un personaje, con el fin de determinar de modo empírico, verificable, la importancia relativa de cada figura y, dentro de los parlamentos de un carácter preciso, las distintas clases de funciones y cometidos que le han sido confiados. La consideración de los parlamentos como actos de lenguaje, o de habla, como formas de actuar en el universo social que es la comedia, nos permite determinar de qué modo influye el personaje sobre los comportamientos propios y ajenos mediante sus diversas y variadas intervenciones (peticiones, órdenes, preguntas, consejos, etc...) y cómo construye su trayectoria y su realización dramáticas. (HERMENEGILDO, 1995, p. 18)

Ainda de acordo com o livro de Hermenegildo, a cada fala deve ser atribuída, obrigatoriamente, ao menos uma das oito funções. Entretanto, cada fala pode ter mais que apenas uma função no enredo da peça: a estas falas chamamos *varia*, ou seja, variadas. No que concerne à extensão das falas, este quesito não influencia no cômputo das funções nos *parlamentos* de cada personagem. Entendemos que esta divisão entre funções das falas é esquemática e não contempla a organicidade do texto dramático, tampouco a complexidade que as falas podem adquirir quando enunciadas por atores competentes.²³² Entretanto, ela é uma ferramenta útil para o desenvolvimento da análise empreendida.

²³¹ HERMENEGILDO, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo, 1995.

²³² “El texto, con su doble vertiente literaria y espectacular, es un signo inerte en espera de otros signos capaces de darle vida. El texto escrito lleva integrados, de modo implícito o explícito, esos signos que le animarán y le actualizarán en las tablas del escenario.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 27)

Uma vez que, salvo raras exceções, os protagonistas das peças do Século de Ouro espanhol são representantes do sexo masculino e, mais especificamente, representantes da personagem-tipo do *galán*, as funções dos *parlamentos* são definidas sempre em sua relação com as vontades e interesses do *galán*-protagonista da peça²³³, uma vez que “el discurso dominante es el discurso encomiástico” (HERMENEGILDO, 1995, p. 208).

Assim, a primeira função dos *parlamentos* das personagens seria aquela referente à cosmovisão do herói (*galán*-protagonista) ou qualquer colocação que a corrobore. Esta função, chamada *ponente*, em geral está muito presente nas falas dos *graciosos* por sua principal característica, de “secundar todas sus iniciativas [del héroe]” (PRADES, 1963, p. 251). Como evidencia Bleiberg (1972, p. 412), “el gracioso, como criado de su señor, tiene una característica positiva: su fidelidad a ultranza al protagonista”. Devido a tão forte ligação com o patrão, o *gracioso* está vinculado diretamente ao papel que desempenha o seu senhor no enredo da peça: “el papel del gracioso es siempre una sombra de la acción que desarrolla el héroe” (BLEIBERG, 1972, p. 413).

Oposta a esta, está a função *oponente*, cujas falas expressam uma atitude desfavorável ou que põe em risco os interesses do herói. Ou seja, ela se refere a ações ou vontades contrárias ao plano do herói – geralmente um plano para a consecução do seu amor com a primeira *dama*, seu par amoroso. Este tipo de *parlamento* – aliás, como qualquer outro tipo – pode estar presente nas falas de qualquer personagem; entretanto, ele é mais característico dos antagonistas do herói, sejam eles outros *galanes*, como Mecenas (*Precipício de Faetonte*) ou Nereu (*As variedades de Proteu*)²³⁴, sejam eles os pais das *damas*, os quais costumam constituir-se enquanto obstáculo ao amor do par central. Eventualmente, outros tipos, como *graciosos* e criadas, também podem ter *parlamentos oponentes*. Mas isso apenas ocorre em situações especiais e, como já dissemos acima, em concordância com a constituição do *galán*-protagonista, do qual é reflexo da construção característica.

Estas duas funções, *ponente* e *oponente*, referem-se diretamente à intriga principal da peça e, ambas as funções, contemplam a noção de conflito expressa por David Ball (2008), que

²³³ Lembrando que já falamos da complementaridade entre a personagem-tipo do *galán* e o tipo de ator que representava os *galanes* no teatro aurissecular. “El personaje sólo se puede describir si tomamos en consideración su carácter no monolítico, no unidimensional.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 19)

²³⁴ A diferença básica entre estas duas personagens, no que se refere à sua atuação dentro da estrutura da tragicomédia, é que, enquanto Nereu é um segundo *galán*, que constitui parte do final feliz do desfecho da peça, casando-se com a segunda *dama*, Mecenas é o terceiro *galán* ou *galán suelto*: “ampliando el número del os personajes esenciales – galanes y damas – al introducirse casi siempre un galán más, cuyo único papel, de modo distinto, es embrollar hábilmente el enredo por varios sistemas, desentendiéndose de él cuando se desenlaza en la comedia y la fórmula se simplifica en el final, volviendo a la de Lope, que la inspiró en lo fundamental.” (COUDERC, 2006, p. 74)

pode ser captada apenas pela fala das personagens, sem necessariamente levar em conta as ações, porque “aquilo que uma personagem quer motiva a fala” (BALL, 2008, p. 48). O conflito dramático se dá quando uma ação (*ponente*), motivada por uma vontade, encontra um obstáculo (*oponente*), que geralmente é outra ação, motivada por outra vontade, mas que não leva em consideração ou vai contra os interesses do herói: “o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo” (BALL, 2008, p. 49)²³⁵.

Além destas duas funções, relacionadas diretamente à intriga e aos interesses do protagonista do texto dramático, outras duas funções fazem referência a uma relação mais direta e hierárquica entre as personagens. São elas as funções *imperativa* e *ejecutora*, ou seja, em português, respectivamente imperativa e executora. Isto porque dizem respeito ao anunciar e ao executar de uma ordem ou, ao se tratar de uma leitura das falas das personagens envolvidas, da enunciação de uma ordem e da manifestação da realização ou do cumprimento de determinada ordem – sendo evidente que nem sempre figuram, no texto dramático, as duas faces deste binômio ordem/realização.

As relações de poder demonstradas por meio destas funções podem ser as mais diversas. Elas variam desde a relação vassalar com o monarca, passando por uma imposição de poder por parte de algum *galán* ou falso *galán* – caso dos *graciosos*, quando disfarçados –, representando as relações entre os diferentes estamentos sociais que figuram na peça – *galanes* servem aos reis e pais, *graciosos* servem a ambos. Podem ser ainda uma metáfora da subserviência na relação amorosa. Importante, entretanto, é perceber que estas falas operam a modo de didascália implícita ou exposição, uma vez que se referem apenas a ações realizadas ou a realizar.

Outras três funções que os *parlamentos* podem assumir dizem respeito a algum tipo de explicitação de mecanismos dramatúrgicos. Uma delas é justamente a função *metaliteraria*, que também pode ser considerada, no caso de textos dramáticos, como *metateatral*. Esta função, como explicitado acima, se divide em duas formas de expressão no texto dramático: *teatro en el teatro*, uma representação realizada dentro da representação que se desenrola no palco, com todas as características explicitadas, como personagens *omniscientes/nescientes*, *mirantes/mirados* e o público como *archimirante* da representação; e *teatro sobre teatro*, uma reflexão em torno do *fazer teatral* posta em cena. Exemplos interessantes do *teatro sobre teatro* podem ser encontrados, por exemplo, na segunda parte de *As rãs*, de Aristófanes, em que

²³⁵ A questão do conflito dramático é explicada de forma muito clara pela profa. Renata Pallottini em *Introdução à dramaturgia* (1988).

Eurípides, Ésquilo e Dioniso discutem a prática trágica dos palcos atenienses. Nos textos de Antônio José da Silva, como se verá quando procedermos às análises, esta função está muito presente nas falas dos *graciosos*, quando explicitam que estão num teatro, que são bonecos representando, dentre outras situações que serão melhor tratadas oportunamente.

Outra função que explicita mecanismos dramaturgicos e cênicos²³⁶ é chamada por Hermenegildo (1995) de *función conjuntiva*. Esta função visa, *grosso modo*, a estabelecer relações entre as cenas anteriores e suas seguintes. Sendo a mais instrumental das funções elencadas por Hermenegildo, em geral pode também ser classificada como didascália implícita²³⁷. Constitui-se basicamente como uma “escuta ativa” da personagem, não contendo em si uma grande revelação que não a de enunciar a cena seguinte, a entrada de alguma personagem, etc.

Embora a *conjuntiva* seja uma função que, em termos gerais, não repercute imediatamente sobre o enredo, em determinados casos, somada no mesmo *parlamento* a outras funções, pode influenciar diretamente na trama, como, por exemplo, quando uma personagem, conhecedora ou não do engodo e do disfarce de outra, enuncia o disfarce, e não a personagem. Como faz Mecenas, na cena 2 da parte 1 de *Precipício de Faetonte*: “Aquele sem dúvida é o nigromântico que buscamos. Vamos de manso e levemo-lo preso, com o rosto tapado para que nos não ofenda com algum encanto” (p. 105). Assim, mesmo a mais banal das funções pode apresentar o elemento crucial de virada da intriga nas peças tragicômicas.

A última das três funções de exposição das estruturas dramaturgicas do texto a ser analisada é a função *informante*. Esta função opera ao estilo da *exposição* de que fala David Ball (2008, p. 68): “Exposição é a revelação da informação necessária ao público, para que possa entender a ação da peça. [...] uma boa exposição revela nada mais nada menos do que tudo quanto é necessário para que o público penetre nos começos da ação da peça”. Esta comunicação, ainda como o preconizado por Ball (2008, p. 63-64), pode ser de dois tipos:

A primeira [exposição] consiste na informação conhecida de cada uma das pessoas que se encontram no palco. [...] a tarefa do dramaturgo é transmitir essa informação aos espectadores.

O segundo tipo de exposição consiste na informação conhecida por apenas uma, ou algumas, das personagens. A tarefa do dramaturgo, neste caso, é

²³⁶ Diferenciamos os vocábulos “dramaturgico” e “cênico” para fazer referência às questões de composição e escritura dramaturgica, para o primeiro, e questões de representação cênica, para o segundo. Maior atenção será dada ao tema na Terceira Parte desta Tese.

²³⁷ Vinculamos a função *conjuntiva* às didascálias implícitas porque, na definição de González (1997), estas se constituem enquanto apontamentos de ações ou acontecimentos cênicos implícitos na fala das personagens, enquanto que didascálias explícitas são as rubricas ou apontamentos que não são verbalizados em cena, mas estão presentes no texto dramático. Assim, embora obviamente apontando uma ação que deve ser realizada imediatamente depois ou até durante a enunciação da fala, os *parlamentos* que constituem a função *conjuntiva* ainda são didascálias implícitas.

fornecer motivo para que tal personagem detentora da informação transmita-a, no palco, a outras personagens, de modo que os espectadores possam conhecê-la.

O *parlamento* contemplado pela função *informante*, portanto, é aquele que transmite uma notícia em cena. Ele pode ser diluído em um diálogo com outra personagem ou ser realizado através de mecanismos convencionais do teatro, como os solilóquios, os monólogos e os apartes. Solilóquios e monólogos são aquelas falas em que a personagem comunica algo em voz alta a si mesma em cena. Já os apartes podem comunicar uma informação em duas instâncias: a uma personagem específica ou diretamente ao público. Sendo um recurso estabelecido por meio da convenção do jogo teatral, o autor pode compartilhar as informações a respeito das intrigas encenadas com o público – uma vez que, mesmo quando uma personagem se dirige a outra, indiretamente ela também está comunicando a informação ao público –, a fim de que se dê seguimento à trama e se mantenha a expectativa e o interesse do espectador.

Esta função é particularmente importante para a manutenção do interesse do público sobre as situações encenadas, constituindo uma unidade não-aristotélica muito importante nos períodos do Renascimento e posteriores, mas só nomeada por La Motte, no século XVIII, a *unidade de interesse*. Acreditamos que esta unidade já permeia o teatro popular português desde seus primórdios, figurando como fio condutor das peças de Gil Vicente, por exemplo. Carlson (1997, p. 140) descreve da seguinte forma a unidade de interesse proposta por La Motte:

Conquanto a unidade de ação focalize a nossa atenção num único problema ou motivo, ela não nos garante que conservaremos na mente os vários personagens principais da peça quando essa atenção se deslocar de um aspecto do problema a outro. A unidade de interesse mantém todos os personagens principais pelo menos emocionalmente presentes. [...]. Em nome da unidade de interesse, La Motte poderia, e o fez, justificar divergências mesmo da tradicional ideia de unidade de ação.

Para o estudo do século XVIII português, onde o pensamento de La Motte dificilmente chegaria enquanto Antônio José ainda estivesse vivo, há que se flexibilizar as definições de *unidade de interesse* posteriores. Veja-se, entretanto, que La Motte já considera o “deslocar de um aspecto do problema a outro”, mesmo estando imerso no pensamento classicista francês. Estes deslocamentos muito bem poderiam, em Antônio José, ocorrer entre as intrigas principal e secundária, uma vez que ambas visam a chegar ao quiproquó, clímax e final feliz típico da tragicomédia.

Posteriormente, August Schlegel, ao analisar a obra dramática de Shakespeare, busca um termo que extrapole a mecanicidade das unidades clássicas e encontra a unidade de interesse de La Motte, que reconhece como uma via possível, desde que não se refira a uma só

personagem, mas que “seja utilizado para significar de maneira geral a direção que a mente toma à vista de um acontecimento” (SCHLEGEL *apud* CARLSON, 1997, p. 174).

Ainda a acrescentar algo ao pensamento da *unidade de interesse* no contexto tragicômico vem o inglês Samuel Taylor Coleridge, que, no século XIX, novamente convoca a unidade de interesse, em oposição à mecanicidade dos “princípios” clássicos de composição dramática, inclusive à unidade de ação. Coleridge sugere que, para a realização do drama, deve haver uma espécie de desequilíbrio, seja na concepção de uma personagem ou no conjunto das circunstâncias representadas. Entretanto, tal desequilíbrio deve, ele próprio, conter uma harmonia em si, “de sorte que forças conflitantes continuam participando do mesmo mundo imaginário” (CARLSON, 1997, p. 214). Nas peças tragicômicas, o desequilíbrio pode constar da dicotomia entre cômico e sério, uma vez que é caracterizado em parte pela ação e em parte pelo tom da cena, corroborando a dualidade de estilos e de linguagem com que Pavis (2008, p. 420) define a tragicomédia. A harmonização derradeira, por sua vez, se concretizaria no final feliz tipicamente tragicômico.

É claro que todas estas reflexões acerca da *unidade de interesse* são posteriores aos escritos de Antônio José e do Século de Ouro em geral, não levam estes textos em consideração e tampouco versam a poética do período por nós estudado. Entretanto, é palpável a perenidade dos conceitos que regem o palco e a representação, sejam eles postos em primeiro ou segundo plano na reflexão crítica do teatro de determinado tempo. A *unidade de interesse*, em última instância regida pelo gosto do público, em concordância ou discrepância com a *unidade de ação*, está presente em toda a história do teatro, especialmente naquele teatro comercial que necessita das benesses e do “interesse” do público para sobreviver.

A função *informante* também nos revela um fator significativo na análise da personagem-tipo do *gracioso* no Século de Ouro espanhol e no teatro de Antônio José da Silva. É por meio do cômputo dos *parlamentos* da função *informante* que, nesta teoria, podemos identificar a personagem-tipo do *criado*.

Para pensar as demais personagens que figuram no texto dramático, para além dos protagonistas *galán* e *dama*, deve-se sempre ter em mente que eles são principalmente encarados como instrumentos para o desenvolvimento da trama²³⁸. Assim que pensar numa

²³⁸ “sabido es que este teatro [del Siglo de Oro] se construye sobre seis tipos básicos: la dama y el galán (agonistas como amantes, héroes o santos), el gracioso y la criada (distanciadores y con funciones de acompañamiento y de enlace de los protagonistas) y el padre y el poderoso (responsables, en lo familiar y en lo social, del orden establecido). Los dos primeros son agonistas, pero *los cuatro últimos suelen ser, más bien, funciones.*” (ROZAS *apud* COUDERC, 2006, p. 29). Ou ainda Hermenegildo (1995, p. 127): “El cómputo de las distintas masas textuales y de las funciones dramáticas implícitas en ellas, descubre la auténtica desaparición del personaje dramático como figura sometida a una semántica generadora de autonomía y de singularidad.”

“unidade dramática” para a caracterização destas personagens, com traços definidores enquanto indivíduos, é secundário na análise do teatro anterior ao Romantismo:

El personaje del teatro barroco español vive sujeto a la serie de funciones que la práctica y el consenso social definen en su época y es el resultado de la confluencia de todas ellas. El personaje barroco y, de una manera más precisa, el gracioso, no es sino la confluencia o la manifestación de las funciones dramáticas previstas y codificadas. El gracioso, como los criados y las criadas de la comedia aureosecular española, son combinaciones puntuales de unas funciones dramáticas claramente definidas de antemano. Al personaje singular de una comedia precisa se le llamará Beltrán, Tello, Clarín o Candil. Lo que diferencia a unos de otros es la distinta dosis de determinadas funciones dramáticas que les atribuye su correspondiente creador. Las leyes combinatorias que rigen la elaboración, la mezcla de las diversas funciones o subfunciones previstas en el banco de datos en el que se alimentan los poetas, manifiestan su presencia a través de determinadas realizaciones, de personajes únicos. (HERMENEGILDO, 1995, p. 127).

Assim que o universo ancilar, representado pelas figuras do *bobo*, simples, criado, seus desdobramentos e suas parceiras femininas, além de sua constituição de caráter enquanto personagem-tipo descrito por Prades (1963), também carrega funções estruturais para desenvolvimento do enredo e seguimento da trama – funções que, de acordo com Hermenegildo (1995), estão acima do próprio caráter da personagem.

Portanto, a principal função do *criado*, como representante do mundo ancilar, é a função *informante*. O primeiro motivo desta afirmação é que o *criado*, como auxiliar do *galán* na consecução do seu intento amoroso, tende a também pensar em planos e estratégias para a realização de encontros ou mesmo no plano derradeiro, que leva todos os quiproquós ao clímax e à resolução do conflito dramático, da mesma maneira que o protagonista.

A diferença entre os planos que ambos imaginam está na carga moral atribuída ao teatro: enquanto os *galanes*, como bem lhes descreve Prades (1963, p. 251), carregam uma grande preocupação com a honra e *el honor*, os criados e os representantes do mundo ancilar em geral têm uma moral mais flexível, um tanto quanto corrompida, “às avessas” do ambiente senhorial. Assim, planos arquitetados pelos *criados*²³⁹ podem incluir mentiras, engodos, enfim, ser responsáveis pelos *engaños* do espetáculo porque estes não são os representantes da moral em cena. Portanto, enquanto personagem “idealizadora” de situações rocambolescas, o *criado* descreve estas situações, além de relatar seus desenrolares ao seu patrão.

Outra função dos *criados* desde o nascimento do teatro ocidental é a de *mensageiro*, que nada mais é do que um desdobramento da função *informante* das falas desta personagem-

²³⁹ Ou mesmo os planos de seus senhores que, outrossim, não podem executá-los por não conspurcar sua honra e o *honor* da *dama* a que serve. Basta lembrarmos das análises já empreendidas acerca dos protagonistas um tanto dessacralizadas de *As variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*.

tipo. Dentre as coincidências existentes entre o mensageiro das tragédias gregas, especialmente as eurípeanas, está o *locus* de enunciação da personagem que realiza o “informe”. Ele é sempre falado do seu próprio ponto de vista e com a sua própria linguagem²⁴⁰, deixando transparecer, no caso barroco, a mundividência ancilar que contrasta a ordem oficial. Ou seja, o *criado* não deixa de ser *criado* para comentar ou relatar as atividades das outras personagens presentes no enredo: “within his own narrative he is servant, soldier, sailor, etc., while on stage he is the messenger who reports to other characters the events he has witnessed.” (JONG, 1991, p. 72).

Sendo personagens que estabelecem uma relação diferente com as informações que obtêm e as situações que presenciam, por sua percepção mais literal e cotidiana do mundo, os *criados* são usados como instrumento de condução de informações à cena até quando não sabem do que estão falando:

o “mensageiro” é relevante para a ação, por razões que estão acima e além de sua informação. Uma personagem importante revela uma informação expositiva como um instrumento para levar uma outra personagem a *fazer* algo. (BALL, 2008, p. 67).

Neste sentido, com este jogo de fornecer informações ao público e às personagens, o *criado* acaba tendo o público como seu grande cúmplice no jogo dramático criado em cena. Assim, outra função dos representantes do mundo ancilar nos textos dramáticos tragicômicos é estabelecer uma ligação mais direta com a audiência. Nos textos de Antônio José da Silva, como se verá, a narrativa mitológica e a quantidade de nós do enredo, embora favoreçam o gosto do público setecentista, não facilitam a compreensão da trama. Especialmente as fábulas mitológicas, que não fazem parte do imaginário do público mais popular. Portanto, o *criado*, com uma linguagem e uma visão de mundo similar a este público, “traduziria” o drama desenrolado no ambiente senhorial em informação intelectual.

A oitava função da teoria de Hermenegildo é a função *carnavalesca*, cujas falas são aquelas que apresentam uma visão burlesca do mundo do herói. Juntamente às funções *ponente* e *oponente*, a função *carnavalesca* também se relaciona diretamente com a intriga principal, uma vez que é a partir do universo “oficial” dos protagonistas que se dá a inversão burlesca. Se a presença significativa da função *informante* nas falas de uma personagem nos indica que ela possa pertencer à personagem-tipo do *criado*, a relação carnalizada das falas de uma

²⁴⁰ Acerca dos mensageiros de Eurípides, “it is while acting as servant, soldier, sailor, farmer or herdsman that the Messenger has witnessed the events he recounts. This means that, though he usually plays no other part in the play but that of messenger, he does play a role in his own story. And as we have seen, it is precisely this role which qualifies his report as a first-person narrative” (JONG, 1991, p. 67-68).

personagem com o universo dos protagonistas de um texto dramático nos revela que possivelmente teremos um *gracioso* como personagem-tipo. Isso, evidentemente, não demanda uma exclusividade de falas *carnavalescas* no discurso de um *gracioso*, mas a sua presença significativa, tanto em números quanto em importância destas falas para o desenvolvimento da trama.

Um *gracioso*, como já demonstrado acima, é a continuação em uma linha diacrônica de evolução da personagem cômica no teatro ibérico; logo, mantém uma relação muito direta com o *bufão* e o *louco* das festividades medievais populares. Por ser personagem relacionada em via positiva aos interesses do *galán*, na composição das falas do *gracioso* também deve estar presente a função *ponente*. Já enquanto pertencente à categoria das personagens ancilares do Século de Ouro espanhol, o *gracioso* seria uma espécie de “criado especializado”. Enquanto *criado*, portanto, é caracterizado pela função *informante* nas suas falas e, em consequência disso, por uma proximidade linguística com o público popular do teatro e sua cosmovisão carnalizada.

Desta maneira, lidamos com duas vertentes do *carnavalesco*, uma, já discutida acima, mais ampla, que diz respeito ao todo do texto dramático e que o identifica enquanto texto cômico, carnalizado, representativo do “mundo às avessas” da cultura popular em relação à cultura oficial. A outra vertente, que passamos agora a tomar por definição e diferenciação da personagem do *gracioso* em relação às outras personagens ancilares do rol de tipos da *comedia nueva*, deve ser vista no seu específico, nos *parlamentos* das personagens, em sua relação com a intriga central.

Hermenegildo, quando se debruça sobre Tello, o *gracioso* de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, já pensa acerca das relações estabelecidas entre as múltiplas funções presentes nas falas do *gracioso*:

El gracioso es un personaje ponente, que comparte los intereses, las preocupaciones e, incluso, las prácticas de escritura del señor. Tello se sitúa así en el espacio dramático serio, oficial, junto al galán. Y el carácter carnavalesco, paródico, que va irremediabilmente unido a la figura del gracioso, no es la marca única del personaje. En esta tragedia de Lope la figura del donaire va más allá de la simple parodia; es un signo dramático en el que confluyen de modo abundante funciones contrapuestas en otras obras, la función ponente y la función carnavalesca. Tello no es sólo un vehículo de parodia y de caricatura. Es más complejo. En *El caballero de Olmedo* no se ha producido el agujero negro semiótico al dejar en la superficie del personaje Tello rasgos expresivos de una funcionalidad significativamente múltiple. (HERMENEGILDO, 1995, p. 170)

Embora muito diferente quanto à utilização na estrutura dramática da peça, os pensamentos que Hermenegildo tece acerca desta personagem muito se relacionam aos graciosos de Antônio José da Silva:

El gracioso, en esta pieza, es un signo dotado de una cierta dosis de dramaticidad, de una fuerza teatral capaz de oponerle a otros actantes y de condicionar el progreso de la acción dramática. Tello es, en algunos pasajes de la obra, un personaje cuya función paródica y trazos grotescos se interfieren en el desarrollo de la fábula marcando la existencia de dos visiones del mundo, la seria, la oficial, la de los señores poseedores, y la jocosa, la de los que se marginan o alejan del rito oficial y adoptan comportamientos enraizados en la tradición de la fiesta popular. A diferencia de lo observado en otras obras, el personaje que encarna esta segunda visión del mundo tiene una evidente función dramática en la configuración de la estructura narrativa. *El loco festivo ha sido recuperado en esta comedia como vehículo de diversión, como signo capaz de apuntar el aspecto lúdico implícito en la acción principal, y como agente interventor en el desarrollo de la fábula.* (HERMENEGILDO, 1995, p. 139, [grifo nosso])

A fim de evitar uma repetição desnecessária, os mecanismos e temas que provocam o riso a partir das convenções do teatro do período referentes à função *carnavalesca* do gracioso de Antônio José da Silva serão melhor analisados à medida que forem aparecendo nos textos dramáticos. Entretanto, ainda há alguns apontamentos gerais a serem feitos acerca do *gracioso*.

Complementar para os parâmetros de análise até agora apontados para a definição do *gracioso* é o que poderíamos chamar de “intencionalidade” da personagem-tipo em relação à comicidade implícita em seu caráter, ou seja,

dentro de la comedia, no hay que confundir tampoco la figura cómica del “gracioso” con la del “simple”, que está igualmente vinculado a la risa pero no de manera voluntaria como es propio de la ingeniosa “figura del donaire”, sino de manera inconsciente y a pesar suyo. (GÓMEZ, 2002, p. 240)

A priori, a intencionalidade do gesto cômico do *gracioso*, que revela uma consciência em relação à representação por parte da personagem, entraria em conflito com questões até agora atribuídas à comicidade por Bergson. Estamos falando do gesto involuntário que provoca o riso. Bergson (1987, p. 17) afirma que os vícios trágicos, que estão presentes na constituição de personagens sérias, são interiores e profundos, fazendo parte da “personalidade” daquele ser imaginário²⁴¹. Ao contrário, os vícios cômicos definem e delimitam uma personagem “exteriormente”, tornando-a menos complexa que o ser humano, rendida a sistemas que

²⁴¹ “Sem dúvida, existem vícios nos quais a alma se instala profundamente com tudo o que carrega em si de força fecundante, os quais ela arrasta, vivificados, num círculo móvel de transfigurações. Vícios como esses são trágicos. [...] Um drama, mesmo quando nos comove com paixões ou vícios que têm nome, encarna-os tão bem no personagem a ponto de esquecermos os seus nomes, de se esfumarem as suas características gerais e não mais pensarmos neles, mas na pessoa que os absorve”. (BERGSON, 1987, p. 17)

reduzem a sua “personalidade” a esquemas simplificadoros que se imprimem sobre ela²⁴². Entretanto, embora a personagem cômica seja delimitada por tais esquemas, ela não tem consciência disso, crendo-se tão trágica quanto uma personagem séria²⁴³.

Neste sentido, a condição cômica do *gracioso* se revela complexa. Em primeiro lugar, veremos que o gracioso, nos textos de Antônio José²⁴⁴, assume as suas características menos nobres. Assim como descreve Prades (1963, p. 251), que o *gracioso* é “pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (condicioso, glotón y dormilón), cauto em los peligros hasta la cobardía, desamorado”, os graciosos de Antônio José da Silva o são, o admitem e ainda, em diversos momentos, se orgulham de possuir estas características.

Entretanto, há que se notar que as personagens analisadas por Bergson (1987) são sempre os protagonistas dos textos cômicos, especialmente aqueles de Molière. O *gracioso*, como já dito acima, jamais será o protagonista nesta estrutura dramática porque não porta os atributos físicos e morais necessários para tal. Portanto, mesmo quando um *gracioso* “padece” de uma situação cômica involuntariamente, ela não foi arranjada com o olho moral do “gesto social” preconizado por Bergson.

Da mesma forma que o gracioso judeíno é consciente de sua própria comicidade, ele também é plenamente consciente da possibilidade de produção do cômico a partir das situações dos protagonistas. Imbuído do espírito carnavalesco, os graciosos sempre encontram um comentário chistoso ou alguma observação aguda para dirigir ao público, quando presenciam uma situação inusitada de seus padrões ou demais personagens da peça. Particularmente interessantes são as situações entre os *poderosos*²⁴⁵ e os *graciosos*, que serão discutidas oportunamente.

²⁴² “Mas o vício que nos tornará cômicos é, pelo contrário, aquele que se nos traz de fora, como um esquema completo no qual nos inserimos. Ele impõe a sua rigidez, em vez de valer-se da nossa flexibilidade. Não o complicamos: pelo contrário, ele é que nos simplifica. [...] o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco”. (BERGSON, 1987, p. 17)

²⁴³ “Um personagem cômico o é, no geral, na exata medida em que se ignore como tal. O cômico é *inconsciente*.” (BERGSON, 1987, p. 18)

²⁴⁴ Não só nos textos de Antônio José da Silva, mas também nos textos de dramaturgos espanhóis, é possível identificar esta característica do *gracioso*. Exemplo é Batillo, que não hesita em demonstrar sua covardia em *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón de La Barca: “Faetón: ¿Dónde vas? / Batillo: A casa, / que fiera, señor, por fiera, / allá me tengo yo a Silvia. / Faetón: Ya el volver será bajeza. / Batillo: Agrandarla y será altura. / [...] / Batillo: No, señor, vamos por otra / traza, que aquesa no es buena. / Faetón: ¡Ay, si supieras, Batillo, / lo que me importa vencia! / Batillo: ¡Ay, si el que no sea conmigo, / lo que me importa supieras! (CALDERÓN, 2, 593-642)

²⁴⁵ “El rey es un ‘poderoso’ que, si joven, es tan *enamorado* y *celoso* como el galán, pero con una *pasión amorosa* violenta, avasalladora hasta la *soberbia* e *injusticia*; si anciano, el rey exhibe algunas muestras del *ejercicio real* de sus obligaciones de gobernante, es *prudente* en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia.” (PRADES, 1963, p. 251).

Esta percepção aguda²⁴⁶ das ações do enredo, tanto das próprias quanto das alheias, confere ao gracioso o *status* de comentador do enredo, posição que tem a ver com a função *informante*. Sendo este olhar consciente do universo teatral em que está inserido, observando e comentando suas ações e das demais personagens, estando em contato direto com o público por meio dos apartes e da triangulação, o *gracioso* encontra-se a meio caminho entre público e personagens. Por isso é consciente, embora vicioso, e mesmo assim, risível – ainda que sardonicamente risível.

1.5 O mundo ancilar feminino: a criada

Lisardo: ¿Quién esta mujer era?
 Hernando: ¿Qué sé yo? Alguna criada
 de una amiga, una que quite
 vello, una que mudas haga,
 una que muele cacao,
 una que distile aguaas,
 una que venda perfumes,
 una que aderece enaguas,
 una que rice guedejas,
 una que heche las habas,
 una que dineros lleve,
 y una que recados traiga,
 una...

Calderón de La Barca, *Antes que todo es mi dama*.

A personagem-tipo da criada pertence ao mesmo universo ancilar que o criado, sendo, em alguns aspectos, a sua versão feminina. No teatro espanhol, sua presença é intermitente, aparecendo quando sua função dramática é requerida pelo enredo²⁴⁷. Apesar de que, como afirma Hermenegildo (2008, p. 36), “los personajes ancilares femeninos [...] son signos variopintos, adscritos a funciones diversas y dotadas de una multiplicidad de cometidos digna de tomarse en cuenta”, assim como já dissemos do criado, são personagens secundárias, que não atraem tanto a atenção dos críticos como os protagonistas (*galanes* e *damas*) ou os representantes do *status* social elevado (reis, pais, etc.).²⁴⁸

²⁴⁶ “Aguda” nas duas acepções da palavra: na primeira delas, “intensa”, “penetrante”, porque as falas e os comentários do *gracioso*, frequentemente, funcionam como um corte seco no imbróglio de nós e situações pelas quais as personagens elevadas enveredam. A segunda acepção deriva do conceito de *agudeza* enquanto um chiste ou malícia disfarçada que um dito encerra. De ambas as acepções deriva a “agudeza retórica”, que caracteriza as falas do *gracioso*, especialmente aquelas dirigidas diretamente ao público.

²⁴⁷ Se não figura em todas as obras do Século de Ouro, tampouco tem grande importância em todas que aparece, por vezes vindo à cena apenas uma ou duas vezes.

²⁴⁸ “Cabe subrayar que el personaje forma parte del engranaje teatral aurisecular, es otra pieza imprescindible que el aparato crítico no debería excluir si se aspira a que este sea completo e integral.” (RUIZ, 2008, p. 124)

Já agora, percebe-se que a personagem-tipo da criada costuma ser estudada à exemplo e espelho do *gracioso* e da *dama* a que estão relacionadas na grande maioria dos textos aurisseculares.²⁴⁹ Tais vinculações, de acordo com Canet (2008), surgem da prática dramática, enquanto que a relação com a dama deriva de modelos plautinos, no século XVI, “*La comedia thebayda* introduce una novedad que había de tener gran éxito y perpetuarse obligatoriamente en la comedia del Siglo de Oro: los amores de la criada de la dama con el criado del galán” (MALKIEL *apud* CANET, 2008, p. 19). Portanto, seguiremos o exemplo da crítica especializada, em diálogo com as teorias aqui expressas e desenvolvidas acerca do ambiente ancilar nas tragicomédias, especialmente nas óperas joco-sérias de Antônio José da Silva. Assim, estudaremos a personagem-tipo da criada através de suas relações com os *graciosos*, com as personagens elevadas da trama (geralmente limitadas às damas ou *galanes sueltos*) e com a trama principal.²⁵⁰

Também sua construção, baseada nas funções que deve exercer para consecução do enredo dramático – prevalecendo, mor das vezes, perante uma construção clara da personagem –, é irregular e, por isso, difícil de se rastrear sob um conceito mais fechado de “*criada*”: “La criada, por ser habitante perene del espacio ancilar, suele aparecer como agente secundario, cuyas acciones no constituyen sino simples presencias mecánicas previstas en el código dramático de la época.” (HERMENEGILDO, 2008, p. 38).²⁵¹

Vista, à exemplo do *gracioso* analisado anteriormente, enquanto função dramática, a *criada* é associada à figura da *dama*, como nos aponta Reina Ruiz (2008, p. 124):

A su vez, las relaciones de dependencia, no solo se establecen entre señora y criada en su categoría social, sino entre comedia y personaje en su función dramática. La criada está subordinada a la dama a quien sirve para su existencia como personaje, pero a la vez, la comedia necesita al personaje para llevar a cabo un enredo, para que participe de los equívocos y mueva en algunos momentos los hilos de la acción.

²⁴⁹ Também como já dito anteriormente nesta Tese, quando nos referimos ao teatro do Século de Ouro espanhol, dada a quantidade de obras escritas e as preceptivas de composição seguidas por seus dramaturgos, são sempre levianas as afirmações como “todas as obras”, uma vez que é virtualmente impossível uma análise que abarque, de fato, todas as obras. Resta-nos, portanto, lidar com conjuntos de textos representativos.

²⁵⁰ “El personaje es un signo marcado esencialmente por su relación con los que le acompañan en la narración, por lo que los otros dicen o piensan de él, por lo que los otros hacen con él, por lo que él piensa o dice de los otros, por lo que él hace a los demás... El personaje es un compuesto de funciones en el interior de una obra y, no lo olvidemos, dentro del contexto cultural y social en que la historia se manifiesta.” (HERMENEGILDO, 2008, p. 38)

²⁵¹ Hermenegildo (2008, p. 38), no entanto, imediatamente modula sua afirmação, pelo próprio caráter pouco tangível da personagem-tipo: “Esta afirmación, que puede tener un contenido muy general, no llega a ser universal, ya que hay algunos casos en que la figura ancilar adquiere una fuerza de primer orden en el desarrollo general de la fábula. Pero estamos en ese caso ante ejemplos excepcionales.”. Como se verá nas análises aqui empreendidas, na dramaturgia de Antônio José, as *criadas* ganharão relevância, chegando a ser chave para o desencadeamento da intriga.

Ou seja, a criada adquire vida independente no drama de que participa, pois, enquanto recurso dramático para manutenção do desenrolar da trama, pode ser requisitada para desempenhar outras funções que a distanciem das ações da dama.

Mas é em relação à dama e às ações que ela empreende (ou quer empreender) no desenrolar do enredo que residem as principais características da criada. Já apresentamos a definição de Prades (1963, p. 251), pioneira na delimitação de características das personagens-tipo do Século de Ouro espanhol, acerca da personagem-tipo da criada, que Reina Ruiz (2008, p. 123) relê como “compañera y confidente de la dama, astuta, hábil alcahueta, codiciosa e inclinada a los galanteos del gracioso”.

Como, também geralmente no teatro espanhol, a criada é representada a serviço da primeira *dama*, suas atitudes são direcionadas em sentido *ponente* às vontades do *galán*.

Se elaborar uma definição do termo *gracioso*, no sentido de determinar uma personagem-tipo específica do teatro do Século de Ouro espanhol, é tarefa difícil, para uma definição de *criada* a tarefa se mostra quase impossível. Enquanto personagem, a criada pode ser fiel, conselheira, amiga confidente e secundária de todas as ações (mais ou menos honestas) da *dama* a quem serve, assim como pode carregar em si a própria moralização das ações levianas das personagens elevadas ou, ao contrário, ser a personificação do amor carnal no enredo da peça. Ela pode ser respondona e presunçosa ou prestativa nos afazeres domésticos ancilares. A *criada* pode apresentar os mais variados contextos, embora seja facilmente identificada enquanto *criada*:

si bien ningún lector o espectador tiene dificultad para reconocer a la criada o graciosa en una comedia, intentar deslindar las características que la definen resulta más complicado, pues no todas tienen chispa ni son enredadoras ni alcahuetas ni interesadas ni chismosas ni confidentes ni fieles ni consejeras ni encubridoras ni borrachas ni concupiscentes ni forman pareja con el criado ni se casan con él... A lo sumo, se podría señalar como único denominador común su pertenencia a un estatus social bajo [o más bajo que lo del galán y de la dama protagonistas]. (JULIO, 2008, p. 142)

Tal variabilidade é aceita porque as representações de personagens são realizadas a partir de tipos:

el tipo representa el carácter genérico a partir del cual se diseña el personaje y está formado por el conjunto de rasgos que permiten identificarlo intuitivamente como perteneciente a un tipo determinado, mientras que el personaje es la concreción de un tipo. (JULIO, 2008, p. 142)²⁵²

²⁵² Ideia relida por Maria Teresa Julio a partir do texto de Jesús Cañas Murillo, especificamente do trecho: “El tipo está formado por un conjunto invariable de rasgos de caracterización y de funciones que se repiten en el paso de unos textos a otros, que son recurrentes [...] El personaje se puede diseñar sobre un tipo al que se añaden, o no, otra serie de rasgos de caracterización y funciones, o sobre un conjunto de tipos que son acumulados y a los que,

Sua maleabilidade é sinal da sua natureza secundária, ontologicamente constituída para dar seguimento à ação dramática e para o divertimento do público, em parceria com o *gracioso*.

Canet (2008, p. 29) identifica dois tipos de criada:

[1] las de más baja condición al servicio de los padres de la dama y las doncellas al servicio de la joven enamorada. Estas últimas retoman las características de la criada celestinesca con el uso de apartes y hablar entre dientes para ironizar y satirizar comportamientos, siendo confidentes y fieles al ayudar a su ama en sus escarceos amorosos. El otro grupo lo constituyen [2] las criadas respondonas, quejas de su condición, las cuales realizarán abundantes escenas cómicas, casi independientes de la acción principal, incorporando las famosas pullas pastoriles en sus disputas con los criados, cuya única función es la de mostrar su animalidad y bobería, distendiendo y ralentizando la acción en los sitios claves de la representación. Finalmente, la inclusión de la esclava negra como figura humorística por su lenguaje casi ininteligible, sus ademanes y gestos, aunque casi nunca tendrá que ver con la acción desarrollada, pues su función dentro de la intriga es la de simple espectadora y relatadora de hechos.

Tal distinção não faz sentido na dramaturgia judeína; entretanto, serve para identificar algumas características desta personagem-tipo nos seus textos. Deixando a segunda categoria de criada de lado por ora²⁵³, atemo-nos à primeira categoria, em especial aos seus mecanismos de representação: “el uso de *apartes* y *hablar entre dientes*”.

Tais convenções teatrais se referem, entre outros aspectos, à cumplicidade entre personagem ancilar e público. Tal cumplicidade, por sua vez, está atrelada à função *informante* de que fala Hermenegildo (1995) e de que já falamos ao tratar do *gracioso*. Veja-se, entretanto, que, no que tange ao tipo da *criada*, esta função é apresentada em diferente registro dentro do texto dramático.

Via de regra, a personagem ancilar masculina, ou seja, o *gracioso*, juntamente com seu *galán* e não raras vezes a *dama* enamorada deste, estão vinculados à omnisciência das personagens urdidoras das intrigas – salvo situações em que a *nesciencia* de algum destes elementos é necessária para o desenrolar da situação jocosa. Entretanto, a *criada* – e sobretudo a criada de Antônio José da Silva – não é inserida no contexto de “urdimento” dos quiproquós, sendo “enganada” pelo *gracioso* enquanto pensa que, na verdade, ela o está enganando.²⁵⁴ Esta situação de múltiplos *engaños* é trabalhada por Antônio José em suas peças e levada às últimas

igualmente, se añaden, o no, otra serie de caracteres y funciones, además de las propias.” (CAÑAS MURILLO, 1991, p. 85)

²⁵³ Dizemos “por ora” porque as características estilísticas desta personagem em relação ao andamento da peça teatral serão fulcrais para o desdobramento da personagem em Antônio José da Silva.

²⁵⁴ Exceção feita a Arpia, de *Os encantos de Medeia*.

consequências em *Precipício de Faetonte*, quando nenhuma personagem sabe de todas as farsas que estão sendo representadas em cena.

O jogo estabelecido entre as personagens em cena não privilegia as *criadas*, que são iludidas e ludibriadas pelos *graciosos*, enquanto pensam que elas os estão enganando. A exemplo do que ocorre nas peças de Lope de Vega, em que, segundo Ojeda Calvo (2008, p. 75, [grifo nosso]), “más que personaje gracioso la criada de estas comedias es *víctima de los donaires de otros*, sea criado o dama de disfraz varonil” – e aí está parte de sua caracterização cômica, que, longe de estar de acordo com a flexibilidade do jogo entre ficção e realidade em cena²⁵⁵, mostra para o público o enrijecimento de seu caráter (BERGSON, 1987).

Mesmo inconsciente de sua comicidade, a *criada* ainda consegue estabelecer esta conexão com o público do espetáculo teatral por meio dos mecanismos de *hablar entre dientes* e *apartes* porque ainda comparte com o público de um olhar crítico acerca das ações das personagens elevadas:

Las criadas [...] realizarán un sin número de *apartes* y *hablar entre dientes*, bien comentando las actuaciones de sus superiores, bien ironizando y desvelando sus comportamientos, cosa que ya será usual en toda la tradición posterior, apartándose así de la *ancilla* del teatro terenciano y plautino. (CANET, 2008, p. 22)

Os recursos cênicos empregados para desenvolver a ação também servem para provocar a comicidade e caracterizar as *criadas* enquanto alcoviteiras, respondonas, levianas e mexeriqueiras.

A fofoca é parte fundamental da personalidade das criadas em Antônio José:

Los señores son muy conscientes de esta invencible inclinación de sus criados, que todos aceptan como normal y consuetudinaria. [...] La murmuración es una reacción fisiológica imposible de vencer sin graves daños para el organismo. (PEDRAZA, 2008, p. 134-135)

Nas peças em que a ligação da criada é mais direta com sua dama, elas têm um vínculo de confiança e segredo entre si, compartilham planos e sensações. Esta situação pode ser identificada, por exemplo, em *Anfitrião*, ou *Júpiter e Alcmene*, *Os encantos de Medeia* e *Precipício de Faetonte*. Nestas peças, as criadas estão fundamentalmente trabalhando, ou funcionando, se pensarmos em termos de estrutura dramática, em prol dos desejos da sua senhora. Entretanto, se elas não têm interlocutores nos núcleos mais elevados porque não é necessário que sua relação com a *dama* chegue a esta profundidade, sua ação é compartilhada

²⁵⁵O jogo entre verdade e fingimento na realidade cênica encontra ecos no jogo de “ser e parecer” proposto por FERRAZ, Maria de Lourdes. “‘Ser’ e ‘parecer’ na obra do Judeu”. *Brotéria*, Lisboa, v. 102, n. 5/6, maio-junho/1976, p. 552-566.

com uma companheira, geralmente mais velha, que, por sua vez, lhe serve de confidente. Encontramos esta personagem particularmente delineada em *O labirinto de Creta*, cuja participação discutiremos a seu tempo.

De forma lógica, se um *gracioso* é, como definido acima, um *criado* com características que carnalizam o discurso da personagem elevada, o mesmo poderia ser dito da *criada*. Entretanto, encontramos ao menos três definições do que seria a *graciosa* no cenário teatral seiscentista - algumas um pouco mais reducionistas, tais como a de M. Teresa Julio (2008, p. 143), que diz que criada e graciosa são o mesmo tipo teatral, e de Felipe Pedraza (2008, p. 128), que afirma que “no siempre es fácil discriminar entre el papel de la graciosa y el de la simple criada que atiende y auxilia a la dama. Naturalmente, la diferencia entre estos dos empleos dramáticos depende solo de la extensión y brillantez del papel.”

Mais abrangente e, para nós, mais próxima à perspectiva em relação ao *gracioso* é a definição de que a *graciosa* está nas “figuras de criadas, pastoras, serranas y villanas que desempeñan sus papeles con donaire e humor” (ZAPADA *apud* RUIZ, 2008, p. 123)²⁵⁶. Tal definição não é excludente das questões carnalizantes que atribuímos à figura graciosa no teatro do Século de Ouro espanhol, conformes com Hermenegildo (1995). Assim, também, podemos desde agora afirmar que uma *criada*, para ser *graciosa*, precisa trazer, em seu papel, as questões carnalizantes do discurso e da cena, tais como o rebaixamento da linguagem, as alusões ao baixo material e corporal, ambivalência e realismo grotesco²⁵⁷. Neste sentido, por situações específicas, duas criadas do *corpus* estudado se enquadram nestas características: Arpia, de *Os encantos de Medeia*, por mentir e enganar o gracioso Sacatrapo (atitude que pertence à função *carnavalesca*), e Cornucópia, de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, que, juntamente com o gracioso Saramago, é o espelho derrisório e rebaixado da relação entre Anfitrião e Alcmena.

Da relação entre *graciosa* e *gracioso*, poderíamos extrair que ambos, por carnalizados, teriam um grau mais elevado de consciência da representação em que estão inseridos, fato que jamais ocorre com as criadas de Antônio José²⁵⁸. Portanto, não é de se

²⁵⁶ A definição é elaborada por Esmeralda Gijón Zapata em *El humor en Tirso de Molina* (1959, p. 109) e citada por Reina Ruiz no seu capítulo do livro organizado por Luciano García Lorenzo, *La criada en el teatro del Siglo de Oro* (2008).

²⁵⁷ Como exemplo, veja-se o que fala Pedraza (2008, p. 135): “a diferencia de las figuras del donaire habituales, el miedo no es motivo cómico entre las graciosas. Escasean en sus réplicas los chistes escatológicos y los pocos que encontramos nada tienen que ver con su estado de ánimo.” Convém perceber que, no excerto, o estudioso erroneamente atribuí tais características à *graciosa*, quanto está falando da *criada*.

²⁵⁸ “Así la graciosa, a veces ayudada por el gracioso, con el cual juega en pareja, delata la convención teatral, sigue el camino de la sátira al cultismo o a los lindos, y finalmente experimenta, a través de una irrisión aparentemente ‘fácil’, la ruptura de la misma convención de la escritura literaria.” (RUIZ, 2008, p. 71)

estranhar a situação acima descrita da criada enquanto *víctima de donaires*, uma vez que somente “la graciosa, con el paralelo personaje masculino, pone en tela de juicio la misma verdad de la representación, con alusiones a la convención teatral que predisponen a la ruptura de la ilusión escénica”. (PROFETI, 2008, p. 62)

Entretanto, as criadas ou as graciosas de Antônio José não jogam o mesmo jogo que os seus graciosos. Como já dito, os críticos tendem a fazer uma confusão com os termos, o que vai levar a, em algumas citações, possivelmente serem usados os termos “criada” ou “graciosa” de maneira indiscriminada. Corroboramos Ruiz (2008, p. 123), ao afirmar que:

La criada, a su vez, no se enmarca como mero contrapunto del lacayo gracioso, fiel acompañante del galán, aunque en ocasiones sus conductas sean paralelas y muy similares. Igualmente, si bien existen parecidos y la criada puede compartir el descaro, la agudeza verbal, desparpajo y comicidad con el gracioso, esta no tiene por qué ser *graciosa*, réplica femenina del gracioso o figura del donaire.

Entretanto, não é por serem personagens menores, com menos aparições em cena ou menor quantidade de réplicas, que as criadas são personagens sobejas no cômputo das peças em que figuram. Se (e quando) aparecem, trazem consigo movimentos essenciais para o desenrolar do enredo e seguimento da ação dramática. E, enquanto o *galán* protagonista é o centro da ação principal da peça, a criada é o eixo da ação independente à principal – o *gracioso* orbitando como personagem secundária e rebaixadora de ambas:

el personaje de la criada evoluciona a partir de la Lucrecia de la *Celestina* hacia unas sirvientas con más peso dentro de la acción dramática, realizando escenas humorísticas casi independientes, normalmente con pullas y palos con otros criados bobos y pastores que anteceden a los entremeses del teatro profesional de la segunda mitad de siglo. (CANET, 2008, p. 34)

A princípio tomada como entremez inserido no meio da ação principal, as relações entre personagens ancilares ganham projeção dentro das tramas com a dupla intriga amorosa, elaborada a partir do espelhamento da ação principal, especialmente do romance entre os protagonistas²⁵⁹, passando depois a constituir peças razoavelmente autônomas, entremezadas no enredo principal.

1.6 A intriga secundária e uma função a mais

Siempre es sabroso lo ajeno.
Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*.

²⁵⁹ “La única fuente donde he podido localizar algunos esbozos de este doblete amoroso es en la comedia italiana, si bien los criados, aunque lleguen a gozar entre ellos, no se casan, como ocurre en la *Casaria* de Ariosto o en la *Calandria* de Bibbiena.” (CANET, 2008, p. 20)

Se, como sugerimos, a criada é o eixo central da ação dramática secundária, primeiramente devemos deduzir que só pode haver tal tipo de ação em peças que apresentarem, em sua *dramatis personae*, este personagem-tipo. Embora virtualmente esta não seja uma verdade, nos textos de Antônio José, todas as ações secundárias são protagonizadas pelo par amoroso gracioso-criada.

Marín (1958, p. 19-20) define a ação secundária como “una acción subordinada, pero desarrollada con relativa independencia de la principal” e estabelece duas prerrogativas para que uma ação se enquadre enquanto ação dramática: “a) que tenga un desarrollo dramático completo y relativamente independiente de la acción principal; b) que no sea orgánicamente necesaria al desarrollo de la principal.”

Portanto, para ser caracterizada enquanto tal, a intriga secundária precisa ser mais do que uma participação em um episódio isolado e, ao mesmo tempo, não ser necessária ao desenvolvimento da ação principal. Assim, as intrigas secundárias são ações que se justificam enquanto contribuem à unidade de interesse. Ou seja, os textos aurisseculares espanhóis e portugueses seguem de perto a premissa aristotélica de divisão entre tragédia e comédia, pois ainda mantêm esta divisão, mesmo que dentro de uma mesma obra. Já no que concerne aos episódios desconectados da ação principal²⁶⁰, os textos de autores espanhóis, mor das vezes, se distanciam de Aristóteles, com seus episódios operando quase à guisa de entremez²⁶¹, pois existe “más goce estético en llegar a la unidad y al orden a través de la multiplicidad y del aparente desorden que por medio de la simplicidad y claridad de las obras clásicas” (MARÍN, 1958, p. 21)

Todavia, em Antônio José, ao longo de sua escrita, veremos a ampliação deste conceito espanhol para um enredo dramático com o mesmo peso da intriga principal, em que elas se cruzam em um único momento, geralmente próximo ao clímax da peça. O dramaturgo português amplia a complexidade do imbricamento das intrigas principal e secundária, de

²⁶⁰ A organização da peça por episódios, característica da unidade de interesse, vai contra o ensinamento aristotélico de que a ação deve ser una: “Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una. Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida* ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Héracles um só, todas as suas ações haviam de constituir uma unidade. [...] Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, XIII, 46-49).

²⁶¹ “La acción, conservando su unidad, no ha de ser simple, sino compuesta de otras accesorias, que llamam episodios. Débense ingerir en la principal de tal manera que juntas miren a un mismo blanco, y que con la más digna se terminen todas” (FIGUEROA, 1988, p. 221).

acordo com o gosto do público da época, como bem destaca Marín (1958, p. 173-174, [grifo nosso]):

La contribución de la intriga secundaria a estas comedias de entretenimiento es sólo aumentar la intensidad de la acción con enredos adicionales. *El gusto barroco compelia al confuso abigarramiento de motivos diversos*, y el arte del comediógrafo se cifraba en su habilidad para combinar todos esos elementos dispares y reducirlos a cierta unidad dentro de la multiplicidad.

Embora as intrigas secundárias, via de regra, sejam relativamente independentes da intriga principal, elas costumam se relacionar ou remeter de alguma forma ao conflito central da peça. Marín (1958) determina três possíveis formas de ligação entre as intrigas: *enlace mecánico*, quando existe uma dependência entre as intrigas para o desenrolar de alguma delas ou de ambas; *enlace formal*, quando há uma relação a ser feita pelo espectador, de paralelismo ou de contraste entre as intrigas; *enlace temático*, operando com propósito exemplificador. Neste contexto, se não é derivada ou subordinada à ação principal, a intriga secundária é considerada *independente*.

Se cruzarmos a teoria das intrigas secundárias de Marín (1958) com a teoria das funções dramáticas de Hermenegildo (1995), teremos as relações a seguir. Recordando que as funções *ponente*, *oponente* e *carnavalesca* são aquelas diretamente relacionadas à intriga da peça, pois representam respectivamente os pontos de vista que corroboram a cosmovisão do herói, atuam contra os interesses do herói e lançam um olhar burlesco ao mundo do herói, podemos dizer que a intriga secundária estabelece, por meio destas funções, *enlaces formales* e *temáticos* em relação à intriga principal.

Nos escritos lopescos, o *enlace formal* por contraste carrega uma função muito específica na urdidura dramática, pois

tiene por misión principal contrarrestar con un efecto cómico o amoroso la nota grave del asunto central, sea éste trágico, épico o religioso. En vez de ir mezclado, queda superpuesto conforme la fórmula lopesca del drama serio, llámelo tragedia o tragicomedia. (MARÍN, 1958, p. 161)

O paralelismo das intrigas principal e secundária, por sua vez, além de reforçar uma unidade formal do texto dramático, também o faz enquanto unidade temática.²⁶² A unidade temática também é muito utilizada nos textos espanhóis a título de moralização da intriga, como se vê em uma vertente importante da composição característica da *criada*.

²⁶² “En la última fase [de la escritura lopesca] se acentúa la tendencia formalista hacia la simetría en las comedias de trama compleja, como factor unitivo que contrarresta la dispersión del interés entre los varios hilos, principal y subordinados, de la trama” (MARÍN, 1958, p. 162)

Quando encontradas nas falas das personagens secundárias, em especial dos *graciosos* e *criadas*, as funções *ponente* e *oponente* estão se referindo à intriga principal, portanto, não se ligam à trama secundária, estabelecendo apenas um *enlace formal*, que também pode acontecer por espelhamento ou qualquer mecanismo que reflita ou deixe transparecer a forma da intriga principal na secundária.

Também a função *carnavalesca* pode criar um *enlace formal* entre as intrigas, pois as formas de carnavalização sempre estarão relacionadas ao elemento sério – pois, para haver um rebaixamento, deve haver o objeto a ser rebaixado, no caso, os elementos elevados do texto. Contudo, a carnavalização pode variar quanto aos procedimentos adotados, sendo *formal* quando estabelece o elemento burlesco partindo das questões estruturais da tessitura dramática, ou *temática*, se as cenas baixa e elevada tratarem de uma mesma situação a partir dos dois pontos de vista.

Ponentes e *oponentes* também podem ser as falas das personagens secundárias que se relacionam com a intriga principal por meio de um *enlace temático* quando trazem como tema o imbróglio central da peça, geralmente se posicionando em relação a ele – é preciso ter atenção para não se confundir com a função *informante*, que principalmente comunica informações às personagens ou ao público.

Entretanto, se os *enlaces formales* e *temáticos* se relacionam proximamente às funções já estabelecidas por Hermenegildo, sejam elas *ponente*, *oponente* ou *carnavalesca*, o mesmo não se dá com o *enlace mecánico*, cuja definição de Marín (1958, p. 158) é que “la suerte de dicha intriga subordinada va ligada a la de la principal”. Esta relação específica entre as intrigas não pode ser contemplada em sua totalidade pelas funções de Hermenegildo porque estas foram cunhadas tendo como parâmetro de análise a intriga principal e, mais especificamente, os interesses e cosmovisão do primeiro *galán* ou protagonista da peça.

Temos, portanto, um tipo de intriga secundária que se relaciona com a intriga principal, mas que não fornece ao espectador uma chave de leitura da intriga principal. As duas intrigas, se conectadas por meio do *enlace mecánico*, podem caminhar separadas ao longo da peça, até que, como preconizado por Marín (1958), tenham suas sortes ligadas, ou seja, tenham uma ação que interfere no desenvolvimento de ambas as intrigas. Tal ação, em Antônio José da Silva, parte do conflito baixo para desencadear o desenlace no conflito central.²⁶³

²⁶³ Seguindo aqui a ideia aristotélica de que “em toda a tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace. Digo, pois que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim”. (ARISTÓTELES, XVIII, 105)

Encontramo-nos, portanto, em uma questão conceitual da teoria de Hermenegildo: como classificar as falas relacionadas à intriga secundária, sendo que ela não se refere à intriga principal? Para tanto, retomemos alguns pontos importantes da teoria e da escrita judeína.

Hermenegildo (1995) define oito funções que cada fala de cada personagem exerce na trama. Entretanto, o teórico analisa textos e autores dos séculos XVI e XVII. Longe de minorar os textos de Lope de Vega ou Calderón de La Barca, entendemos a escrita de Antônio José da Silva como último bastião de sua preceptiva teatral.

Antônio José aparece no segundo quartel do século XVIII, após todo um século XVII de grandes dramaturgos, mas, ainda como estes, escrevendo para um teatro comercial, que preza pela novidade e deslumbramento, pela atenção e certo servilismo relativo ao gosto do público. Assim, se por um lado a necessidade de atrair e prender a atenção do público fomentou, em certa medida, a banalidade da escrita (ROCHA, 1969), por outro, alimentou o estro de escritores capazes, como é o caso do Judeu (PICCHIO, 1969).

Este campo fecundo para a criação e recriação de situações e personagens tipificadas e estereotipadas do teatro aurissecular espanhol, na dramaturgia de Antônio José da Silva, favorece a experimentação de configurações dos elementos constituintes da preceptiva dramática. A “química” final desta é, todavia, inexistente ou, a não podermos fazer este tipo de afirmação frente à profícua produção espanhola da altura, pouco relevante no cenário castelhano.²⁶⁴

Assim, ao nos depararmos com uma teoria como a de Hermenegildo (1995) para a análise das figuras cômicas nas intrigas das peças do Século de Ouro espanhol, a vemos como extremamente favorável e muito a calhar para a nossa própria análise de uma dramaturgia setecentista portuguesa que dialoga diretamente com os modelos espanhóis. Entretanto, quando começarmos a empreender uma análise mais profunda e pormenorizada dos textos portugueses, pelos acréscimos e variantes à preceptiva seiscentista²⁶⁵, iremos nos deparar com algumas situações dramáticas não contempladas pela teoria de Hermenegildo, como as intrigas

²⁶⁴ A pequena relevância de tal objeto artístico pode se constatar, caso se encontre uma peça estruturalmente semelhante às do Judeu, devido ao renome do autor, à relevância da sua representação, facilidade de acesso em arquivos e acervos ou mesmo a uma inabilidade poética do escritor.

²⁶⁵ Embora prioritariamente falemos em “acrécimos e variantes” à preceptiva barroca do teatro espanhol tragicômico, é importante lembrar que Antônio José da Silva, ao escrever suas óperas joco-sérias entre 1733 e 1737, já tem conhecimento da existência de formas artísticas como a ópera italiana, nas suas versões cômica, ópera bufa, e trágica. Também nesta altura, no restante da Europa, o pensamento iluminista já se afirma e propaga, especialmente na França, país com o qual Portugal começa a travar relação culturalmente mais próxima. Por volta da mesma data da escritura das peças de Antônio José, tem-se conhecimento de um texto de Molière traduzido pelo Conde de Ericeira, e também de uma tradução da *Arte Poética* de Boileau para o português.

secundárias muito elaboradas e relacionadas à trama principal através do *enlace mecánico* descrito por Marín.

Assim é que, ademais das funções já aventadas por Hermenegildo e discutidas na primeira parte deste texto, acrescentaremos mais uma função, a qual denominaremos *ajena* à trama principal²⁶⁶.

“Alheia” porque as falas atribuídas a esta função, nos textos de Antônio José, não estabelecem relação com a intriga principal em nenhum nível, seja de corroboração, seja de oposição, seja de burla, em outras palavras, não são *ponentes*, *oponentes* ou *carnavalescas*. Tampouco se referem à explicitação de algum mecanismo dramatúrgico, como é o caso das funções *metaliterarias*, *informantes* e *conjuntivas*, ou dizem respeito a uma relação hierárquica e direta entre as personagens, como o são as funções *imperativas* e *ejecutoras*. Uma vez que as referidas falas têm como foco principal o desenvolvimento de uma bem construída trama secundária, as chamamos “alheias” por se distanciarem da intriga principal.

Entretanto, se Antônio José se destaca por entrelaçar de maneira intrínseca as tramas principal e secundária de seus enredos, como entender este distanciamento fabular?

Aqui nos deparamos com duas perspectivas de observação diferentes e complementares entre si: uma que percebe o texto dramático em sua totalidade, num único movimento, e outra que o analisa na minúcia de cada cena ou ação.

Na perspectiva global, Antônio José cria uma relação de interdependência entre as tramas senhorial e ancilar (*enlace mecánico*), tornando a ambas relevantes no decorrer da ação (unidade de interesse) - embora, como pode ser constatado no Argumento, a importância do ambiente senhorial ainda prevaleça, pois que nenhum dos criados de Antônio José é sequer citado nestes textos.²⁶⁷ Portanto, embora com importância relativa nos textos ainda, se pensarmos em *Precipício de Faetonte*, sua serventia à intriga é muito maior que a do *galán* Mecenas. Ao contrário, nos textos espanhóis tragicômicos, o criado e, mais especificamente, o *gracioso* são caracteres muito mais dependentes do protagonista, sendo sua projeção (como em *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega), alterego (como Sganarelle de *Don Juan* de Molière) ou visão derrisória, carnavalizante, cuja intriga particular constitui ínfima parte da trama, mais

²⁶⁶ Optamos por manter a onomástica da função em espanhol por uma questão de coerência do discurso, uma vez que os nomes de todas as outras funções estão nesta língua.

²⁶⁷ À exceção de Sancho Pança que, entretanto, é tomado de um paradigma completamente diferente das demais peças do Judeu. Ainda acerca dos Argumentos, vale ressaltar que, dada a forma de escrita e, inclusive, os erros na descrição da ação (nomeadamente em *As variedades de Proteu* e em *Precipício de Faetonte*), provavelmente foram descritos por mão diferente da autoria das óperas em si. Tal fato, se não invalida o comentário acerca dos Argumentos, ao menos o relativiza em relação ao todo da obra.

das vezes apenas citada (como o caso de Bato e Silvia, de *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón de La Barca).

Entretanto, enquanto possuidor de linha dramática e intriga próprias, o ambiente ancilar judeíno desvincula-se do ambiente senhorial em suas intrigas próprias, ligando-se à trama protagonista apenas nos seus pontos essenciais.

Em geral, a intriga secundária opera como pano de fundo para os *parlamentos* das personagens nela envolvidas. O principal objetivo das cenas por eles protagonizadas é, ainda num registro das preceptivas vigentes, comentar, elucidar ou ampliar a trama principal, para proveito e gosto do público (unidade de interesse). Assim, a trama secundária segue em paralelo, compartilhando os mesmos *parlamentos*, mas não sofrendo influência da intriga principal. Tomaremos por exemplo deste mecanismo a cena 2 do Ato 3 de *Precipício de Faetonte*, em que Chichisbéu termina por contar o segredo de seu patrão Faetonte à criada Chirinola:

Chirinola: Não quer abrir a boca para falar? Pois feche os olhos, para nunca mais me ver.

[...]

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

[...]

Chirinola: E quem é esse 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. (*Precipício*, p. 180)

Como se percebe na cena da qual o excerto acima foi retirado, e que será mais minuciosamente analisada a seu tempo, para tentar desfazer o nó da intriga secundária, Chichisbéu acaba entregando o plano de Faetonte, situação agravada se sabemos que Mecenas e Ismene estão nos bastidores e ouvem toda a conversa entre os criados. Enfim, quando as cenas dos criados comentam ações ou generalidades da intriga principal, estão de acordo com as funções descritas por Hermenegildo. Já quando falam apenas da ligação amorosa entre os criados, estão sob esta nova função, por nós forjada, e quando, como na cena transcrita, tratam das duas tramas, elevada e baixa, enquadra-se na função *varia*, pois que o tratar de temas elevados não anula o desenvolvimento da relação ancilar.

Assim, por um ajuste da teoria de Hermenegildo, acrescentamos esta nova função ao rol já desenvolvido pelo estudioso, função *ajena* ou *alheia*. A nomenclatura foi adotada de acordo com as diretrizes anteriores, em que prevalecem o ponto de vista do protagonista, herói ou *galán* do texto dramático. As funções *ponente* e *oponente* referem-se à cosmovisão do herói

ou a qualquer colocação que a corrobore, no caso da função *ponente*, ou que seja desfavorável ou ponha em risco os interesses do herói, para a *oponente*. Da mesma forma, por não dizerem respeito em nenhum nível aos objetivos do herói na trama, dizemos que estes *parlamentos* são “alheios” à intriga principal, logo, pertencem à função *ajena*.

Esta nova função define as falas que tratam exclusivamente da intriga secundária. Na lógica interna da intriga, operam funções *ponente* ou *oponente*, mas, uma vez que dizem respeito à intriga paralela e em nada se voltam à intriga principal, sequer indireta ou metaforicamente, não lhes podem ser atribuídas tais funções, sendo, portanto, *ajenas*.

Optamos, também, por manter a função *carnavalesca* no cômputo geral das falas, pois, sendo a intriga secundária também um conflito linear, com começo, meio e fim, a visão carnalizadora pode operar sobre este enredo. Assim, ampliamos o escopo do carnavalesco enquanto relativo a uma visão burlesca do mundo, não interessa se senhorial ou ancilar. Evidentemente que ela tem implicações diferentes, quando se refere ao estrato mais alto ou mais baixo de personagens - relativização que não altera, entretanto, o cerne da função forjada por Hermenegildo a partir de conceitos bakhtinianos.

Afora isso, as demais funções permanecem inalteradas na análise dessas cenas apartadas da intriga principal, uma vez que estas mesmas funções, *metaliteraria*, *conjuntiva* e *informante*, referem-se mais a um mecanismo dramático do que à fábula e, como já dito, não há razão para que elas sejam relidas ou desprezadas.

Por fim, as funções *imperativa* e *ejecutora* remontam a uma divisão estamental numa relação hierárquica entre as personagens. Embora esta relação seja clara e cristalina no que se refere aos *galanes* e aos criados ou *graciosos*, ela também pode existir num mesmo ambiente social, por motivos os mais variados. Por exemplo, por questões de disfarces que as personagens assumem ou posições que elas angariam neste meio, por simples jogo cênico ou, ainda, por necessidades dramáticas de andamento da intriga.

2 Sacatrapo: o gracioso conduzindo o público pelas mentiras do *galán*

Feste: [...] *Better a witty fook than a fookish wit.*
William Shakespeare, *Twelfth Night*

Os Encantos de Medeia é a terceira peça de Antônio José da Silva levada à cena no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, em maio de 1735, e a primeira peça de temática mitológica escrita pelo Judeu.

As personagens Sacatrapo e Arpia, representantes do ambiente ancilar na trama, são apresentadas na relação de interlocutores como, respectivamente, criado de Jason e criada de Medeia. Sacatrapo figura em 10 das 11 cenas da peça e apenas não está presente na cena 3 da Parte II; Arpia participa em 6 cenas da peça. Mesmo com tamanha participação, nenhum dos criados é citado no Argumento que antecede o texto teatral. Embora Antônio José atribua a Sacatrapo a função de criado, veremos que a personagem-tipo levada à cena se trata de um *gracioso* – lembremos que os graciosos ainda são criados, acrescidos de um tom carnavalizado em suas falas e ações. Da mesma forma Arpia, “criada de Medeia”, exerce papel de graciosa por uma questão muito específica de nossa análise, tema que será tratado oportunamente.

Sacatrapo entra em cena imediatamente quando começa a peça, juntamente com seu patrão Jason, Teseu e outros. Entretanto, sua primeira fala só acontece mais de 50 linhas depois. Tal silêncio por tanto tempo, especialmente no início da representação, é incomum na figura do gracioso, tanto que a resposta de Jason à intervenção de Sacatrapo é: “Eu me admirava, Sacatrapo, que tu estivesse calado muito tempo” (p. 09).

Já nas primeiras réplicas é possível perceber a intimidade no trato entre patrão e serviçal, seja na familiaridade do falar, seja no próprio conteúdo das falas. A primeira intervenção de Sacatrapo é um conselho a Jason, para que ordene que nenhum dos marujos da Argos desçam à terra. Formalmente, esta indicação reduz o elenco em cena, enquanto que também caracteriza nossa personagem como conselheiro, que participa em favor dos interesses de Jason, complementa e corrobora as suas ações. Ainda nesta fala, além das analogias de senso comum, estão presentes três elementos característicos das falas graciosas, o jogo de palavras e as inserções de citações latinas, macarrônicas ou exatas, e os neologismos:

Sacatrapo: Senhor Jason, eu era voto (sem ser beato) [jogo de palavras], que vossa Príncipeza [neologismo] mandasse que nenhum marujo saltasse em terra; porque esta gente, como vive no mar, é inimiga da terra [senso comum]; e assim é bem que não venham de bordo, *propter scandalum* [latim]. (p. 09).

A esta primeira fala do gracioso segue a réplica de Jason, já comentada acima. Entretanto, um gracioso nunca fica sem palavras e logo retorque:

Sacatrapo: Ao menos, Senhor, não me é necessário *sacatrapo* para tirar a minha fala do bucho. (p. 09, [grifo nosso])

Esta fala, cujo efeito é relevante à comicidade da peça e não à intriga, traz um recurso cômico explorado à exaustão por Antônio José: os trocadilhos com os nomes das personagens baixas. Sacatrapo é um instrumento utilizado para tirar a bucha das armas de fogo, elemento que fica entre a pólvora e o projétil, vocábulo que poderia ser mais familiar ao espectador setecentista do que nos é hoje. O Judeu, que havia transformado o substantivo comum em nome próprio, nesta fala, inverte o nome próprio novamente em substantivo comum, reificando a própria personagem.

De intrincada explicação, entretanto, o recurso cômico dos trocadilhos com os nomes tem efeito imediato na audiência, na maior parte das vezes sem que ela racionalize ou acesse todos os aspectos implicados no chiste.

Reforçando a ligação entre Sacatrapo e Jason, o herói recomenda que Teseu mantenha os homens na praia – de acordo com o conselho anterior do criado:

Jason: Teseu, daí ordem a mandar fazer quartéis, e levantar barracas, para acomodar os soldados, deixando nos navios a guarnição necessária; e fio da vossa militar experiência disponhais tudo com acerto. (*Vai-se*).

Percebemos que, nesta fala, embora Jason siga a advertência pregressa de Sacatrapo, a ordem é enunciada a Teseu diretamente e sugere duas possíveis situações: que Jason e Sacatrapo são constituídos como uma espécie de duplo, em que os pensamentos de ambos se complementam; ou que as ideias e intervenções do gracioso não são levadas rigorosamente em conta nas relações entre as personagens elevadas. Não sendo autoexcludentes, estas situações não precisam andar juntas, como se verá neste e em outros graciosos de Antônio José.

Na sequência, com a saída de cena de Jason, decorre um diálogo entre Teseu e Sacatrapo, à guisa de exposição. Este diálogo revela o sentido da enigmática frase proferida por Teseu algumas réplicas antes, na mesma cena, quando do encontro entre Jason e o general de Colcos, Telemon: “Sempre, Senhor, fizestes bem em encobrir-lhe o motivo da nossa vinda” (p. 09). Esta fala tece um comentário ao diálogo anterior, no qual Jason diz que foi levado às praias de Colcos casualmente.

Após uma fala expositiva inicial, Sacatrapo, no restante da cena, opera apenas como interlocutor de Teseu, sendo que este explica ao criado e, conseqüentemente, à audiência, as verdadeiras intenções da expedição de Jason até Colcos. Também é nesta primeira fala expositiva que Sacatrapo apresenta o tema do Velocino de Ouro, que guiará toda a ação da peça:

Sacatrapo: Ah, Senhor Teseu, antes que se vá, diga-me por vida sua, aqui, que ninguém nos ouve, que diabo é isto de Velocino de ouro, que tanto traz embelezado a meu amo, que por esse respeito deixou a sua casa, fez tantos navios, alistou tanta gente. Que será isto do Velocino? (p. 10).

Aos questionamentos de Sacatrapo acerca da expedição, motores das explicações de Teseu, são acrescentados chistes que revelam o caráter cômico da personagem. O gracioso faz novamente jogos de palavras com o próprio nome (“olhe que lho há-de tirar um sacatrapo do bucho”) e com os sentidos das palavras (“venhamos nós buscar lã e vamos tosquiados!”). Tais recursos cômicos, se considerados baixos para uma crítica mais clássica, são pontes construídas entre as personagens baixas e a audiência popular que lotava os teatros de Lisboa do período. Esta relação mais direta entre o falar dos criados e o entendimento da audiência será mais bem traçada ao longo da análise, especialmente quando se constitui em apartes dirigidos diretamente ao público.

Por último, nesta primeira cena de *Os encantos de Medeia*, vale a pena expor um recurso que, neste e em outros textos de Antônio José, será usado como senso comum, mas que em *O labirinto de Creta* será representativo do caráter do gracioso Esfuziote: a religiosidade cristã inerente à fala das personagens em geral, e das personagens baixas, em particular. Na cena analisada, Sacatrapo diz:

Sacatrapo: Senhor Teseu, carneiro com pele de ouro?! Isso deve ser pele do Diabo! Para isso é necessário vir com tantas armas? Ora *queira Deus* não venhamos nós buscar lã e vamos tosquiados! (p. 10, [grifo nosso])

Em diversas outras falas de todas as peças analisadas, expressões que remetem ao imaginário judaico-cristão figurarão, contudo, sem que as tomemos como expressão de religiosidade das personagens, mas como uma expressão idiomática do período joanino português, corrente e relativamente desprovida de sentido teológico, como o nosso “Deus me livre!”, quando queremos nos afastar de um pensamento, ou “Deus te crie!”, quando espirramos.

Nesta fala, porém, mais do que uma interjeição de surpresa ou repreensão, há uma construção da figura bíblica, criada em analogia ao conteúdo do diálogo, que extrapola a figura de linguagem. A fala pode ser encarada como anacrônica, já que o período histórico em cena é referente à Grécia antiga, mas ela vai além de um mero erro cronológico. Especificamente nesta fala, entendemos o jogo de palavras com Deus e o Diabo em registro cômico, que rebaixa a figura do carneiro de ouro, quando comparada à figura do Diabo, e da própria esquadra, que pode voltar “tosquiada”, num discurso de derrisão por animalização – além, claro, da necessidade de intervenção divina (“queira Deus”) para a consecução da empresa.

Vemos, nesta sumária análise das poucas réplicas que constituem a participação secundária do gracioso Sacatrapo na primeira cena de *Os encantos de Medeia*, a variedade de espectros sob os quais a personagem-tipo pode ser analisada. Para evitar uma repetição cansativa e desnecessária dos recursos cômicos exaustivamente utilizados por Antônio José da Silva, tomaremos a classificação das funções das falas propostas por Alfredo Hermenegildo (1995) como mote de nossa análise

Todavia, como bem explicita Reina Ruiz (2008), há tantos tipos de graciosos como há comédias. Assim, não descuidamos do acompanhamento da trama cena a cena e da análise mais detida em aspectos específicos que caracterizam e individualizam Sacatrapo perante outros graciosos.

A próxima cena em que figura Sacatrapo é a cena 2 da Parte I, em que se apresenta também o mote central da disputa e do jogo entre os criados: o anel. Primeiramente, é importante ressaltar que, na primeira parte desta cena, Sacatrapo exerce a função *informante* em suas duas falas, sempre em aparte para o público, e opera como fio condutor do enredo:

Sacatrapo: Este rei Etas já tem bastante idade; é o *AEtas aetatis*. E Jason como se está espinicando todo diante de Medeia! E mais ele, que é tuna nos ossos! (*À parte*). (p. 13)

Na segunda fala *informante* de Sacatrapo, ele relembra ao público aquilo que já foi explicitado na primeira cena, de que Jason está mentindo quanto aos verdadeiros propósitos de sua viagem a Iolcos:

Sacatrapo: Arre lá, como mente tão airoso, e nas bochechas de um rei! (*À parte*). (p. 13).

Esta fala pode ser tomada como exemplo da relação do criado com o público, pois, ao mesmo tempo que lhe fornece informação para o entendimento do enredo, também o faz no seu linguajar próprio, rebaixando o nível da linguagem do diálogo entre Rei e príncipe.

Ainda sobre esta fala, tão eloquente para nossa análise, é necessário ressaltar que ela reafirma uma informação já apresentada para o público anteriormente. Longe de ser um problema de coerência ou de continuidade na escritura de Antônio José da Silva, tal repetição é uma característica do texto escrito para ser levado à cena. Diferentemente do livro publicado, no qual podemos transitar livremente entre as páginas, o texto falado em cena não permite que o espectador pare para compreender melhor as forças envolvidas na trama. Assim, estas

informações costumam ser inseridas mais de uma vez ao longo do texto, à guisa de auxílio para a memória do espectador.²⁶⁸

As demais intervenções de Sacatrapo, nesta cena, têm sentido carnavalizante porque, no diálogo com o Rei, usam de linguagem rebaixada, parodiam o intercurso anterior entre o Rei e Jason. Também é neste diálogo que Sacatrapo ganha de presente o anel do Rei:

Sacatrapo: Ah, Senhor, antes eu lhe beijara o anel do que a mão.
Rei: Aí o tens, para o bejares à tua vontade. (p. 14)

A participação de Arpia nesta cena é muito pontual, direcionando nosso interesse para sua relação com o criado Sacatrapo. Sua primeira fala demonstra seu entusiasmo perante a presença de espírito do criado no trato com o Rei Etas:

Arpia: Ai, Senhora [Medeia], que é galante o tal criado! Se eu não estivera aqui, já me tivera escangalhado com riso. (p. 14)

Sua segunda fala, ao final da cena, revela-nos os objetivos da personagem, ou seja, de acordo com Ball (2008, p. 48), a personagem fala “para obter o que quer, [...] aquilo que a personagem quer motiva a fala”. Esta fala apresenta o conflito que se instaurará no mundo ancilar, pois, se a vontade de Arpia é obter o anel e a de Sacatrapo é mantê-lo consigo, um se torna *obstáculo* ao outro:

Um obstáculo é qualquer resistência a que eu obtenha o que eu quero. O que eu quero e o que resiste à sua obtenção (obstáculo) trabalham, um contra o outro, com o objetivo de criar o conflito dramático. [...] o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo. (BALL, 2008, p. 49)

Mas, em *Os encantos de Medeia*, Antônio José ainda não cria aquele conflito dramático apartado da linha dramática principal, uma vez que, como se verá, todas as situações cômicas enfrentadas por Arpia e Sacatrapo têm alguma relação derrisória com o conflito central. Esta configuração, de acordo com as definições de intriga secundária de Marín (1958), é característica do *enlace formal* entre as intrigas principal e secundária. Uma vez que tal categoria de *enlace* acontece por contraste ou paralelismo, em *Os encantos de Medeia*, ela se dá por contraste, pois “tiene por misión principal contrarrestar con un efecto cómico o amoroso la nota grave del asunto central, sea éste trágico, épico o religioso. Em vez de ir mesclado, queda superpuesto” (MARÍN, 1958, p. 161).

Assim, as cenas cômicas entre os criados de *Os encantos de Medeia* parodiam o mote central da peça: a relação amorosa e de enganos entre Jason e Medeia e a busca de Jason pelo

²⁶⁸ Este efeito é similar ao que já tratamos anteriormente acerca dos trechos cantados, rimados ou ritmados poeticamente em cena.

velocino de ouro, convertido parodicamente em “burro caga-dinheiro” na segunda parte da peça.

A próxima aparição dos criados é na cena 3 da Parte I, que é aberta com um monólogo de Sacatrapo, à moda dos famosos *lazzi*²⁶⁹ da *Commedia dell'Arte*, em que o ator representa um número solo, de caráter jocoso e menos importante para o desenvolvimento da intriga da peça do que para a caracterização da personagem e diversão do público.

Na situação cômica, a intervenção de Sacatrapo se refere basicamente a um jogo com o anel recém-adquirido do Rei Etas. Diferentemente do *lazzi* da *Commedia dell'Arte*, entretanto, o que vemos é um jogo mais elaborado, pois baseado na fala e na narratividade da cena, em concórdia com um gestual menos elaborado do que o de Arlecchino. Ao parodiar os costumes coetâneos setecentistas, Sacatrapo demonstra como exibir um anel de diamantes ao coçar o olho, jogar sapé na barba e outras situações. Seguindo o tema do anel, a narrativa segue a história de um amigo que lhe socou o olho, contada em linguagem rebaixada, para diversão do público. Esta cena opera como retomada após a “Ária a 4” cantada no final da cena anterior.

O monólogo de Sacatrapo carrega ainda outras duas funções. Logo à entrada do criado, percebemos seu lado glutão, pois que se encontra perdido pelo castelo em busca da cozinha. Ao final da fala, introduz o tema da feitiçaria:

Sacatrapo: [...] segundo ouvi dizer, sei que nesta terra há muita feiticeira. (p. 16)

Tal matéria permeará as intrigas principal e secundária e será responsável pelos efeitos especiais em cena.

Subsequentemente está a primeira cena entre os criados. Com o objetivo já definido de roubar o anel de Sacatrapo para si, Arpia burla Sacatrapo, carnalizando seu discurso por meio de informações inverídicas, falas *imperativas* e *carnavalizadas*. A cena é dominada pela criada, que manipula o gracioso e, por fim, lhe rouba o anel:

Arpia: Pois sabe que mais? Que está condenado a cortarem-lhe os dedos dos pés, que é a pena que se dá a quem entra aqui [no quarto de Medeia], sem que para isso lhe valha o ser criado de Jason, que a ele mesmo se há-de fazer o mesmo, se aqui entrar.

Sacatrapo: E a mim que se me dá que me cortem os dedos dos pés? Poupam-me o trabalho de cortar as unhas.

Arpia: Você cuida que eu zombo? Vá-se descalçando já, já, depressa, que eu chamo o algoz. Olá de dentro?

²⁶⁹ “Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Os *lazzi* tornam-se rapidamente *morceaux de bravoure* que o público espera do comediante. [...] Com a evolução da *Commedia*, em particular sua influência sobre o teatro francês dos séculos XVII e XVIII (Molière, Marivaux), os *lazzi* tendem a ser integrados ao texto e são uma maneira mais refinada, porem sempre lúdica, de conduzir o diálogo, uma espécie de encenação de todos os componentes paraverbaais do jogo do ator” (PAVIS, 2008, p. 226).

Sacatrapo: Ó Senhora-enzota-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.

Arpia: Pois saiba que por compaixão lho tomo, que eu não sou amiga de fazer sangue. (p. 17)

O mote proverbial “vão-se os anéis, ficam os dedos” é o *leitmotiv* desta cena, que apresenta uma Arpia decidida e autoritária e um Sacatrapo obediente e muito preocupado com seu próprio bem-estar (que inclui a manutenção dos dedos dos pés).

Mais adiante, nesta mesma cena 3, entra Jason no quarto de Medeia, sem que se mencione qualquer punição²⁷⁰. A não saber se apenas por manter o ritmo da cena ou se por ser um engodo de Arpia para obtenção do anel, fato é que a punição não é mais referenciada e poderia ser uma mentira de Arpia – o que confere liberdade de interpretação da personagem ao ator. Ao receber o anel, Arpia diz:

Arpia: Olhe, meu filho, não se desconsola, que Deus lhe dará outro anel; trate primeiro da sua saúde, que diamantes são pedras; e para que lhe não suceda outra, eu tirarei um passaporte, para poder entrar por onde quiser. (p. 17)

Apenas por si, esta fala pode realmente significar um salvo-conduto para Sacatrapo poder explorar todo o castelo. Entretanto, Arpia tem a *mentira* como arma principal para conquistar seus objetivos, como se verá nos seus outros encontros com Sacatrapo. Assim, há de se crer que, também nesta cena, ela possa estar mentindo.

Dentre as demais passagens cômicas deste primeiro encontro entre os criados, há o jogo onomástico, desta vez com o nome de Arpia, que faz referência às harpias da mitologia grega:

Sacatrapo: Eu bem sei que o nome de Arpia é hoje da moda, pois umas são arpias na cara e outras nas unhas, como v. g. o meu anel nas unhas desta Arpia. (p. 18)

As harpias da mitologia grega têm importante papel no caminho de Jasão e dos Argonautas até Colcos. Elas foram enviadas por Zeus para punir o cego Fineu²⁷¹, roubando-lhe a comida, o que impedia que ele se alimentasse. Sua representação mais comum é a de seres horripilantes, com corpo de ave de rapina, cabeça de mulher e seios. Sacatrapo usa destas informações para elaborar a sua metáfora de rebaixamento do nome Arpia, pois as que são “arpias na cara”, são horripilantes, e aquelas “outras [que são] nas unhas”, furtam bens que não lhes pertencem.

²⁷⁰ Apenas um pequeno aparte *informante-carnavalesco* de Sacatrapo relembra a suposta proibição (“Jason aqui! Sem dúvida irá sem dedos nos pés, *sicut & nos* manqueja de um olho”, p. 19), não sendo tratada no centro da cena.

²⁷¹ Assim como as harpias são ressignificadas na peça de Antônio José, a personagem mítica Fineu é relida por Lope de Vega na sua versão do mito de Medeia, *El vellocino de oro*.

Na continuação da cena, com Sacatrapo escondido “debaixo do bufete”, Arpia tenta jogar como “cupido” entre Medeia e Jason. Primeiramente, com Medeia, sugere que esta “com os encantos de tuas mágicas, podes fazer com que [Jason] te queira” (p. 18). Esta fala é interessante de ser analisada para se compreender melhor algumas nuances da teoria de Hermenegildo acerca das funções dramáticas das falas. No escopo da teoria, esta seria classificada como uma fala *oponente*, pois ela vai pôr em risco os interesses do herói. Note-se que os objetivos de Jason, ao longo da peça, são levar consigo o velocino e Creúsa²⁷² de volta à Tessália, portanto, se alguma personagem tenta reunir o casal Jason e Medeia, ela vai contra os interesses de Jason.

Ainda na cena entre Medeia e Arpia, Sacatrapo, que está escondido, tece apartes *informantes* para o público, à guisa de explicitação para o entendimento da intriga. No principal deles, referente à informação trazida no monólogo inicial da cena, ele destaca que “a menina é feiticeira!”, a se referir a Medeia.

Em seguida, Medeia esconde-se e Jason entra em cena. Com a falta de sutileza do pensamento objetivo das personagens baixas, Arpia tenta descobrir se há interesse em Jason:

Arpia: Certamente que estava aqui um bom casamento; porque ela é a herdeira deste reino, e vós, Senhor, também o sois do vosso, e tudo se podia ajuntar. E que lindos filhos teriam! (p. 20)

A ausência de delicadeza, neste caso, pode ser tomada como espelho entre criada e dama, uma vez que Medeia, tão logo Jason responde galantemente a Arpia, também se mostra afoita e pouco afeita às sutilezas de Amor:

Jason: Se eu me não achara indigno dessa honra, talvez que a procurara; mas não quero incorrer na censura de Faetonte²⁷³.

(*Sai Medeia*)

Medeia: Jason, quem sente é força que se queixe; que para amar basta ter alma. Já podes entender que, quando uma mulher da minha esfera se chega a explicar, grande é o seu amor; pois, quando o incêndio é excessivo, não se pode conter nos limites do edifício, que logo não saia pelas janelas. (p. 20)

Neste momento, já sem função na relação que se estabelece em cena, Arpia se retira e Sacatrapo, escondido, apenas comenta o diálogo. Como prova de seu amor, Medeia oferece fazê-lo “senhor do célebre Velocino” (p. 21). Neste momento, outra intervenção *informante* do gracioso para o público:

²⁷² Um pouco mais à frente, na mesma cena, Jason diz: “como pode o meu amor deixar de ter cuidados, se em Creúsa tenho todo o meu cuidado? 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” (p. 22).

²⁷³ Antônio José, por várias vezes, retoma metáforas já trabalhadas em textos anteriores ou antecipa o mote de textos ainda por vir a lume. Neste caso, cita o mito de Faetonte, que será o tema de sua última peça, *Precipício de Faetonte* (1738).

Sacatrapo: Uma vez que lhe fala nos Velocinos, aí o tem manso como um borrego. (p. 20).

Esta fala denota o caráter volúvel de Jason, pois, quando estiverem Sacatrapo e Jason a sós, ainda nesta cena, o *galán* se arrependerá das promessas que fez a Medeia.

Se a primeira parte da cena 3 é dominada pela criada, a partir do momento que Sacatrapo sai do seu esconderijo é ele quem conduz as personagens com quem contracena. Na cena entre o criado e Jason, Sacatrapo é muito objetivo em seus comentários, especialmente quando ainda fala de debaixo do bufete:

Jason: Eu estou confuso!

Sacatrapo: Pois faça o siso.

[...]

Jason: [...] Ó deuses, que fiz eu?

Sacatrapo: Fez uma asneira.

[...]

Jason: [...] Que farei neste caso?

Sacatrapo: Comer a isca e cagar o anzol. (p. 22-23)

Quando volta para a cena, Sacatrapo, em uma fala longa, resume seu entrevero com Arpia, aquele do anel, em registro cômico e depois passa à intriga principal. Sacatrapo, com o pensamento prático típico dos graciosos, conduz Jason a elaborar seu plano:

Jason: 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 Creúsa.

Sacatrapo: Senhor, em duas palavras: amar a Medeia por cerimónia, até lhe gadanhar o Velocino, e ir conquistando em todo o caso o Velocino de Creúsa.

Jason: Isso está bem. (p. 24)

Sacatrapo é o grande idealizador do plano e condutor da ação dramática principal neste momento, com prevalência, no trecho entre Jason e o criado, das funções *informante*, *ponente* e *carnavalesca*. Ao sair de cena, Jason recomenda:

Jason: Tu, Sacatrapo, se tiveres ocasião, hás-de explorar o peito de Creúsa; e, se a vires inclinada ao meu amor, dize-lhe o quanto lhe quero; porém com muito segredo; que Medeia o não presuma, pois a todos nos importa isso. (p. 24-25)

À saída de Jason se segue a entrada de Creúsa em cena. O diálogo entre o criado e a dama espelha o diálogo do início desta cena, entre Arpia e Jason²⁷⁴. A função presente na fala do criado é prevalentemente *ponente*, pois que, além de obedecer a uma ordem direta de Jason, o faz em registro a corroborar seus interesses. Embora com um discurso um pouco mais

²⁷⁴ Numa das réplicas a Creúsa, Sacatrapo lança a seguinte fala: “Ambos estávamos aqui perdidos; eu no labirinto do palácio, e meu amo perdido no labirinto de amor” (p. 25). Assim como na fala anterior sobre Faetonte, Antônio José novamente toma um mito e uma metáfora do mito que posteriormente lhe servirá de mote para um enredo, no caso, *O labirinto de Creta* – peça em que, como já discutimos, o principal labirinto não é aquele onde reside o Minotauro, mas o labirinto dos enleios de Amor.

elaborado, a Sacatrapo, assim como a Arpia, falta a sutileza no trato do assunto, pois que, ao final do curto diálogo, Sacatrapo dispara:

Sacatrapo: Senhora minha, aqui debaixo de segredo natural, que legítimo nunca o houve, digo-lhe a Vossa Serenidade que Jason adora ternissimamente a Vossa Magnificência, e sei eu que deseja ser seu esposo e não se 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. (p. 26)

Já nos referimos, em momento anterior, à composição do caráter de Medeia a partir das falas das outras personagens. Neste momento, há que se perceber o empenho da personagem graciosa em proceder de acordo com a recomendação do protagonista.

Na fala de Sacatrapo que fecha a cena, após a saída de Créusa e toda esta confusão entre os amantes, há uma reflexão carnavalizada acerca do amor, em que o gracioso afirma: “eu prometo daqui em diante namorar a troxe-moxe, que alguma cairá no laço” (p. 27), seguido de uma ária em que rebaixa o amor:

É o amor que uma alma engole
sabão mole;
pois com ele quem se esfrega,
cabra-cega,
escorrega,
cai aqui, cai acolá.

Assim uma alma namorada,
esfregada,
ensaboada,
que tropeços não fará! (p. 28).

Esta cena traz ainda alguns elementos de caracterização das personagens baixas, especialmente atributos físicos. De Arpia, por duas vezes, é dito que é velha. Uma por ela mesma, em chave apenas *informante*, e outra por Sacatrapo, em registro derrisório:

Arpia: Ora, Senhor, nós, as velhas, sempre somos curiosas de saber. (p. 19)

[...]

Sacatrapo: [...] Arpia, essa negregada e farruscada velha (p. 23)

Já Sacatrapo se descreve no final da cena, o que pode ser ou não compatível com a real aparência da personagem, gerando efeito cômico pela ironia ou pela própria linguagem:

Sacatrapo: [...] porque eu, graças a Deus, sou mui bem estreado, bem tirado das canelas; sou beijudo e tenho unhas machas; sou no andar miúdo e finalmente o meu todo se compõe de muitas partes; [...] (p. 27)

Embora não tão explícita quanto outras falas *metaliterárias*, podemos depreender que, ao ver um bonifrate dizer que “o meu todo se compõe de muitas partes”, é impossível não associar a fala à materialidade do boneco.

Mais explicitamente *metaliteraria* é a fala de Sacatrapo em que o criado, pela terceira vez, apenas na cena 3, ressalta os poderes mágicos de Medeia:

Sacatrapo: Eu não sei de razões de estado; mas o que digo é que a Senhora Medeia é uma fina feiticeira, e a tal Arpia uma refinada bruxa; e confesso que, quando Medeia cantando dizia: *As fúrias, as iras, as chamas, os raios*, que se me arrepiaram os cabelos. (p. 24)

A referência direta ao recurso da Ária evidencia a estrutura formal da composição da ópera joco-séria de Antônio José da Silva, uma vez que o canto estaria inserido como continuação da ação cênica e não deveria gerar estranhamento nas demais personagens.

Esta cena 3 da Parte I foi tão exaustivamente trabalhada porque é a única cena da primeira parte em que as personagens ancilares, no caso, Sacatrapo, interferem de maneira definitiva na intriga principal - quando o criado aconselha Jason a mentir para Medeia e conquistar o Velocino e Creúsa, pelas costas da feiticeira. As demais cenas, entretanto, tanto anteriores quanto posteriores a esta, não são de modo algum supérfluas. Elas apresentam função muito específica na estrutura formal da tragicomédia, mas não têm importância central para o enredo principal.

Como sequência à intriga secundária, na cena 4 da Parte I, Sacatrapo e Arpia irrompem em cena, em luta pelo anel que o Rei deu ao gracioso e que a criada conseguiu para si na sua cena anterior. Ao serem interpelados por Medeia, que já se encontrava em cena, Sacatrapo responde:

Sacatrapo: Essa Senhora Arpia, que com subtil arpiadura me surriprou o anel que me deu El-Rei, como Vossa Infanteza bem viu. (p. 30)

A fala do criado, embora *informante*, carrega elementos cômicos, como novamente o jogo onomástico com a formação do neologismo “arpiadura” a partir da palavra “Arapia”, acrescida do sufixo “-dura”, como instrumento da ação de rapinar. Ainda o equívoco no pronome de tratamento pode ser destacado como produtor de comicidade, uma vez que à Infanta Medeia seria atribuído o tratamento de “Vossa Alteza” ou “Vossa Alteza Real”.²⁷⁵

Neste primeiro movimento de cena, Medeia ordena que Arpia devolva o anel a Sacatrapo. De acordo com as características dos servos de serem subservientes aos seus patrões, Arpia obedece e devolve (função *ejecutora*), mas não sem ameaça:

Medeia: Pois Arpia escuse de fazer essas peças, e dê logo o anel a seu dono.
Arapia: Pois eu para que o quero? Tome lá! Cal-te, que tu mo pagarás; toma! (*À parte*). (p. 30-31)

²⁷⁵ Notemos que, para o leitor atual, “Vossa Infanteza” ainda soa cômico, mais pela estranheza do vocábulo do que pelo equívoco no tratamento.

À entrada de Jason, o foco da cena vira-se para o diálogo entre o casal. Interessante que, neste pequeno diálogo, Jason segue o conselho de Sacatrapo na cena 3, “amar a Medeia por cerimónia, até lhe gadanhar o Velocino” (p. 24):

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

[...]

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. (p. 31)

Diferentemente das cenas anteriores, em que Sacatrapo evidenciava para o público que Jason mente e engana ao Rei e a todos em Colcos, aqui não há qualquer menção do criado acerca da mentira. Nossa hipótese é a de que Antônio José manipula os focos de atenção desta cena para a ação de Medeia, que é trair seu próprio pai ao oferecer o anel mágico a Jason. Assim, direcionando a atenção do público, Sacatrapo volta a intervir na cena, carnavalescamente, ao comentar acerca do anel:

Sacatrapo: Que anel, Senhora?

Jason: Cal-te, néscio.

Arpia: Cal-te, animal!

Sacatrapo: Cuidava que lhe dava o meu anel; pois entendo que ninguém tem anel senão eu. Guarde-o bem; veja que esta Arpia é inclinada a anéis; quando não, ficará sem dedos. (p. 31)

Antônio José aproveita o gancho da temática do anel para relembrar ao público do conflito secundário, que logo tomará novamente a frente do palco.

Ao serem os protagonistas arrebatados para fora da cena, o foco volta-se para o conflito entre os criados e a posse do anel, pois Arpia havia prometido vingança algumas réplicas antes. Embora já houvesse sido dito que Medeia (assim como Arpia) é uma feiticeira, esta é a primeira vez na peça que uma mágica é realizada em cena, portanto os criados, como fontes de informação para o público, entabulam um diálogo acerca das artes mágicas de Medeia, sem descuidar de que Arpia compartilha com a dama das mesmas habilidades:

Sacatrapo: [...] Ora diga-me, Senhora Arpia, e Medeia sabe fazer destas habilidades?

Arpia: Como ninguém; *porém tal mestra teve ela!*

Sacatrapo: Apostemos que foi vossa mercê a senhora mestra?

Arpia: Eu fui a mestra de Medeia, que a ensinei desde criança à arte mágica, a que vocês, os néscios, chamam feitiçaria; e o demo da rapariga tomou tão bem as lições, que hoje me pode dar seis e ás e a mão.

Sacatrapo: Tão entabulada está ela no jogo da cousa?

Arpia: Como hei-de dizer? Faz cousas nunca vistas e algumas com galantaria, que é para ver e admirar. (p. 32-33, [grifo nosso])

No excerto, Arpia conta ao público todo o poder de Medeia, enquanto as falas de Sacatrapo, de função *conjuntiva*, apenas contemplam o jogo de cena, pois não carregam informação alguma por si.

O motivo da “arte mágica”, somado ao desejo em relação ao anel, fomentam a próxima rusga entre os criados.

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. (p. 33)

A curiosidade, outro traço característico dos criados e graciosos, faz com que Sacatrapo peça que Arpia “faça alguma magicazinha pequenina, cousa galante” (p. 33):

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

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

Os excertos acima, mais do que funcionar como *texto espetacular* (GONZÁLEZ, 1997), operam num registro híbrido entre os conceitos de *fala encenada* e *encenação visual* desenvolvidos por Williams (2010).

Como já discutido na Introdução da Primeira Jornada deste trabalho, o *texto espetacular* constitui-se de didascálias implícitas e explícitas no texto dramático, que dão conta de partes da representação teatral daquele texto, como figurino, cenário e alguma movimentação de cena. Entretanto, quando falamos dos conceitos de *fala encenada* e *encenação visual*, estamos verticalizando a leitura do texto, pois, além de identificar os elementos da representação teatral necessários à execução daquele texto em cena, Williams os qualifica de acordo com os níveis de complexidade que possam ser atingidos, concernentes às possibilidades de interpretação dos atores e às técnicas e convenções do teatro do período.

Portanto, a fala mágica de Arpia opera como *fala encenada*, pois “há uma simultaneidade absoluta entre a ação e a fala, ou melhor, quando aquilo que os personagens dizem coincide plenamente com suas ações” (WILLIAMS, 2010, p. 13) e, mais do que isso, “a própria forma da fala representa o movimento essencial da peça” (WILLIAMS, 2010, p. 99). Ela anuncia que dará uma bofetada e que a cabeça de Sacatrapo saltará fora, ações que, só depois de enunciadas, são perpetradas em cena. Mesmo as palavras escolhidas, “berloques berloques”, são carregadas do ritmo sugerido para a cena. Inclusive a própria ação de “salta[r]

a cabeça de Sacatrapo, que andar pelo ar, dando de quando em quando algumas cabeçadas em Arpia” s  possível de ser imaginada desta forma, neste período, por se tratar de uma escrita para teatro de bonifrates – ou seja, temos aqui, também, uma marca de que este texto realmente foi escrito com vistas à representação por bonecos.

Já no excerto em que falam do anel e da “peça” que pregaram um no outro, as falas de Arpia e Sacatrapo podem ser entendidos como *encenação visual*, uma vez que “a escrita literária prescreve uma ação que ocorre separada das falas, [...] a ação cênica se torna autnoma da literatura” (WILLIAMS, 2010, p. 13-14). O que quer dizer que a intenção das falas não acompanha seu conteúdo – enquanto as palavras são cordiais, a intenção contida nelas  outra. Por se tratar de personagens baixas, esta dualidade gera comicidade por si, mas também pela “quebra de expectativa” na mudança de ritmo e de intenção das personagens, após a cabeça de Sacatrapo sair voando.

Se Williams atribui o conceito de *encenação visual*, por exemplo,  escrita shakespeariana, e *fala encenada* a textos mais antigos, como a *Antígona*, de Sófocles, faz sentido que Antônio José flutue entre os dois tipos de escrita, no que concerne à relação entre ação cênica e texto dramático.

Com a cabeça de Sacatrapo voando pelo espaço cênico, as verdadeiras intenes de Arpia novamente voltam ao primeiro plano de sua fala: “ para ver se hs-de fazer queixa a Medeia, que te furtei o anel” (p. 34).

Sacatrapo, que não deixa de ser uma personagem cmica nem quando, sem a cabeça, exclama, numa possível cena de perseguição da sua cabeça em relação a Arpia: “Põe no corpo a cabeça, bruxa; se não, olha que te dou uma cabeçada” (p. 34).  moda das comédias clássicas, como a comédia nova latina ou a comédia clássica japonesa *kyogen*, o ritmo progressivo da cena atinge seu clímax em correria e pancadaria, com a burla de Arpia apresentada em forma de ria:

Oh, quanto já me alegra
ver esse movimento,
que é bem que leve o vento
cabeça que  tão vê!

Se em ti, por néscio e tolo,
cabeça não havia,
não julgues tirania,
tirar-se o que não há. (p. 34)

As três últimas falas da cena, ainda em ritmo acelerado, apresentam Arpia cumprindo seu objetivo e Sacatrapo (como Arpia, no começo desta cena), prometendo vingança:

Sacatrapo: Ora, encaixa-me a cabeça, que eu te dou o anel, sem que tu mo furtas.

Arpia: Agora, sim; eu ta encaixo.

Põe-lhe a cabeça e foge.

Sacatrapo: Espera, que mo hás-de pagar, por vida de Sacatrapo. (*Vai-se*). (p. 34)

Esta espécie de “apoteose” da intriga secundária será seguida imediatamente na cena 5, pela luta entre Jason e o dragão, repleta de efeitos especiais e maquinarias variadas, que constitui a apoteose da Parte I da peça.

Na referida cena 5, também há a participação de Sacatrapo como ajudante de Jason. Ele entra em cena cuspidor por um dragão. Sacatrapo é o gracioso falastrão, que desde a primeira cena pergunta em demasia, até levar as demais personagens à exasperação:

Jason: Eu me admirava, Sacatrapo, que tu estivesse calado muito tempo. (p. 9)

Teseu: Ora já não posso aturar as tuas perguntas. (p. 11)

Jason: Não repareis, Senhor, que este criado é gracioso e o trago para meu divertimento e por gastar bom-humor. (p. 14)

Jason: Retira-te, bruto; basta já de despropósitos. (p. 14)

Arpia: É para ver se hás-de fazer queixa a Medeia, que te furtou o anel. (p. 34).

Jason: Não lhe puxes pela língua; se não, nunca se calará. (p. 37)

Além das inúmeras vezes em que expressa a sua opinião sem rodeios ou as outras tantas em que fala em mui sinceros apartes. Nesta própria cena, Medeia ameaça Sacatrapo caso ele comente com alguém acerca do Velocino, ao que o criado responde:

Sacatrapo: À que del-Rei, Senhores! Eu pedi a alguém que queria saber de jardins, nem de Velocino, nem de badalo? De sorte que estava eu começando a jantar, eis senão quando, de improviso me vejo engolir de uma serpente, que era o Golia dos gigantes dragões; e, como lhe não fiz bom cozimento, vomitou-me neste jardim; e então, digo eu agora: *para que me foram chamar, se sabiam que eu era linguarudo?* (p. 37, [grifo nosso])

Portanto, temos a personagem caracterizada, de acordo com os critérios de Prado (2007), no que ela diz, no que as demais personagens dizem dela e em suas ações. Certamente que outros aspectos do tipo *gracioso*, como a preguiça, a ganância e a glotoneria também compõem o caráter de Sacatrapo, mas nenhum deles tem maior relevância para o enredo do que a sua indiscreta tagarelice.

Portanto, a participação de Sacatrapo nesta cena não poderia deixar de trazer muitas digressões – que fazem parte da estrutura formal do texto por sua comicidade e por referências

à intriga secundária. Sacatrapo, logo à entrada, se refere de maneira burlesca ao paralelismo existente entre a relação de Jason e Medeia e a sua própria com Arpia:

Sacatrapo: Ah, senhora Medeia, eu escuso estas gracinhas, que isto toca ao Senhor Jason, que, para me eu divertir, lá tenho a minha Arpia, que toca a degolar muito bem. (p. 36).

A referência à mágica de Arpia, que lhe tirou a cabeça na cena anterior, aparece aqui em tom jocoso. Interessante, entretanto, é a escolha de palavras de Sacatrapo, pois “minha Arpia” denota uma relação mais próxima entre os dois. Se é certo que eles formam a dupla de personagens baixas, nada além da primeira fala de Arpia – “Ai, Senhora, que é galante o tal criado!” (p. 14) – levaria no texto a crer que os dois criados formam um par amoroso. Esta fala, portanto, leva-nos a crer que a ação representada pelas personagens em cena, ao longo de toda esta Parte I da peça, deva remeter a algum interesse amoroso que ambas – ou ao menos Sacatrapo – alimentam. Este duplo propósito, presente na representação, torna a personagem mais complexa e, conseqüentemente, mais atraente para o espectador – atraente porque relacionada à *unidade de interesse* da peça, deixando o público mais “interessado” no desenrolar da trama.

Ainda a respeito da participação cômica de Sacatrapo nesta cena, temos a tentativa que faz de cantar com os ecos. Quando tenta cantar, “zurram dentro” (p. 39). Enquanto Jason se encontra encantado com as inúmeras mágicas produzidas por Medeia para lhe impressionar, Sacatrapo, embora também “embasbacado”, concentra um pouco mais de lucidez quanto aos perigos que Medeia representa:

Sacatrapo: pois vejo que quem faz bailar troncos, também fará bailar as tripecinhas. (p. 40)

Quem “baila as tripecinhas”, usado por Sacatrapo em jogo com a contradança que as ninfas fazem em homenagem a Jason, é aquele que se vê em dificuldades. Com esta fala, o criado antevê os problemas que Medeia pode causar à expedição.

Mas, para além de sua função cômica, nesta cena, Sacatrapo está a serviço de seu amo e faz várias interferências neste sentido, a primeira delas como uma pergunta bem direta a Medeia:

Sacatrapo: [...] ponto está, Senhora Medeia, que o tal carneiro, em se apanhando daqui fora, não mude a pele.

Medeia: Nisso podes estar descansado.

Sacatrapo: E eu que tenho com isso? A meu amo é que Vossa Infanteza há-de passar essa carta de seguro. (p. 37)

Sacatrapo, enquanto criado de Jason, “secunda todas sus iniciativas” (PRADES, 1963, p. 251) e se destaca “su fidelidad a ultranza al protagonista” (BLEIBERG, 1972, p. 412). Assim,

galán e *gracioso* formam parte de um mesmo time e, nesta cena, jogam juntos contra Medeia, sem que a feiticeira perceba – embora desconfie, quando pede “Adorado Jason, se já conheces o meu amor, peço-te que não sejas ingrato a tantos extremos” (p. 40). Quando a cena se encaminha a seu final, a dupla volta a agir em consonância:

Jason: [...] Sacatrapo, não deixes ficar o Velocino. (*À parte*).

[...]

Jason: [...] Sacatrapo, leva o Velocino; não o deixes! (*À parte*).

Sacatrapo: Assim era eu asno.

[...]

Jason: Vive descansada, Medeia, que não faltarei à minha palavra.

Sacatrapo: Não haja desconfiança de parte a parte, que eu fico por fiador e principal pagador. (p. 40-41)

O entrosamento entre Jason e Sacatrapo, nesta Parte I da peça, é perfeito. As únicas falas que emite a respeito das mentiras e enganos de Jason são direcionadas para o público, com função *informante*. Assim, cumprida a primeira parte dos objetivos do protagonista, resta “conquistar o Velocino de Creúsa”, em que a participação de Sacatrapo também será importante, embora de outra forma.

A Parte II de *Os encantos de Medeia*, portanto, tratará da parte amorosa do plano de Jason: esquivar-se de Medeia, conquistar Creúsa e levá-la à Tessália. Se, na Parte I, Sacatrapo auxiliou o herói em seus planos e interesses de maneira eficaz, nesta Parte, as boas intenções do gracioso não surtirão o mesmo efeito – tanto que todas as vinte falas *oponentes* de Sacatrapo se concentram nesta Parte, mais especificamente nas cenas 1 e 2.

O criado fica, ao final da Parte I, responsável pela guarda do Velocino. Portanto, sua primeira fala dá conta de sua tarefa:

Sacatrapo: Ei-lo lá fica no porão, enxuto e bem acondicionado.

Jason: O quê?

Sacatrapo: O Velocino, a quem estive acompanhando até agora. (p. 44)

Neste longo diálogo com Jason, provavelmente travado após um intervalo entre as Partes, há uma retomada da linha narrativa: sabemos a respeito do Velocino e de qual a situação da relação entre Jason e Creúsa. Em meio a ditos espirituosos e jogos de palavras, Sacatrapo conta ao protagonista acerca do encontro que tiveram, ele e Creúsa, na cena 3 da Parte I (“apenas tu, Senhor, te apartaste de mim, quando logo Creúsa veio nas tuas ancas”, p. 45). Ao falar de Creúsa, ainda no registro de linguagem baixo, tenta tecer metáforas elevadas:

Sacatrapo: Senhor, assim como as feias fazem fugir, também as formosas assombram; e, como não há Sol sem sombra, ela foi o Sol, e eu o assombrado de seus raios; pois cada olho era um caga-lume; cada face um carbúnculo que

Sacatrapo: [...] Fui de mansinho abrindo a boca pé por pé; e lhe *escarrei na bochecha o recado que me deu*, tim tim por tim tim.

Jason: E quando lhe falaste em mim, alterou-se?

Sacatrapo: Não sei, porque lhe não tomei o pulso; mas, *se pelos olhos se conhece quem tem lombrigas, ela, tanto que lhe falei de Jason, foi tanta a lombriga que destilou pelos olhos*, que assentei logo que a Senhora Creúsa estava mordida da bicha de Cupido. (p. 46, [grifo nosso])

Ainda nesta explanação, cujas falas giram em torno das funções *ponente*, *carnavalesca* e *informante*, há uma fala *metaliteraria* de caráter burlesco. Quando vai contar da saída de Creúsa, precedida por uma ária, enuncia:

Sacatrapo: [...] e, começando a fazer biquinhos, como quem queria chorar, *destemperou em cantar uma ária*, e virou-me as costas. (p. 47)

Novamente, Antônio José lança mão do recurso da explicitação da estrutura formal da ópera joco-séria como motivo de comicidade. Se, da primeira vez, Sacatrapo cita que Medeia proferiu uma fala cantada, aqui o recurso é mais descolado da “realidade ficcional” do enredo, pois não explicita o conteúdo da fala, mas sua forma: “cantar uma ária”. Tais descolamentos, pela quebra de expectativa²⁷⁷ que geram, tornam-se motivos cômicos que, entretanto, devem ser utilizados com mais parcimônia do que os jogos de palavras e os rebaixamentos, ou perderiam seu efeito cômico.

Como, antes da entrada de Sacatrapo, Jason fala a Teseu:

Jason: [...] Bem sabes as finezas que Medeia tem obrado por mim, e com o pretexto de ser eu seu esposo é que me facultou a entrada no jardim; e assim parece vileza e ingratidão o deixá-la. Além disso, como sabes que é mágica, poderá vingar-se em nós, que uma mulher escandalizada e poderosa é muito para temer. Assim pretendo encobrir que por Creúsa é que me detenho. (*À parte*). (p. 43-44).

Agora novamente o protagonista vem afirmar seu objetivo, que é conquistar e levar Creúsa consigo:

Jason: Ó Sacatrapo, se eu alcanço os favores de Creúsa, não tenho mais que desejar.

Sacatrapo: Pois, Senhor, entendamo-nos. Fala deveras, ou está zombando? Eu cuidei até agora que isso de Creúsa era cháchara.

Jason: Não é senão realidade, pois a amo com todas as veras.

2010, p. 17). Enquanto o baixo corporal refere-se às vísceras, excreções corporais e tudo o que é considerado escatológico, incluídos os processos de nascimento/parto e morte/decomposição, passando pelo sexo e outros orifícios corporais, o baixo material traz os conceitos ao plano do concreto e palpável.

²⁷⁷ Neste tipo de texto dramático – e, por que não dizer, neste período histórico –, espera-se (tem-se a expectativa) que as personagens se mantenham inteiramente imersas no enredo, não percebendo a sua condição de personagens. Tais fugas, entretanto, são postas em cena apenas para despertar o riso do público, diferentemente de como este recurso é utilizado no século XX, quando este se torna o conflito central de algumas personagens (caso das peças de Pirandello ou Beckett, por exemplo), ou recurso para “estranhamento” e distanciamento do público em relação às emoções do enredo (como em Brecht).

Sacatrapo: Ui, Senhor, quando eu cuidava que, conquistado o carneiro, terias jazigo, vejo agora que, depois de alcançado, ainda te metes pela terra dentro. Deixa a Creúsa, Senhor; pois temos o carneiro nas garras, embarquemo-nos, antes que o mar se encrespe em carneiros.

Jason: Por isso mesmo, porque tenho seguro o Velocino, por isso quero também a Creúsa; e assim vai outra vez e dize-lhe que, se se resolve a vir comigo para Tessália, que será minha esposa e subirá comigo ao sólio da Majestade, que por direito se me deve. (p. 47-48)

A fala *oponente* de Sacatrapo, além de aconselhar Jason, visa a reforçar o ponto de vista do herói, que precisa defendê-lo e, com isso, relembrar o público de seu objetivo nesta Parte da peça. Tal fala também serve para caracterizar o criado como prudente e objetivo, mais do que seu próprio amo.

Por fim, antes da saída de Jason, Sacatrapo, num rompante metaliterário involuntário – portanto diferente das falas *metaliterarias* que proferiu até agora –, afirma que:

Sacatrapo: Ai, Senhor, que muito temo os encantos de Medeia! (p. 48)

Evocando o título da peça, e com o espetáculo de efeitos especiais que foi a apoteose na cena anterior ainda nos olhos do público, Sacatrapo antecipa as façanhas mágicas que Medeia poderá realizar nesta Parte II da peça.

“Vai-se” Jason e “sai El-Rei”, que contracenará com Sacatrapo, o qual permanece no palco. Nesta cena, a característica que distingue Sacatrapo dos demais graciosos – pois Bleiberg (1972, p. 412) já disse que “el *gracioso* es distinto en cada comedia” – vai levá-lo a interferir diretamente, com ações próprias, na trama principal da peça.

Anteriormente, na cena 3 da Parte I, Sacatrapo aconselha Jason e lhe ajuda a idealizar o plano que, entretanto, é Jason quem age para concretizar – com o auxílio de Sacatrapo. Nesta cena, Sacatrapo age sozinho, *oponente* aos interesses de Jason, por sua característica de *linguarudo*. Relembremos que ele já havia antes avisado que não era confiável no que tange a segredos: “para que me foram chamar, se sabiam que eu era linguarudo?” (p. 37).

O diálogo entre a personagem de *status* mais elevado, o Rei, com a de *status* mais baixo da peça, o criado gracioso, transcorre em registro menos formal do que quando Jason fala ao Rei. Ainda a ser mais detalhadamente estudada é a relação entre estas duas pontas da cadeia social no teatro de Antônio José da Silva, pois sempre o criado fala com familiaridade à realeza, aspecto que deixamos para análises futuras.

Retornando à cena, Sacatrapo conta ao Rei que perdeu seu anel para Arpia, revelando o aspecto ganancioso e materialista da personagem ancilar, já destacado por Prades (1963, p. 251) como “codicioso” e “solícito buscador de dádivas generosas”:

Rei: [...] Tu não és Sacatrapo, aquele a quem dei o anel?

Sacatrapo: Sim, Senhor; mas foi tal a minha desgraça, que a senhora Arpia, falando mal, deu em se afeiçoar do anel e tanto andou, até que mo lambeu.

Rei: Ora não te agastes, que não te faltarão anéis.

Sacatrapo: E só sinto o não tê-lo, por ser prenda de Vossa Reinadura.

[...]

Sacatrapo: Senhor, depois que perdi o anel, já não tenho prendas. (p. 48-49).

Além desta característica, mais ou menos proeminente em todos os tipos ancilares, esta cena traz um pouco da história de Sacatrapo, quando ele, ainda por seu traço falastrão, conta ao Rei sua história com Jason:

Sacatrapo: Eu servi, Senhor, na campanha desde a idade de cinco anos. Tive todos os postos; porque eu tive posto de pé, posto de joelhos, posto de braços, posto de costas, posto de gatinhas; e, se a necessidade era grande, tive posto de cócaras. Porque, Senhor, hás-de saber que eu, depois de roto, fui soldado; daí passei a cabo de sovela; e, quando nada, em dous dias me vi feito coronel de um regimento de gálico. (p. 49)

Invenção ou verdade da personagem, a fala justifica a liberdade e familiaridade que Sacatrapo tem com Jason. Por outro lado, o Rei, ao ver em Sacatrapo um meio para obter as informações que busca sobre Jason, deixa-o livre para falar:

Rei: Só este me poderá dizer o que eu pretendo.” (p. 48)

Já em cenas anteriores, o Rei desconfia que alguma coisa pode acontecer:

Rei: [...] Tu, Medeia, vê se podes investigar o intento deste estrangeiro; pois vejo o meu coração inquieto com alguma confusão. (p. 11).

Rei: Ainda o meu coração não sossega. (*À parte*). (p. 15)

Rei: 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 a propósito com algum pernicioso intento; e, como tu sabes que este Velocino é o objeto 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. (p. 28)

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. (p. 29)

Dar-se-á o caso que o Rei não só conseguirá suas informações por meio do suborno de Sacatrapo com outro anel...

Rei: Ora, meu Sacatrapo, hoje na tua boca consiste a tua fortuna; pois, se me dizes o que te quero perguntar, te darei uma renda com que possas passar alegremente.

[...]

Sacatrapo: Diga, Senhor, que um interesseiro a tudo está oferecido.

Rei: Para que fales com mais clareza, é bem que te alumie o brilhante deste anel. (p. 49)

..., mas também por intermédio da necessidade de o gracioso contar:

Rei: Dize-me, pois: que veio Jason buscar a este porto? Pois sei, de certo, que não teve tormenta.

Sacatrapo: Verdade é que os Pilatos estão discordes nessa matéria; porque uns assentam que foi tormenta, outros dizem que fora calmaria. Com quê, nisso há opiniões.

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. (p. 50)

Este recurso do criado falastrão que revela o segredo de seu patrão também será utilizado por Antônio José em outras peças, como *O labirinto de Creta*, *As variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*. Sacatrapo inverte a ordem de importância temática e coloca a sua vontade²⁷⁸ de ter o anel acima da vontade de Jason – mesmo que, como advogamos acima, de forma um tanto inconsciente. Essa intervenção das “vontades” das personagens baixas sobre os desejos de seus patrões será verticalizada nas peças posteriores de Antônio José e explicitada nas análises seguintes.

Sacatrapo, por engodo do Rei Etas, que apenas se finge interessado, conta-lhe tudo, inclusive a participação de Medeia no furto do “carneiro de ouro”:

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. (p. 50).

O encontro do registro cômico de Sacatrapo com o registro trágico da figura real produz um diálogo em que o criado revela todo o acontecido no jardim do Velocino de forma leve e até chocarreira, enquanto o Rei Etas planeja uma vingança a sério - daí o seu sentimento extravasar numa ária visceral:

Qual leoa embravecida,
que se vê destituída,
do filhinho tenro e caro,
que com fúrias e bramidos
fere a terra e rompe o ar,
assim eu, sem Velocino,

ando louco, estou sem tino,
pois que um vil pirata avaro
deste bem me fez privar. (p. 51).

²⁷⁸ De acordo com Ball (2008), são as *vontades* das personagens que motivam suas ações. Quando estas encontram alguma resistência ou *obstáculo* para sua consecução, há o conflito. Portanto, “a *vontade* de uma personagem é contrariada por algum empecilho – por algum *obstáculo*. Uma personagem *fala* para manobrar outra personagem ou outras personagens de tal modo que o obstáculo à vontade é removido” (BALL, 2008, p. 52).

Se não podemos dizer que o criado, nesta cena, agiu “sem malícia”, ao menos entendemos que Sacatrapo fazia parca ideia das consequências para as personagens da intriga séria – e tampouco das que sobrariam para si:

Sacatrapo: Ah, Senhor, aonde hei-de assentar a minha renda?

Rei: Cal-te, pérfido traidor! Em ti, como parcial desse bárbaro e fementido Jason, vingarei a minha cólera.

Corre atrás de Sacatrapo.

Sacatrapo: À que del-Rei contra ele mesmo! (*Vai-se*). (p. 51)

Novamente uma cena com o gracioso termina em fanfarronice, com uma cena de perseguição cômica, como contraponto da postura trágica do Rei Etas na ária.

Esta cena marca a virada da peça, pois, se até agora Jason conquistou tudo o que quis, a partir de agora seus obstáculos serão maiores, pois envolverão a ação direta do Rei Etas – e, a partir da cena seguinte, de Medeia – contra os seus intentos.

Na cena 2 da Parte II, Arpia faz duas entradas: uma ao início da cena, e outra, quase ao final. Na sua primeira entrada, nada mais faz do que servir de interlocutor para Medeia e Creúsa, com algumas intervenções *informantes* e outras *carnavalescas*. Com Medeia, a cena expõe a melancolia da dama, pois Jason já não lhe dedica mais atenção (“quem a mandou pagar adiantado?”, p. 52), e propõe que o herói tem outro afeto (“Dar-se-á caso que tenha outro emprego?”, p. 52).

À entrada de Creúsa, Arpia tenta descobrir qual a atual situação do amor entre Medeia e Jason. Neste diálogo, Arpia intervém para aconselhar Medeia acerca dos malefícios do Amor (“nenhuma mulher entrega todo o seu peito ao amor”, p. 53). O tema ganha relevância na cena com o “Recitado” e a ária cantados por Arpia:

RECITADO

Em matéria de amor, Medeia bela,
é necessário haver cautela,
que amor assim zombando entra brincando,
porém depois, chorando,
faz um peito biquinhos,
que em suspiros acabam tais brinquinhos.

ÁRIA

A Cupido, que é menino,
dá-se o leito e não o peito;
e se acaso com efeito
quer o peito, ponha azebre
para amor se desmamar.

Mas, se acaso amor é fogo,
não o atice no suspiro,
porque a chama em fácil giro
mais se ateia o assoprar. (p. 54)

O conselho de Arpia, embora em forma carnavalizada, propõe cautela em relação a Jason, subsidiário que é daquela atitude prática típica dos criados. Também pode operar como crítica ao amor cortês, embora, por não se tratar de um rebaixamento muito expressivo da linguagem e do material dos versos, não podemos dizer que derrisória, mas apenas cautelar.

O Recitado e as falas anteriores de Arpia operam no registro *oponente* porque, quando aconselham Medeia a se prevenir em seu amor por Jason, sugerem que a feiticeira não sirva de brinquedo nas mãos do *galán*, indo, portanto, contra os interesses do herói.

Na sequência dos acontecimentos, após Jason se esquivar das inquiridoras Medeia e Creúsa, e a preparação do ataque do Rei Etas aos argonautas, anoitece, de acordo com a didascália interna na fala de Medeia:

Medeia: [...] Porém, agora que o Sol totalmente se sepultou no túmulo cristalino do Oceano, e já a Lua começa a sair, irei consultar nos seus argentados raios a causa da mudança de Jason. (p. 58).

E Sacatrapo entra em cena no escuro da noite, também perceptível por sua fala:

Sacatrapo: [...] mas isto é noite fechada, e eu não atino com o caminho. (p. 59).

No escuro, sem se atinar com nada, Sacatrapo apenas ouve o som do roçar de saias e de o som de sapatos e logo supõe que seja Creúsa:

Sacatrapo: A mim me melem, se esta não é Creúsa! É Creúsa?

Medeia: Quero fingir: sou Creúsa; mas também quero saber quem é que me busca.

Sacatrapo: Não disse eu?! O meu faro de noite é um farol. (p. 59).

Assim começa o *teatro en el teatro* que terá Medeia como *mirante omnisciente* e Sacatrapo como *nesciente mirado*. Ao participar, consciente ou inconscientemente, de um jogo de *teatro en el teatro*, todas as falas das personagens envolvidas no jogo tornam-se *metaliterarias*, pois é como se uma representação emergisse dentro da representação da peça e o público, *archimirante*, assistisse às personagens *mirantes* assistindo às personagens *miradas*.²⁷⁹

Sacatrapo acredita-se em consonância com as vontades de Jason, que, já sabemos, são: “vai outra vez e dize-lhe que, se se resolve a vir comigo para Tessália, que será minha esposa e subirá comigo ao sólio da Majestade” (p. 48). Mas, como ludibriado no jogo, tem uma atitude que põe em risco todos os planos do seu padrão, com falas *oponentes* aos interesses de Jason.

²⁷⁹ Por não termos encontrado correspondentes adequados na língua portuguesa, optamos por manter os conceitos em espanhol. Esta opção, entretanto, pode gerar parágrafos tão macarrônicos quanto as falas dos graciosos, como no exemplo.

Medeia funciona como *conceptor y director escénico*, propondo o fingimento e, ao mesmo tempo, atuando-o, conduzindo as falas do *mirado* Sacatrapo a emitir as informações que deseje obter – e ganhando até mais do que isso. Ao mesmo tempo que a *dama* propõe o jogo em cena, tendo “fisgado” Sacatrapo com sua isca, ela também o propõe ao próprio espectador que, a favor ou contra as vontades de Medeia, deve acatar as novas regras do jogo.

Além de *teatro en el teatro*, mas complementar a isso, esta cena ainda pode ser entendida como um desdobramento do *disfarce* apresentado na Introdução. Leo Hughes (1956), ao estudar a farsa, afirma que o disfarce pode tanto apenas servir como motivo de riso, quanto para auxiliar no desenvolvimento da intriga – que é o que acontece aqui: nesta cena, Medeia toma conhecimento da mentira de Jason. Mas não vemos ninguém disfarçado nesta cena. Se ela é devedora deste recurso farsesco, não o faz pela linha direta, mas pelos seus desdobramentos. Ainda segundo Hughes, o disfarce leva ao esconderijo, que, por sua vez, liga-se à “ação no escuro”: “No other devices has benn quite so fully and universally used for laughs as darkness” (HUGHES, 1956, p. 43).

Na cena, além de revelar todo o plano de Jason, o gracioso ainda ofende Medeia na cara da feiticeira:

Sacatrapo: Ai, Senhora, quem não há-de aborrecer uma feiticeira? Eu pelo menos a desejo pôr em um barril de pólvora, ou na boca de uma peça, e pôr-lhe o fogo, para que não houvesse fumo de tal demónio.

Medeia: Cal-te; não te ouça ela.

Sacatrapo: Qual ouvir! A estas horas está ela buscando alguma tripa de lobo para os seus ingredientes; porém, Senhora, tudo quanto disse se recopila nos quatro elementos do amor, que são os seguintes.

Canta Sacatrapo a seguinte

ÁRIA

Pagar o correio,
amar a Jason,
deixar a Medeia,
segredo, e chitom! (p. 60-61).

A cena termina quando “Sai Arpia com uma vela” (p. 61) e Sacatrapo percebe que dialogava com Medeia: “Ai, que é Medeia, com quem estive falando! Estou perdido!” (p. 61).

Medeia, então, pune Sacatrapo com uma de suas mágicas, “sepultando pouco a pouco a Sacatrapo por uma escotilha do tablado” (p. 62). Aqui, mais ou menos a meio da Parte II, começam novamente as manifestações mágicas de Medeia. O texto espetacular anunciado na rubrica aponta para uma necessidade técnica do palco em que esta peça vá se representar, pois precisa-se de um alçapão no tablado, para descer e ocorrer a metamorfose de Sacatrapo.

Arpia, se se compadece do ludíbrio que Creúsa impingiu a Medeia (“E tu fiando dela o teu peito?”, p. 62) e se diverte com a “cara de burro” com que Sacatrapo volta de debaixo do

tablado (“Ai que linda cara, que tens!”, p. 63), volta suas súplicas para que Medeia não se vingue de Jason por procuração:

Arpia: Ora, Senhora, se os meus serviços valem alguma cousa, peço-lhe que tire a cara de burro a Sacatrapo, que, assim como assim, ficando com a que tinha, fica com a que tem. E o anel o que brilha! (*À parte*). (p. 63).

Arpia, que viu o anel, não suplica a volta de Sacatrapo por interesses amorosos, mas simplesmente porque, tendo em mente os objetivos principais dos criados desta peça, obter anéis, ela vê o novo anel que o Rei ofereceu a Sacatrapo na cena anterior e o cobiça. Assim, o pedido de Arpia é o começo de um engodo, um fingimento, para alcançar o anel.

Transformado Sacatrapo novamente em gente, Medeia sai, clamando vingança, e ficam a dupla de criados, que iniciam uma competição graciosa pelo anel, num jogo que, se escrito, também deve ser imaginado em termos de movimentação cênica, para enriquecer a leitura do diálogo. O jogo cômico entre eles leva um tempo, até que Arpia desiste, muda de estratégia e apela para a ganância de Sacatrapo, da qual ela própria é reflexo no seu desejo pelos anéis do criado:

Arpia: Pois eu to sacarei de outra sorte (*À parte*). Deixemos isso. Sabe que, se tu me pagares, te darei uma empresa melhor que a do Velocino de ouro. (p. 65)

E entra em cena a história do burro caga-dinheiro²⁸⁰. Em todo este diálogo entre Arpia e Sacatrapo, o criado novamente é ludibriado. Entretanto, se, com Medeia, iniciou-se um *teatro en el teatro*, com Arpia o mesmo não se dá porque o ludíbrio é realizado em narrativa, e não em ação. A criada inventa toda uma história acerca de um burro que caga dinheiro, só pode ser capturado por um homem, é protegido por uma formiga e, de muito esperto, só pode ser capturado pelo uso de um capelo que deixa seu portador invisível.

Embora a ressonância entre a caçada de Jason ao Velocino e a busca de Sacatrapo pelo burro seja evidente, ainda assim toda esta cena, tanto quanto seu desdobramento, na cena 4 da Parte II, não estabelece qualquer relação com Jason, seus interesses ou seus obstáculos ou mesmo com qualquer ponto da intriga principal, ficando restrita à intriga secundária.

Mesmo com um *enlace formal* por contraste derrisório entre as intrigas (MARÍN, 1958), ainda assim não atribuiremos à trama do burro caga-dinheiro a função *ajena* que forjamos a partir dos últimos textos de Antônio José da Silva. Tal função será atribuída a uma intriga amorosa secundária, construída entre os criados desde o início da peça e que, em

²⁸⁰ Ariano Suassuna retoma esta história no *Auto da Compadecida* (1975), quando João Grilo vende um gato à mulher do padeiro, dizendo que ele botava dinheiro. O autor brasileiro colhe esta narrativa num cordel anônimo nordestino, *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*.

determinado momento, entre em uma espécie de “conflito” com a intriga principal. Os jogos entre Sacatrapo e Arpia, mesmo que com objetivos traçados desde o início, operam mais em nível de entremez e, a não ser por uma ou outra fala inserida no meio de diálogos, poderiam ser completamente apartados da intriga principal.

Notemos, entretanto, que as funções forjadas por Hermenegildo (1995) são todas centradas nas relações das cenas ou falas com o protagonista, sua cosmovisão e suas vontades. Esta cena é completamente *carnavalesca*, por tratar de uma visão burlesca da busca de Jason pelo Velocino de ouro. Por este motivo, por Arpia ser a condutora e a enunciadora do engodo, ela acumula muitas falas *carnavalescas*, para além de seus pequenos chistes ao longo da peça, sendo, portanto, uma *graciosa*, porque é uma *criada* com características que carnavalizam o seu discurso, como exposto na Introdução a esta parte da Tese.

Arpia não só é uma personagem completamente diferente das demais *criadas* compostas por Antônio José da Silva, como também nega várias características intrínsecas à personagem-tipo da criada, privilegiando posturas mais típicas de *graciosas* frente às situações em que é inserida. Ela carrega, no seu trato com Sacatrapo, várias questões das *pullas pastoris*²⁸¹ que, “corrigidas” ao gosto da época, ainda reverberavam nos entrechos ou textos cômicos ainda no Século de Ouro em Portugal e Espanha.

A *criada* é uma personagem-chave do dramaturgo, utilizada não apenas por sua maleabilidade enquanto tipo, para participar dos equívocos e movimentar o enredo da peça (RUIZ, 2008), mas também para, em relação com os criados ou graciosos, apresentar seus caracteres rebaixados e estender ou ralentar a ação da peça (CANET, 2008), lidando com as tensões e atenções do espectador em momentos-chave da representação teatral. É isso o que acontece nesta cena – e na seguinte cena 4, em que Sacatrapo se depara com o burro –, pois é o momento de suspender a ação dos protagonistas, causando expectativa no público, ao mesmo tempo que o diverte e o prepara para a próxima entrada da intriga séria.

Tampouco Arpia, em toda a peça, é “víctima de los donaires de otros” (OJEDA CALVO, 2008, p. 75). Ela é aquela que idealiza e coloca em ação os *engaños* contra o gracioso Sacatrapo. A única questão não contemplada na personagem Arpia para a construção total de uma *graciosa* é a questão da “consciência da representação”, pois esta personagem não apresenta, ao longo de todo o texto, nenhuma fala *metaliteraria*, não tendo a percepção de que

²⁸¹ “Las pullas, que tienen antecedentes literarios en los *versus Fescennini* con que los labradores romanos cantaban en la época de las cosechas haciendo intervenciones improvisadas y dialogadas, a menudo llenas de obscenidades, están muy cerca del espíritu festivo popular. En la pulla se ha recuperado, ritualizado, sometido a una gramática y neutralizado una actividad fundamentalmente lúdica, aunque la máscara del carnaval – icono visual – haya cedido el paso al insulto oral – icono textual.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 78)

se trata de uma representação teatral – contrariamente ao que acontece com Sacatrapo, que apresenta dezessete falas com aspectos *metaliterarios* que, embora sejam quantitativamente poucas, são muito marcantes.

Finalmente, na última fala desta cena, Sacatrapo, já enganado por Arpia, apresenta outra característica da personagem-tipo: o desejo de ascender e se tornar senhor:

Sacatrapo: 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. (*Vai-se*). (p. 67).

Após esta cena, Arpia, que já cumpriu sua função no enredo dramático, quase não mais aparece. Sua participação nos entremezes secundários será requerida só mais uma vez e a peça já está encaminhada para um desfecho, não sendo mais necessária sua intervenção para este fim.

Sacatrapo, entretanto, ainda tem grande participação na cena 4 da Parte II, em que é responsável por mais um *lazzi*, quando encontra o burro caga-dinheiro. A batalha travada entre Sacatrapo e a formiga não só parodia a luta entre Jason e o dragão, como os restos da batalha entre os exércitos do Rei Etas e de Jason, acontecida imediatamente antes no palco, servirão de mote para os chistes do gracioso: “tudo quanto encontro são horrores, tudo o que ouço são tambores e quanto vejo tudo são corpos mortos” (p. 73).

A intriga “trágica” toma lugar inclusive no discurso e na cena cômica, verdadeiramente assolando toda a peça. Entretanto, a interpretação de Sacatrapo acerca do cenário de guerra que encontra (“cuido que a feroz formiga que guarda o burro despedaçou estes cadáveres”, p. 73) não alivia a crueza da cena anterior, explicitada inclusive nos vocábulos escolhidos pelo gracioso (“corpos mortos”, “cadáveres”).

Também a violência com que Sacatrapo é tratado pelos dois soldados que entram em cena é indício de que nem um gracioso está livre, quando todo o enredo é tomado pela luta:

Soldado: Levemo-lo, ainda que seja de rastos.
[...]
Soldado: Rende-te já; se não, mato-te. (p. 75)

A partir de então, a presença de Sacatrapo na cena 4 é apenas incipiente, apoiando Jason em suas decisões com ditos populares:

Jason: Ainda resisto, pois ainda tenho alentos.
Sacatrapo: isso me parece bem, senhor Jason! Morra Marta e morra farta! (p. 76)

Rei: Não me digas mais; já sei que essa tirana e ímpia Medeia vive namorada de Jason, e com as suas máquinas lhe entregou o Velocino.
Sacatrapo: Pois ainda agora o sabe? Mas Jason não tem culpa de aceitar o que lhe dão. (p. 77)

Como a cena é extremamente movimentada, com várias mágicas, dragões, árias, uma torre que sobe do chão e toda a movimentação de dois exércitos decorrente disso, as participações do *gracioso* apenas colaboram na teatralidade da cena.

Já na cena 5 da Parte II, ainda como efeito de entremez entre duas cenas muito movimentadas, “sai Sacatrapo arrastando uma arca”, que revela ser a “caixa de Arpia” (p. 79):

Sacatrapo: [...] Sem dúvida esta Arpia logrou-me, dizendo que me dava um burro caga-dinheiro e um capelo que me faria invisível; mas tudo foi às avessas, porque o burro foi o invisível e eu o visível, para poderem prender-me. Não há maior desaforo! Que uma bruxa me mamasse os meus anéis, e eu ficasse chupando no dedo! Pois não há-de ser assim, que eu lhe hei-de arrombar a sua caixa e sacar-lhe os anéis e tudo o mais que achar nela. (p. 79).

Sacatrapo ainda busca vingança e os anéis que Arpia lhe tomou. Ao abrir a caixa, entretanto, saem algumas cobras, que deixam Sacatrapo desesperado.

À entrada de Arpia, Sacatrapo implora:

Sacatrapo: Seja o que for, tira-me as cobras, Arpia, e basta que fiques tu, que és uma *sanguixuga*. (p. 80, [grifo nosso]).

O adjetivo pouco lisonjeiro que Sacatrapo direciona a Arpia será retomado por Antônio José na peça *O labirinto de Creta*, novamente atribuído, desta vez como nome, à velha criada de Fedra.

Mas já agora, após tantas mágicas de Medeia e tantos enganos de Arpia, Sacatrapo aparenta medo em seu falar, misturado a uma necessidade de contar acontecidos, por ser linguarudo:

Sacatrapo: O que eu sei é que fui visto, que me levaram prisioneiro e que escapei com a barafunda da briga, e assim te peço, à boamente, que me restituas o meu anel, bruxa, feiticeira e encantadora. (p. 81).

Ao fim, além de não devolver os anéis, Arpia acaba dominando Sacatrapo e o faz ajudá-la a retirar a sua caixa de cena: “Anda, empurra a caixa, e devagar, não se quebrem os meus tarecos” (p. 81).

O diálogo entre os dois é completamente caracterizado como interlúdio cômico e não tem absolutamente nada a ver com a intriga principal, pouco mesmo se ligando à intriga secundária com a questão dos anéis, que apenas são citados de passagem na cena. Com função entremezil, também só seria interessante para a intriga secundária porque, de alguma forma, parece que as personagens, ao final da cena, se acertam – entretanto sem qualquer traço de discurso amoroso na fala.

No restante da peça, nas cenas 6 e 7 da Parte II, a participação de Sacatrapo é pontual, com algum chiste *carnavalesco* ou *informante* inserido em meio à cena. Menor ainda é a participação de Arpia, que tem uma única fala, referente ao sumiço de Medeia: “Também Medeia não aparece, Senhor” (p. 89).

Nova participação, embora relegada ao plano secundário e apenas usada para estabelecer o paralelismo por contraste da intriga principal, está no desenlace da peça, quando todas as personagens se reúnem novamente em cena, após a perseguição do Rei Etas, a tentativa de fuga de Jason e a tempestade provocada por Medeia.

Sacatrapo realiza duas intervenções no desfecho da peça, momento em que se constrói uma nova estase para a história, apaziguam-se os ânimos e acontece o final feliz para o herói e todos os seus.

Primeiramente, Jason pede perdão e complacência ao Rei:

Jason: Rei e Senhor, se um náufrago peregrino pode mover a compaixão, peço-te que te doas da adversidade da minha fortuna. Aí tens o teu Velocino, e também a...

Rei: Basta, Jason.

Sacatrapo: Se eu levava o burro caga-dinheiro, também o restituía agora com língua de palmo. (p. 90)

No desfecho da história, Sacatrapo, em consonância com seu amo, relembra sua jornada em busca do burro caga-dinheiro, apesar de sua procura ter sido sensivelmente menos triunfante do que a empreendida por Jason.

O Rei castiga sua filha Medeia, perdoa o estrangeiro Jason, ofertando-lhe a mão de Creúsa e o seu trono, e condena Medeia a morrer encerrada numa torre. Ao receber tamanha dádiva:

Jason: Prostrado a teus pés, te rendo as graças de tanto benefício. Agora, sim, amada Creúsa, que já te posso chamar minha.

Creúsa: Ainda não creio a minha fortuna.

Sacatrapo: Senhor, já que és tão liberal, peço-te que me cases com Arpia e me dêes em dote o burro caga-dinheiro.

Arpia: Mamou-a, senhor Sacatrapo! Babau!

Rei: Celebrem-se as bodas de Jason e Creúsa, e vá Medeia para a torre. (p. 90)

Sacatrapo e Arpia também participam da resolução do conflito, uma vez que, numa tragicomédia, à medida que a intriga séria se resolve, também a intriga burlesca deixa de ter entraves para encontrar a sua dissolução. Nenhuma das duas intervenções de Sacatrapo nesta cena são consideradas ou respondidas por qualquer personagem. Eles próprios se resolvem entre si, sem necessidade de intervenção superior, como é o caso de Creúsa e Jason, que dependem da aprovação do Rei. A formação do casal de criados, mais do que uma inclinação

amorosa indicada ao longo do texto, é um recurso formal para ampliar o alcance do final feliz típico das tragicomédias e presente em todos os textos de Antônio José da Silva.

Passada a análise de toda a peça e das principais intervenções dos graciosos no seu enredo, o quadro de funções das falas destas personagens termina como exposto abaixo:

Sacatrapo		
<i>Ponente</i>	37	13%
<i>Oponente</i>	20	7%
<i>Carnavalesca</i>	87	31%
<i>Imperativa</i>	8	3%
<i>Ejecutora</i>	3	1%
<i>Conjuntiva</i>	27	10%
<i>Informante</i>	81	29%
<i>Metaliteraria</i>	17	6%
Total de funções	280	
<i>Varia</i>	45	20%
Total de falas	230	

Arpia		
<i>Ponente</i>	1	1%
<i>Oponente</i>	8	8%
<i>Carnavalesca</i>	41	39%
<i>Imperativa</i>	7	7%
<i>Ejecutora</i>	4	4%
<i>Conjuntiva</i>	13	12%
<i>Informante</i>	32	30%
<i>Metaliteraria</i>	0	0%
Total de funções	106	
<i>Varia</i>	9	9%
Total de falas	99	

Sacatrapo, como descrito na Introdução, faz jus ao papel de *gracioso*, sendo que há prevalência da função *carnavalesca* (31%) em suas falas, mesmo compondo com outras funções na mesma fala, seguida de perto (29%) da função *informante*, típica, segundo Hermenegildo (1995), das personagens baixas e criados em geral. Ainda por se tratar do gracioso, criado do protagonista, Sacatrapo apresenta, como terceira mais frequente função em suas falas, a *ponente* (13%). Ou seja, a personagem de Sacatrapo, embora por duas vezes na peça atue contra os interesses de Jason, ainda assim se apresenta de acordo com o que preconiza Hermenegildo acerca dos criados graciosos nos textos do Século de Ouro espanhol. Ressaltamos, ainda, as 17 falas *metaliterarias* (6% do total) de Sacatrapo, que explicitam sua consciência da representação teatral e a perspicácia autoral de Antônio José ao lidar com sua maleabilidade em jogar com ela, sem distanciar-se ou perder-se de vista a construção da personagem.

Arpia, como já dissemos, ultrapassa os limites da simples *criada* e apresenta-se como uma *graciosa*. Mesmo que por uma técnica da análise, em comunhão com a construção da personagem, a função prevalente no discurso de Arpia é a *carnavalesca* (39%), constituindo este caráter como graciosa. Sua participação enquanto graciosa, entretanto, limita-se aos enganos promovidos para o gracioso e não chega a tocar a intriga principal ou seu andamento, dialogando com esta apenas como paródia ou burla.

Porque Arpia é uma graciosa, em segundo lugar figura a função *informante* (30%). Entretanto, sua *dama*, Medeia, embora seja a primeira dama da peça, não é o par amoroso do *galán protagonista*; portanto, tudo o que Arpia faz para que se cumpram os objetivos de Medeia, *grosso modo*, concorre contra os interesses de Jason e, por isso, se estabelece como *oponente* (8%). Embora tenha menos falas do que Sacatrapo (8 de Arpia contra 20 de Sacatrapo), suas falas são enunciadas ao longo de toda a peça, propondo-se a uma caracterização da personagem, e não apenas a um equívoco (como é a cena de Sacatrapo com Medeia), ou um desvio de caráter (como é a cena entre Sacatrapo e o Rei).

Também é interessante notar a proporção de falas *imperativas* (7%) de Arpia, que a caracterizam como autoritária e decidida, traços de algumas criadas estudadas especialmente por Canet (2008). Por último, cabe realçar a total ausência de falas *metaliterarias*, o que denota que a personagem estava totalmente integrada à trama e em nenhum momento faz chiste ou apartes que joguem diretamente com o público e sua posição de espectador.

A partir desta, que foi a primeira peça com temática mitológica escrita por Antônio José da Silva, poderemos traçar como o autor lida com a intriga secundária, a construção das personagens ancilares, e como ele altera as estruturas formais e conteudísticas tragicômicas, a fim de adequá-las à sua escrita – ou ao gosto português.

3 Saramago e o diálogo com as origens do *gracioso*

*Os deuses não têm tempo de ajudar os mortais; estão
muito ocupados a provar que existem.
Guilherme de Figueiredo, Um deus dormiu lá em casa.*

A segunda peça analisada é *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, representada também no Teatro do Bairro Alto, em maio de 1736. Como já apresentado na Primeira Jornada deste trabalho, a peça é baseada em paradigmas teatrais, que levam nossa análise a tomar em conta tais paradigmas para a composição das suas personagens ancilares.²⁸²

Já no Argumento, percebemos que esta classe de personagens será tomada diferentemente das demais obras analisadas neste estudo, pois é o único entre as cinco peças mitológicas, em que figura, e repetidamente, o nome do criado Saramago:

[...] por conselho de Mercúrio, embaixador dos deuses, tomando este também a forma de Saramago, criado de Anfitrião, [...] acompanhando-o Mercúrio, que toma o nome de Saramago (p. 95)

Anfitrião ou Júpiter e Alcmena é composta por duas Partes, totalizando 15 cenas, e apresenta quatro personagens serviçais: duas de extrato social baixo, Saramago e Cornucópia, e duas divinas, Mercúrio e Íris, criados de Anfitrião, Alcmena, Júpiter e Juno, respectivamente. A divisão da peça, portanto, não é pautada apenas entre as personagens elevadas e baixas, mas entre as divinas ou humanas, dentro destas categorias. Tal diferenciação é notada não só na própria composição das falas e das personagens, como também na divisão das funções das referidas falas, o que será discutido a seu tempo.

Para iniciar uma análise orientada pelas diretrizes seguidas nesta Tese e apresentadas por Hermenegildo (1995), uma vez que as funções dramáticas das falas são inferidas a partir do herói, faz-se necessário delimitar quem é o protagonista de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Para tanto, tomaremos alguns conceitos de Ball (2008) acerca do desenvolvimento do conflito dramático.

A estase da peça se apresenta na cena 1 da Parte I, quando Júpiter recita:

Eu vi a Alcmena, ai, Alcmena ingrata!
Aquele, cujo assombro peregrino
foi rémora atrativa, que, atraindo
a isenção de toda esta divindade,
por ela em vivas chamadas,
extremoso, suspiro,
querendo amante em lânguidos delíquios

²⁸² Embora consideremos os textos predecessores, não guiaremos nossa análise pelo cotejo entre eles. Este trabalho já foi desenvolvido pela Profa. Dra. Flavia Maria Corradin no livro *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*, publicado em 1998.

sacrificar-me todo nos altares
desta melhor, mais bela Citereia; (p. 99)

Ou seja, Júpiter se encontra novamente enamorado de uma mortal. Em continuação ao longo recitado e à ária que o segue, Mercúrio, exercendo a função de criado de Júpiter, arquiteta um plano para que Júpiter satisfaça o seu desejo²⁸³:

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. (p. 100)

Mais do que explicitar o plano a Júpiter, esta fala de Mercúrio completa a estase: Alcmena, a mortal por quem Júpiter está apaixonado, é casada com Anfitrião, que está longe de casa, numa guerra.

Entretanto, mesmo que Mercúrio tenha engendrado o plano, é Júpiter quem o executa. Sendo que “uma peça é ação” (BALL, 2008, p. 23), portanto, é ao deus supremo que cabe a *intrusão*, ou seja, “o mundo da estase, imóvel, imutável, sem conflitos – é sacudido para a ação” (BALL, 2008, p. 39): “[...] já me vou disfarçar na forma de Anfitrião e depor a majestade de meus raios” (*Anfitrião*, p. 101).

A ação de Júpiter em disfarçar-se em Anfitrião é motivada por sua *vontade*.²⁸⁴ Entretanto, esta primeira ação do deus desencadeia outras ações, porque interfere em outras vontades. Destas, especialmente as vontades de Anfitrião e Juno são opostas à joviana. Se Júpiter quer “conseguir a delícia de sua formosura [de Alcmena]”, evidentemente que o marido Anfitrião, mesmo sem o saber conscientemente, não deseja que o deus o consiga. No mesmo sentido, Juno deseja um marido fiel, ao contrário do lascivo rei dos deuses. Assim, as ações de Juno e Anfitrião vão de encontro às ações de Júpiter, sendo tais personagens, portanto, seus antagonistas.

A partir desta rápida exposição, definimos que Júpiter é o protagonista de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, pois o conflito da trama se desenrola, na Parte I, a partir das vontades opostas de Júpiter e Anfitrião e, na Parte II, a partir das vontades opostas de Juno e Júpiter. Se, como poderia ser preconizado do título, fosse Anfitrião o protagonista dos conflitos da peça, toda a

²⁸³ O plano arquitetado por Mercúrio é mote já presente no *Auto dos Enfatriões*, de Camões, no Ato I, versos 230-243.

²⁸⁴ “Aquilo que uma personagem quer motiva a fala. [...] O fato de eu querer algo determina que eu fale. O que eu quero determina o que eu digo” (BALL, 2008, p. 48-49).

intervenção de Juno ficaria como um “nó frouxo” da trama, pois ambos querem a punição de Alcmena.²⁸⁵

Isto posto, retomemos a cena 1 da Parte I. Nesta cena, o registro da personagem serviçal perante o seu patrão é claro e patentemente exposto de acordo com as premissas espanholas tragicômicas: Mercúrio serve de confidente e cúmplice para Júpiter; cria um plano que, inicialmente, não poderia sair da mente de um *galán*, pois é demasiado baixo; e metamorfoseia-se no criado Saramago para acompanhar o deus supremo, dizendo que:

Mercúrio: [...] para servir-te, desejo transformar-me ainda na mais vil criatura. (p. 101).

Ainda nesta cena 1 da Parte I, há a representação da figura do criado Saramago. Lembrando que uma personagem se compõe também “daquilo que falam dela”, o criado de Anfitrião, de acordo com Júpiter, é uma “figura de um lacaio esquelético e sórdido” (p. 101). Porque só aparece na cena 3 da Parte I, com a trama já em andamento e Mercúrio já o tendo representado na cena 2 da mesma Parte, Saramago precisa ser apresentado indiretamente, movimento que já começa nesta primeira cena.

Se a cena 1 nos introduz Mercúrio, somos apresentados à criada Cornucópia na cena subsequente. A cena 2 da Parte I começa num diálogo *in media res* entre Alcmena e sua criada, Cornucópia. Percebemos o diferente trato da relação entre as personagens altas e baixas nesta cena, pois os criados de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, herdeiros dos escravos latinos e da situação cômica romana, rebaixam e contestam o discurso elevado, carnalizando-o.

Na relação entre as tramas dos ambientes senhorial e ancilar da peça de Antônio José da Silva, há o que Marín (1958, p. 161) chama de *enlace formal*. Nesta relação entre as duas intrigas, a secundária “tiene por misión principal contrarrestar con un efecto cómico o amoroso la nota grave del asunto central”. O paralelismo derrisório estabelecido pelo dramaturgo entre os “retângulos” amorosos alto e baixo é herdado do paradigma primordial plautino: a perda da identidade de Sósia é o reflexo comicamente deturpado de Anfitrião. Antônio José expande este jogo para as intrigas amorosas, mote de seu texto.

Juntamente ao *enlace formal* por paralelismo contrastivo, como “elemento subalterno da intriga”, Marín (1968, p. 165) acrescenta a *intriga paródica* como uma das funções mais

²⁸⁵ Deixaremos de lado a discussão sobre aspectos possivelmente misóginos do enredo, pois acreditamos que estes pertencem à visão de mundo epocal. Se nosso trabalho se debruçasse sobre as montagens ou adaptações contemporâneas do mito, tal discussão se faria mais proveitosa. Levantamos, entretanto, esta questão não só por desconsiderar a possibilidade de Alcmena como protagonista do enredo, como também por ela literalmente ser feita de cabo de guerra entre Anfitrião e Júpiter: “Cada um pelo seu braço ao lado puxando por Alcmena” (p. 169)

importantes do gracioso lopesco²⁸⁶. Acreditamos que a intriga secundária de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* se enquadre também nesta classificação por sua proximidade e dependência da intriga principal, uma vez que “la intriga paródica va indisolublemente ligada y existe sólo en función de la principal”.

No *corpus* estudado nesta Tese, tal relação entre intrigas existe apenas neste texto, pois ele se dobra à estrutura paradigmática e não goza da liberdade que existe nos criados das demais peças possuem – porque estes são “mitologicamente” inéditos, enquanto Sósia é tão reconhecidamente central na trama que seu nome se tornou substantivo comum.

Retornando à cena 2 da Parte I, ela, de início, estabelece o contraste entre as visões de mundo ancilar e senhorial no diálogo entre Alcmena e Cornucópia:

Alcmena: Eu não sou como tu, que na ausência de teu marido Saramago não tens deitado uma lágrima ao menos; mas o certo é que as néscias não sabem sentir.

Cornucópia: Antes quer ser néscia alegre, que discreta chorosa; e na verdade, que seria grande asneira estar-me eu cá matando, fazendo mil choradeiras, e Saramago nesse tempo talvez que se esteja regalando lá na guerra, comendo com os seus amigos o rico pão de munição. Pois não, minha Senhora; eu não quero morrer senão quando Deus me matar. (p. 102-103)

Cornucópia, em toda a primeira parte da cena, contrasta e contrapõe-se ao discurso amoroso elevado de sua ama, Alcmena. Entretanto, se o discurso da criada, à primeira vista, apresenta tom discriminatório e jocoso, ele é o recurso disponível a esta personagem-tipo para consolar sua senhora: “Digo-te isto, só para ver se alivias a tua saudade” (p. 103).

A discordância entre as mundividências alta e baixa não se limita ao padecimento pela ausência do companheiro, mas se expande para praticamente todas as esferas de atuação das personagens. Cornucópia, portanto, será uma graciosa de Antônio José da Silva, pois seu discurso e sua intriga, de maneira geral, carnavalizam e rebaixam o discurso e intriga das personagens elevadas. Ou seja, não é por ser demasiado consciente que a criada se faz graciosa, mas por uma extensão da situação paradigmática inicial da personagem ancilar na intriga.

Cornucópia sai de cena, mas logo volta, com a notícia de que Saramago regressou da guerra e, com ele, Anfitrião. Entretanto, tratam-se de Mercúrio e Júpiter, já disfarçados e colocando o plano do deus-criado em execução.

Nesta peça, o mote é o disfarce e o travestimento. Justamente por constituir o mote geral da peça, o *teatro en el teatro* não será evidenciado no cômputo das funções das falas,

²⁸⁶ Diego Marín analisa a estrutura das intrigas secundárias de Lope de Vega, da qual estabelece um padrão de utilização das mesmas.

principalmente para não mascarar os quadros quantitativos. Entretanto, a função *metaliteraria* será contada quando fizer parte do contexto situacional apresentado em cena.

Neste encontro, Júpiter relata a Alcmena todo o sentimento amoroso do qual já havia dado mostras na primeira cena da peça. Seguindo o registro que podemos tomar por “português”, pois que também está presente no Júpiter camoniano, esta personagem exalta a beleza do amor, sendo mais galante do que libidinoso.

Nesta cena se evidenciam as diferenças na modalidade de discurso empreendida pelas personagens a partir do seu *locus* de enunciação. Júpiter, inebriado de amor, toma apenas a forma de Anfitrião, e não o seu discurso, como fica patente na fala de Alcmena:

Alcmena: 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. (p. 106)

Se Alcmena, mesmo inocente dos enganos dos quais padece, desconfia dos excessos da corte de Anfitrião, a criada Cornucópia de nada desconfia e ainda reforça o engano, numa atitude inconscientemente *ponente* em relação a Júpiter:

Cornucópia: Ai, Senhora, não apure mais ao Senhor Anfitrião; creia o que lhe diz, que ele não é homem de duas caras. (p. 107).

Enquanto presentes no diálogo entre Júpiter e Alcmena, os criados exercem as funções *carnavalesca* e *informante*, além da função *ponente* que Cornucópia involuntariamente e Mercúrio voluntariamente realizam.

Outro exemplo pode ser visto ainda nesta cena, quando Júpiter, metamorfoseado em Anfitrião, após explanar acerca da sua empresa na guerra contra Téleba, oferece uma joia à amada. A conversação tem como objeto justamente a joia do elmo do Rei Terela:

Alcmena: Tanto pela obra, como pela matéria, é digna de estimação.

Cornucópia: Ai, Senhora, que galante socriler²⁸⁷! E como brilha! Parece-me um caga-lume.

Alcmena: Não dirás pirilampo, que é mais próprio?

Cornucópia: tanto faz pirilampo como caga-lume, que tudo é o mesmo; mas, ainda assim, aquele diamante verde é bem brilhante! (p. 108)

Assim, reforçamos a ideia de que cada personagem enuncia seu discurso a partir de sua própria visão de mundo e que nem os próprios deuses, quando disfarçados em mortais, assimilam completamente o discurso de sua máscara, como ver-se-á nos diálogos entre Mercúrio e Saramago e Júpiter e Anfitrião.

²⁸⁷ Corruptela de “rosicler”. Recurso inserido no jogo cômico de alteração de palavras.

Já quando Júpiter e Alcmena se retiram de cena, abre-se espaço para que Cornucópia e Mercúrio representem a paródia do encontro dos protagonistas²⁸⁸. Enquanto o casal principal é jovem, recém-casado, em pleno gozo da chama do amor e, como todo protagonista do gênero, bonito e elegante, o casal de criados é constituído por dois velhos já há muito tempo casados e de aspecto torpe, como se pode perceber das apresentações das personagens:

Mercúrio: Com quê, é o mesmo nossos amos do que nós? Eles, casadinhos de um ano, e nós há um século? Eles, Senhores e 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? (p. 109)

Entretanto, potencializando o efeito cômico da cena, Cornucópia, ao se ver a sós com Saramago, se mostra tão sequiosa quanto sua senhora. Tão logo ficam sozinhos, Cornucópia diz:

Cornucópia: Agora, sim! Meu belo marido, meu querido Saramago, é tempo de nos racharmos com abraços: vem cá, filagrana animada; vem cá, meu brinquinho de junco, que te quero meter todo no meu coração. (p. 109).

O encontro íntimo, que já havia sido antecipado (“Saramago, nós logo falaremos à nossa vontade”, p. 107), gera comicidade através de vários mecanismos sobrepostos nesta fala. Inicialmente, podemos depreender que há uma sugestão de ação e mudança de ritmo na fala acima, insinuando uma cena mais dinâmica e movimentada à continuação do diálogo. Também a referência adjetiva a Saramago como “belo marido”, “filigrana animada” e “brinquinho de junco”, contrapostas à descrição supostamente mais ligada à realidade e apresentada na cena anterior (“lacaio esqualido e sórdido”, p. 101), denotam não só a reificação da personagem de Saramago, pois a comparam a brincos e filigranas, como também um desvio da personagem Cornucópia. Como personagem ancilar, a Saramago não cabem as expressões a ele atribuídas por sua mulher. Assim, de acordo com a teoria de Bergson, Cornucópia teria um vício, ao não enxergar a realidade que se materializa diante de seus olhos. Ainda, a expressão “que te quero meter todo no meu coração” apresenta caráter erótico, também característica do ambiente ancilar.

Ao chamado de Cornucópia, Mercúrio responde num registro adequado, embora não em acordo com o que a personagem que mimetiza proclamaria – enquanto Mercúrio tenta fugir dos abraços de Cornucópia ao longo de toda a cena, Saramago logo se entregaria a eles:

Mercúrio: Não seria melhor que, em lugar desses carinhos, me desses tu de cear, que venho estalando com fome, e palavras não fazem sopas? (p. 109)

²⁸⁸ Esta cena é muito próxima à cena 4 do Primeiro Ato do *Anfitrião* de Molière, cujo cotejo já foi realizado por Corradin (1998).

Em sua negativa, porém, Mercúrio exagera e acaba chateando Cornucópia. Para tentar contornar, o deus-criado utiliza-se dos recursos cômicos de jogos de palavras típicos dos graciosos judeínos, mas sem que seu discurso seja tão rebaixado quanto o de seus companheiros mortais:

Cornucópia: Pois tu não me tens amor?!

Mercúrio: De tanto amor que te tenho, me faz que te não tenha nenhum; pois todo o extremo degenera em vício.

Cornucópia: eu não sei que seja vício o querer bem com extremo.

Mercúrio: Olha: o querer pouco é asneira; o querer muito é parvoíce; e como no amor não há meio, ignoro o meio de te ter amor. (p. 109-110)

Neste momento, Cornucópia tenta causar ciúmes em Mercúrio, iludindo-o de que poderia tê-lo feito cornudo – uma das maiores tópicas cômicas de todos os tempos. Entretanto, o criado-deus-gracioso inverte o jogo ao fazer que não entende do que a criada fala e depois, ao compreender, empreende um discurso derrisório acerca da aparência da criada. Esta situação enquadra Cornucópia como *víctima de los donaires de otros*, discorrida no Introdução a esta Segunda Jornada da Tese.

Desta cena, podemos depreender o motivo principal da profusão da função *carnavalesca* nas falas dos criados da peça, pois, assim como os seus paradigmas, Antônio José espelha a relação dos protagonistas na peça em seus servidores.

O casal sai da cena em desacordo:

Cornucópia: Ora vai-te, que já não posso aturar os teus desaforos; e agradece ser isto fora de horas; quando não, eu te arrancara essa língua; porém nós nos encontraremos. (*Vai-se*).

Mercúrio: Muito me deve Júpiter, pois por sua causa aturo os despropósitos desta velha. (*Vai-se*). (p. 111)

O que deixa a cena livre para a entrada e apresentação do verdadeiro Saramago (cena 3 da Parte I), cantando:

venho da guerra e vou para casa.
venho da guerra e vou para a guerra.
Se há guerra na guerra,
há guerra na casa.
A casa da guerra
é a guerra da casa.
Venho da guerra e vou para a guerra;
venho da guerra e vou para casa. (p. 112)

Esta cena figura em todas as versões dramáticas do mito basicamente com a mesma estrutura: o criado entra, apresenta alguma situação ou tece algum comentário acerca de temas pertinentes à peça, encontra-se com seu duplo divino e, após um diálogo eivado de pancadas, o criado acaba por perder a sua identidade.

Em Plauto (cena 1, Ato I), Camões (cena 5, Ato II), Molière (cena 1, Ato I) e Antônio José (cena 3, Parte I), Sósia segue na frente para dar notícias da vitória de Anfitrião à sua senhora Alcmena. Entretanto, mais do que usar as falas do criado para fazer a *exposição* da situação inicial de Anfitrião, o monólogo inicial desta cena também traz discussões do escopo do criado, caracterizando-o e falando de temáticas diversas.

Em Plauto, Sósia trata da condição do escravo e de suas obrigações para com seu amo, que lhe extrapolam a própria vontade:

Sósia: [...] É por estas e por outras que é duro ser escravo de um homem importante, e o criado de um rico é ainda mais desgraçado: noite e dia, sem parar, há sempre um ror de coisas a fazer e a dizer, que não o deixam estar de quedo. (PLAUTO, p. 29-30)

Além disso, este monólogo também apresenta, em Plauto, a *covardia* do escravo:

Sósia:[...] É que quanto mais eles lutavam, mais eu me punha a cavar! Vou mas é fingir que assisti a tudo e dizer o que ouvi contar. (PLAUTO, p. 31).

Após ensaiar o que vai dizer em casa – narrativa que Mercúrio ratifica como verdadeira –, Sósia segue para finalmente chegar à casa e depara-se com Mercúrio.

Em Camões, a fala de Sósia também apresenta a bravura de Anfitrião e “que me muerio por contar / todo aquesto a mi señora” (CAMÕES, p. 43), embora com menos detalhes, pois o próprio Júpiter disfarçado já discorreu brevemente sobre os acontecimentos (cena 3, Ato II). O criado Sósia fala em espanhol e ainda apresenta a postura de Anfitrião perante o perigo e a sua antagônica atuação:

Porque estando a un rincón
De la casa adó quedé,
Sentí muy grande ronrón,
Y mirando, que miré?
Vi que era un gran raton,
Empero yo nunca sigo,
Sino consejos muy sanos,
Que en estes casos levianos,
Quien desprecia el enemigo,
Mil veces muere a sus manos.
Pero mi señor allí
Mató al Rey de los Glipazos:
Yo como muerto lo vi,
Juro a mi fé, que le di
Mas de dos mil cuchillazos. (CAMÕES, p. 42, v. 185-199)

A intervenção monologal de Sósia em Camões ainda conta com uma pequena canção, que funciona como mote da fala, mas que não incorre em nenhum intermédio da ação.

Molière, como Plauto, também coloca seu Sósia para ensaiar o que pretende falar à sua senhora Alcmena, após ser obrigado por Anfitrião “a partir por uma noite escura como um prego” (Molière, p. 9):

Sósia: [...] Devo fazer a Alcmena uma descrição perfeita do grande combate em que derrotamos os inimigos. Mas como, se não o vi? Deixá-lo, falarei de durindanas, golpes e estocadas como testemunha ocular. Quantos e quantos não falam de batalhas de que nem sequer o ruído ouviram? (MOLIÈRE, p. 10)

Contrariado como o escravo plautino, ambos os criados enunciam o mesmo discurso acerca da servidão: “a nossa condição é muito mais insuportável na casa dos grandes, do que nas dos pequenos” (MOLIÈRE, p. 9).

O dramaturgo francês vai além, e Sósia reflete inclusive acerca da premissa básica da personagem-tipo dos criados do período: sua resoluta fidelidade ao herói:

Sósia: [...] Não sei que diabo de ascendente eles têm sobre nós que basta que nos apareçam para logo nos sentirmos dispostos a fazer quanto nos mandam. (MOLIÈRE, p. 10).

Mais especificamente acerca da personagem, Sósia se apresenta como covarde em marcas pontuais no início, meio e final do longo solilóquio:

Sósia: Quem anda aí? Safa! Não dou um passo, que não me cresça o medo. [...] Até que enfim, apesar da escuridão, já vejo a nossa casa; lá se vai o medo; sinto-me um valentão. [...] Com licença, o grosso do exército tem medo; parece-me ter ouvido um ruído. (MOLIÈRE, p. 9-11).

O texto de Antônio José apresenta semelhanças com todos os textos cotejados. No entanto, o recurso usado à guisa de exposição da estase do enredo, já aventado por Plauto e seguido por Camões e Molière, ganha nova roupagem no texto judeíno. Assim como em Camões, o encontro entre Alcmena e o falso Anfitrião se dá em cena. As cenas anteriores à entrada do criado já tiveram como assunto a guerra contra os teleboas, portanto, esta parte é pouco exposta no solilóquio de Saramago. Entretanto, quando o apresenta, Saramago usa o recurso também empregado por Molière de simular um diálogo com Alcmena.

Única entre os textos estudados é a menção a Cornucópia. Mais do que simplesmente citar a personagem, Saramago antecipa ações que são exatamente opostas às que seu simulacro divino realizou com a criada na cena anterior:

Saramago: [...] Parece-me que já estou vendo chegar eu à porta e petiscar no ferrolho, chegar à janela a *minha Cornucópia* e, apenas me vê, lançar-se logo da janela abaixo e levá-la o Diabo de meio a meio; e ali se abraça comigo, e eu com ela, e assim todos juntos [...]. (p. 112)

Ainda caracterizando o criado dentro do tipo, Saramago se afirma “muito fiel” (p. 113) em seu suposto discurso a Alcmena. Sabemos que a fidelidade a seu senhor é uma característica

fundamental da personagem-tipo do gracioso e inerente à quase totalidade das personagens na dramaturgia ibérica, salvo em ocasiões específicas em que esta característica é mote da intriga secundária²⁸⁹.

O vocativo “Ah, Senhores” (p. 112), falado no início da parte “representada” do solilóquio (logo após a ária cantada), acrescenta função *metaliteraria* à fala do gracioso, pois não poderia se dirigir a outros que não ao próprio público. A consciência da representação é a quebra da ilusão da audiência.

Sem esgotar as tópicas para análise deste trecho, observamos ainda o jogo onomástico que se faz como marca característica, mas não exclusiva, da dramaturgia judeína. Ao supor que Alcmena lhe recompensará por recado tão bem dado, Saramago pondera que:

Saramago: [...] Se agora és Saramago verde na esperança do prêmio, logo serás Saramago, maduro na posse do fruto. (p. 113)

Saramago, além de ser o nome da personagem (e, porque não dizer, o sobrenome do escritor português mais famoso do século XX), também e primeiramente, é o nome de uma planta comestível abundante em território português. Assim, não é de admirar que o criado elabore o jogo de palavras a partir da metáfora vegetal²⁹⁰.

Nos paradigmas anteriores levantados neste trabalho, ao final do monólogo dedicado à exposição da situação inicial da peça, Mercúrio já interpela o criado. Contudo, em Antônio José, ainda temos um grande “diálogo” entre Saramago e a cadela da casa²⁹¹:

*Ao ir-se [Saramago], sai da porta um cão, que ladrará todas as vezes que se vir este sinal * Ladra. (p. 113)*

A covardia do gracioso, presente em todas as versões do mito, é apresentada pela primeira vez neste diálogo: “Ora vejam o que faz o medo!” (p. 113). O jogo entre os latidos do cão e as respostas de Saramago são um recurso cômico inédito no mote. Vemos o gracioso exercendo plenamente o primeiro estágio de rebaixamento preconizado por Bakhtin, a *animalização*. Saramago não é comparado a um animal (como o será inúmeras vezes), com

²⁸⁹ Como será o caso da peça judeína *Precipício de Faetonte*, cuja análise será realizada posteriormente.

²⁹⁰ Embora não tenhamos intenção de nos aprofundar no caso, vale lembrar que a parte comestível da planta são as folhas e, em alguns casos, as flores. Entretanto, atualmente, ela é usada apenas para a alimentação de coelhos domésticos. Portanto, a metáfora do fruto seria inexata, se tomada ao pé da letra. Fonte: <http://www3.uma.pt/biopolis/planta.php?id=118>

²⁹¹ Embora seja demasiado ousado supor uma referência direta desta cena com os *lazzi* da *Commedia dell'Arte*, é cabível supor que esta modalidade teatral tenha interferido na prática cênica do período. Muito antiga e já conhecida em toda a Europa podemos afirmar com alguma segurança que os cômicos italianos fazem parte dos ascendentes da ópera joco-séria, especialmente se pensarmos que a *ópera italiana* já se faz presente na obra de Antônio José da Silva. Para mais informações, ver Barni (2008).

uma planta (como ele mesmo faz, nesta mesma cena) ou com um objeto. Ele se aproxima das características animais do ser ao entender e dialogar com o cão, que apenas late.

O jogo rítmico da cena também é compreendido pela pontualidade do ladrar canino, especialmente, quando ladra três vezes (“***”, p. 113) em resposta a uma réplica “atravessada” que Saramago lhe dirige.

Aspecto metaliterário novamente figura no diálogo, quando Saramago se dá conta de que fala com um cão: “*Esperem vocês*, que eu cuidei que era gente e é um cão! Ora vejam o que faz o medo!” (p. 113, grifo nosso).

Não podemos deixar de destacar, também, o final desta segunda parte do monólogo de Saramago:

Saramago: [...] Ai, que é a cadela de minha mulher, que dormiu fora esta noite, rondando algum osso! Olhem a festa que me faz! Pois eu também hei-de corresponder-lhe, que agora uma cadela não há-de ser mais cortês do que eu. (p. 113)

Ao se comparar este excerto com o trecho anterior, em que Saramago faz menção a Cornucópia, parece-nos evidente um paralelismo na relação que o criado estabelece ou imagina estabelecer com ambas. Se Cornucópia, mal tivesse visto Saramago, já se lançaria pela janela, se abraçaria a ele e ele a ela, a cachorra lhe faz festa e é correspondida. O paralelismo também ocorre quando o criado diz que a “cadela de minha mulher” está “rondando algum osso”, numa referência derrisória à traição que Cornucópia inconscientemente tentou empreender. Tal fala corresponderia, portanto, ao prévio encontro de Cornucópia com Mercúrio, que será motivo cômico da cena 5 da Parte I (p. 136).

Mais revelador, entretanto, do que espera o criado em casa são as ações desenvolvidas enquanto canta a ária à cadela:

Coitadinha da cadela!
Que faz ela?
Como pula! Como salta!
Não te esfalfes; anda cá;
passa aqui, cadela, tó!
Mas ai, ai, que me mordeu!
Passa fora;
toma, perro; grunhe agora
(*grunhe o cão*)
por que saibas quem eu sou. (p. 114, grifo nosso)

Além das pancadas recebidas e da identidade usurpada por Mercúrio, quando finalmente se encontrar com Cornucópia, dona da cachorra, o criado será sempre atacado.

O criado, ganancioso como marca geral de todos os graciosos, apresenta, neste solilóquio, inúmeras características da personagem-tipo que também a definem como baixa ou

carnavalizada: apetite sexual, ganância, covardia, consciência da representação, fidelidade ao seu senhor, estro prático, jogos de palavras, metáforas baixas.

O encontro entre Saramago (ou Sósia) e Mercúrio é parte importante em todas as versões do mito, primeiramente por ser um recurso cômico universal de extrema eficácia. Nesta cena, o “embate” é entre os dois criados, ambos almejando ser Saramago, mas só podendo haver um. Portanto, as funções *ponente* e *oponente* pouco figuram entre aquelas atribuídas às suas falas. Temos, contudo, duas personagens muito distintas, pois, enquanto o criado Saramago está habituado a obedecer, é praxe para o divino Mercúrio o mandar. O poder de convencimento de Mercúrio reside não só nas suas pancadas, recurso cômico burlesco, mas também no seu discurso, que apresenta sete falas *imperativas*:

Mercúrio: Pois dize-me na verdade quem és; se não, vou desandando outro murro. (p. 115)

Mercúrio: Pois vá-se embora, antes que faça chover sobre ele um dilúvio de pancadas. (p. 117)

Por outro lado, Saramago, que recebe as ordens e as pancadas, apresenta falas *ejecutoras*, pouco frequentes na dramaturgia de Antônio José:

Saramago: Direi, se fizer tréguas na guerra do murro seco. (p. 116)

Acreditamos que a frequência desta função de fala seja baixa em Antônio José devido ao caminho que o discurso das personagens estabelece, pois os graciosos dos textos judeícos elaboram uma volta maior no discurso.

Abundam nas falas de Mercúrio a função *conjuntiva*, como “Qual casa?” (p. 114), “Qual Anfitrião?” (p. 115), “Não estou lembrado” (p. 116) e “E eu que tenho com isso?” (p. 116). Estas falas operam como uma escuta ativa, desencadeando os apartes *informantes* de Saramago, que acabarão, entretanto, levando-o a perder sua identidade²⁹².

As falas *informantes* figuram tanto no discurso de Saramago, quanto no de Mercúrio – doze atribuídas a cada personagem. Curioso fato que ambas as personagens, ao pronunciarem falas *informantes*, o fazem relatando elementos acerca da vida ou da condição de Saramago:

Saramago: [...] Mas que importa a ele que eu entre pela minha porta?

Mercúrio: Porque esta porta é minha. (p. 114)

Neste excerto, percebemos que as personagens pessoalizam o discurso e seus objetivos. Se Saramago vinha reclamando que Anfitrião o enviara à noite para antecipar o recado de seu regresso, quando entra em conflito com Mercúrio, a vontade de entrar em casa se

²⁹² Podemos dizer que o criado, neste mito, personifica o ditado que diz que “o peixe morre pela boca”.

torna a sua vontade, não mais algo imposto por Anfitrião. Já Mercúrio tampouco joga pelas vontades de Júpiter, mas pela sua própria, como ele mesmo anuncia: “quero estorvar-lhe [a Saramago] que não entre” (p. 114).

Importante ressaltar que, nesta cena, abundam as falas *carnavalescas* no discurso de Saramago, diferentemente do que ocorre com Mercúrio, o qual mantém seu discurso nas esferas mencionadas acima. Entretanto, a carnavalização presente nas falas de Saramago não diz respeito à visão burlesca do mundo herói, mas à derrisão e ao farsesco inerentes à própria situação.

A comicidade se faz do acúmulo de recursos jocosos, como o uso do latim macarrônico, as pancadas, os jogos de palavras com o nome Saramago e com outras palavras e, evidentemente, com o ritmo acelerado dos diálogos curtos:

Mercúrio: Pois, magano, levarás dous murros, pelo atrevimento de tomares o meu nome.

Saramago: Tenha mão, Senhor; veja que o *do*, *das* se não dá pelos *nominativos*. (p. 115)

Embora não se entre no mérito da discussão filosófica acerca da Verdade, a subversão da verdade é a temática do discurso de Saramago. A personagem baixa acaba por ser convencida, pelo argumento e pela força, de que não é quem acredita que é:

Mercúrio: Visto isso, ainda tens para ti que és Saramago?

Saramago: Eu bem o não quisera ser, só por dar gosto a vossa mercê. (p. 116)

Intrinsecamente inseridas na situação cênica, as inversões cômicas de Saramago são direcionadas a si mesmo. O criado atribui-se características que o retiram da condição de homem e o reificam:

Saramago: Conhece vossa mercê em casa de Anfitrião um criado esgalgado, cara de piolho ladro, corpo de parafuso, pernas de disciplina, com um pé de cantiga e outro pé de vento?

Mercúrio: Não estou lembrado.

Saramago: Era um criado, muito mal criado, chamado Saramago.

Mercúrio: Ó patife, insolente! Assim me tratas com tão vis vocábulos? (p. 116)

Nem a derrisão faz Mercúrio abrir mão do nome de Saramago. A personagem divina, muito dentro da situação, em nenhum momento, além da primeira fala, dá mostras de que se afasta da cena para olhá-la com o distanciamento típico dos graciosos.

Outro trocadilho, desta vez não com seu status social, mas novamente com seu nome, é apresentado quando Saramago constata que este não lhe pertence mais:

Saramago: Pois, Senhor, já que não me bastou ser *um Saramago nascido das ervas*, para deixar de ser invejado o meu nome [...]. (p. 116, grifo nosso).

Novamente, a origem substantiva do nome do criado vem à baila com sentido derrisório e carnavalizado. Continua Saramago:

Saramago: [...] peço-te que ao menos me deixes ser a tua sombra, que com isso me contento.

Mercúrio: Não quero, que a mim nada me assombra.

Saramago: Pois, Senhor, tão mal assombrado sou eu, que nem tua sombra mereço ser?

Mercúrio: Quem é tão ladrão, que furta o meu nome, também furtará a minha sombra.

Saramago: Isso é bom para o Diabo das covas de Salamanca. (p. 116-117).

O jogo de palavras com “sombra” culmina na citação da cova de Salamanca. Mito muito difundido na Península Ibérica, dizia-se que o diabo dava classes na cova de Salamanca²⁹³. De origem muito antiga, este mito provavelmente tem sua raiz em alguma celebração pagã realizada naquela região. A partir da leitura cristã e da elaboração que os mitos sofrem ao longo do tempo, chegou-se à versão contada por Teófilo Braga (s/d, p. 50): “Segundo a tradição medieval, nas Covas de Salamanca só entravam sete estudantes de cada vez, ali frequentavam sete anos, e só saíam seis *furtando a sombra* a um”.

A cena, que começou do encontro entre os “dois Saramagos”, termina com a resolução do conflito entre os Saramagos e a promessa a ser cumprida de mais pancadas:

Saramago: Em que ficamos?! Eu fico com os murros, e vossa mercê com o meu nome.

Mercúrio: Pois vá-se embora, antes que faça chover sobre ele um dilúvio de pancadas.

Saramago: Pois adeus, Senhor Saramago.

Mercúrio: Adeus, Senhor cousa nenhuma. (p. 117)

O final da cena deixa clara a perda da identidade de Saramago, processo que antecipa parodicamente o que também sofrerá Anfitrião no decorrer da peça. Entretanto, a situação com Saramago se realiza em registro popular e a audiência heterogênea do Teatro do Bairro Alto, assim, teria acesso aos diferentes desdobramentos dessa condição, nos ambientes ancilar e senhorial.

Na cena seguinte, Anfitrião acerta com Polidaz e Tirésias o triunfo que receberá em seu retorno à “República de Tebas”. De repente, irrompe Saramago em cena, noticiando seu encontro com (Mercúrio disfarçado de) Saramago às portas da residência de Anfitrião.

Nesta cena, Saramago apresenta, com um verniz paródico, a aflição por que passará Anfitrião tão logo chegue à sua casa. Perdido e sem saber mais nem quem é, o criado já entra

²⁹³ Dentre a vasta literatura que tratou ou mencionou as Covas de Salamanca, uma das mais famosas obras é *La cueva de Salamanca*, entremez de Miguel de Cervantes.

em cena atarantado com o assunto, numa fala *carnavalesca* que opera também como exposição para o público lembrar o que lhe passou:

Saramago: Estou bem aviado! Não sou cousa nenhuma nesta vida! Tenho de tornar a nascer, para ser alguma coisa.

Anfitrião: Jamais hás-de perder o costume de tardar e murmurar? (p. 119).

Anfitrião apresenta características que não descrevem aspectos físicos do criado, mas de seu caráter. Saramago é o criado falador, tanto que tem 316 falas na peça, muito mais do que Mercúrio (153 falas), Cornucópia (159 falas) e, evidentemente, Íris (71 falas). Entretanto, embora esta seja uma característica marcante da personagem na estrutura da peça, não chega a delimitá-la enquanto caráter. Como veremos, todos os graciosos de Antônio José apresentam um traço distintivo bem marcado – seja a religiosidade exacerbada de Esfuziote, o excesso de galantaria de Chichisbéu, a mentira de Caranguejo ou a indiscreta tagarelice de Sacatrapo. Seria de se esperar que Saramago também tivesse um traço marcante que o caracterizasse, mas não é o que acontece. Justamente devido a sua existência pregressa já no paradigma romano, talvez Saramago carregue ao extremo a característica graciosa de *secundar as ações do seu senhor*, pois que a intriga secundária, como já dito, é a leitura derrisória da intriga principal entre Júpiter, Alcmena e Anfitrião.

Finalmente, depois de réplicas carnavalizadas que o público compreendia, mas seus companheiros de cena não, Saramago enfim consegue dizer o que aconteceu:

Saramago: Por obedecer, ainda que sou nada, falarei um nonada. Eis que, partido eu para a nossa casa com o recado de vossa mercê para a Senhora Alcmena, a primeira cousa que encontrei foi a nossa cadela, que com o rabo começou a explicar a sua alegria; donde inferi que há criaturas que tem a língua no rabo.²⁹⁴

Anfitrião: Vamos adiante.

Saramago: Atrás há-de ser, que ficamos no rabo; e o como este seja ruim de esfolar, agora o verá: foi-me a cadela guiando, porque eu ia cego com o escuro da noite; achei a nossa porta aberta e, ao querer entrar por ela, mo impediu um vulto mui avultado.

[...]

Saramago: [...] me não quis deixar entrar; houve luta de parte a parte e por fim de contas alombou-me os ossos muito bem com um rebém. (p. 119-120)

²⁹⁴ O jogo entre as palavras “língua” e “rabo” lembra o diálogo entre Petrucchio e Catarina, no texto shakespeariano *A megera domada* (2007, p. 32):

“*Petruchio:* Vamos, vamos, minha vespa; na verdade, ficais irritada demais.

Catarina: Se sou vespa, cuidado com meu ferrão.

Petruchio: Só terei, então, um remédio: arrancá-lo.

Catarina: Sim, se o imbecil for capaz de saber onde está.

Petruchio: Quem não sabe onde a vespa tem o ferrão? Na cauda.

Catarina: Na sua língua.

Petruchio: Na língua de quem?

Catarina: Na vossa, se falais de caudas. E sabe o que mais? Adeus.

Petruchio: Como! Com minha língua na vossa cauda?”

A fala do texto judeíno apresenta o ponto de vista do gracioso quanto aos acontecimentos que o cercam. Sendo uma mundividência baixa e bakhtinianamente carnavalizada, o criado atribui demasiada importância à recepção canina. Esta postura faz com que Anfitrião, já habituado às digressões de Saramago, o traga de volta ao rumo principal da narrativa.

Mais do que mera troca, esta fala de Saramago serve para relembrar o público dos eventos anteriores da trama, pois, como já foi falado neste trabalho, o texto dramático é escrito para a audiência. Assim, sem a chance de voltar as páginas para recuperar alguma informação perdida no decorrer da história, o autor possibilita ao espectador a retomada de informações importantes para o desenrolar do enredo.

Seguindo a cena, após três tentativas de explicação do inusitado acontecimento por Saramago, Anfitrião continua sem entender o que impediu o gracioso de comunicar-se com Alcmena. Situação realmente complexa, difícil de se fazer entender pelo léxico utilizado pelas personagens ancilares e mesmo de ser compreendida por elas, Saramago novamente investe, sem desistir de apresentar seu ponto de vista:

Saramago: É necessário que lho diga muitas vezes? Não lhe disse já que fora eu, aquele eu; aquele eu, que já lá estava primeiro do que eu; aquele eu, que me disse que eu não era eu; aquele eu, enfim, que deu muito murro neste eu. (p. 121).

Ainda sem compreender o que se passou e inconformado com a insistência de Saramago na história, ao final da cena Anfitrião resolve averiguar pessoalmente o que acontece em sua casa, adiando o triunfo que está sendo preparado por Tirésias. Em sua última fala, o herói tebano lança uma fala em que antecipa²⁹⁵ o que lhe espera, replicada por Saramago com uma praga que já sabemos concretizada:

Anfitrião: Isto é alguma cousa! Não sei o que diga e nem o que me adivinha o coração! Vamos, Saramago, a casa, que quero averiguar que é isto que dizes. [...]
Saramago: Oh, queira Júpiter que tu também lá aches outro Anfitrião, assim como eu outro Saramago, para que te não rias de mim! (p. 121).

A fala de Saramago, embora antecipatória (de um fato já mostrado cenas atrás) como a de Anfitrião, é também jocosa pelo pedido dirigido a Júpiter. Sem qualquer intenção de atender às súplicas vingativas de Saramago, o deus realizará seu desejo, tomando mais do que

²⁹⁵ Segundo Ball (2008, p. 69), “uma antecipação (chamada) é algo que desperta o interesse do público pelas coisas ainda por vir”.

apenas o nome de Anfitrião. Esta é uma das esparsas falas *oponentes* que o gracioso, sempre segundo nas ações de seu senhor, profere.

Ainda na cena 4 da Parte I, temos a apresentação da menos expressiva e menos participativa das personagens ancilares de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*: Íris, a deusa do arco-íris, mensageira dos deuses e, nesta peça, criada de Juno. Embora com uma participação mais pontual no enredo, com apenas 71 falas, esta criada tem relevância fundamental na estrutura da peça.

Já sabemos que toda a intriga centralizada na personagem Juno, esposa de Júpiter, foi acrescida por Antônio José da Silva. Esta personagem, quando muito, é mencionada por Mercúrio, embora sem qualquer importância para o enredo de nenhuma das demais versões do mito da concepção de Hércules. Em Antônio José, entretanto, “a II Parte da ‘ópera’ lusa se afasta mais marcadamente dos paradigmas, uma vez que encena os ardis que Juno trama em função de sua vingança” (CORRADIN, 1998, p. 209).

Íris, portanto, como criada e secundária nas ações de Juno, opera no plano ancilar para verticalizar o estabelecimento do paralelismo alto e baixo apontado por Plauto e Camões – com a perda da identidade de Sósia e Anfitrião – e aprofundado por Molière, com a inserção da intriga amorosa secundária:

A inclusão da deusa da Concórdia, que provoca a discórdia, possibilitou que o Judeu subdividisse o triângulo amoroso inferior, de modo a, de um lado, termos Mercúrio-Saramago/Cornucópia/Saramago, de outro Íris/Saramago/Cornucópia, levando às últimas consequências o efeito cômico da repetição ou desdobramento do triângulo amoroso nobre. Acentua-se a comicidade pelo fato de tanto Mercúrio, transfigurado em Saramago, quanto Íris, transformada e, Corriola, não estarem, na verdade, fazendo parte de um triângulo amoroso, porquanto ambos os deuses apenas funcionam como agentes de seus amos – Júpiter e Juno. (CORRADIN, 1998, p. 172).

Como *criada* a serviço de Juno, ou seja, indo *contra* as vontades de Júpiter, Íris vai apresentar a maior parte de suas falas relativas às funções *informante*, por ser criada, e *oponente*, por se opor às vontades do deus.

Nesta cena, que apresenta os sentimentos de Juno, também sua criada é introduzida à audiência. Íris, como Corriola, não corresponderá às investidas galantes de Saramago, mas, ao ver uma chance de concretizar as vontades de sua senhora, dissimulará para extrair informações do gracioso. Juno apresenta esta característica nesta cena:

Juno: [...] como fiel súdita, saberás ajudar-me neste empenho do meu ciúme; e, pois o amor é tão cego como o ódio, tu, que vives isenta destas paixões, poderás, sendo Argos da minha afronta, observar as falsidades de um esposo que me ofende. (p. 123)

Assim, encerra-se a cena 4 da Parte I e ficamos apresentados a esta intriga inédita, fruto do estro e, possivelmente, das leituras empreendidas pelo Judeu em sua vida.

A cena 5 da Parte I retorna aos paradigmas anteriores, apresentando a cena de despedida de Júpiter e Alcmena quando está para romper a aurora. Todas as narrativas, nesta cena, seguem os mesmos princípios: Júpiter, ainda disfarçado de Anfitrião, diz ser obrigado a ir embora, pois precisa voltar e entrar triunfante na cidade:

Júpiter: [...] Deixei o exército às escondidas: foi por ti que eu me furtei aos meus deveres, para que fosses tu a primeira a saber, e eu o primeiro a contar-te como me desempenhei dos meus deveres de cidadão. [...] Ora, para que as tropas se não apercebam de nada, tenho de retomar o meu posto às escondidas. (PLAUTO, cena 3, Ato I, p. 56-57).

Júpiter: O meu amor, que os cuidados da guerra mantinham escravos da glória das nossas armas, roubou aos deveres do meu cargo os momentos que contigo vim passar. Este roubo, que o meu coração ofertou à tua beleza, poderia ser censurado pela voz pública [...] Basta, porém; maior demora tornar-me-ia muito culpado, e é-me urgente volver ao porto. (MOLIÈRE, cena 3, Ato I, p. 27-30)

Júpiter: [...] é preciso achar-me esta manhã no arraial, para publicamente entrar triunfante nesta cidade. (*Anfitrião*, p. 124)

Nesta cena, bem como no texto de Molière, Júpiter insiste para que Alcmena dissocie as figuras de Anfitrião-marido e Anfitrião-amante:

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. (p. 125)

Mesma situação reaparecerá na dramaturgia de Antônio José no texto *As variedades de Proteu*, quando Cirene, personagem disfarçada de princesa, demanda que seu pretendente, Nereu, a ame por sua beleza e não pela nobreza de seu sangue – uma vez que não possui tal nobreza.

Ao longo do diálogo entre os senhores, Mercúrio e Cornucópia apresentam intervenções importantes. Enquanto Mercúrio alerta Júpiter da necessidade de partir (“Senhor, veja que já é tarde”, “Não vês que já os galos cantaram?”, p. 124), Cornucópia emite falas *ponentes*, corroborando as prerrogativas de Júpiter acerca da dicotomia marido-amante. Entretanto, Cornucópia emite seu julgamento a partir de sua própria experiência noturna, ou seja, ela estabelece um paralelismo por oposição com Alcmena – enquanto esta gozou dos deleites da companhia do amante, aquela apenas teve o “marido espúrio” (p. 125) ao seu lado:

Cornucópia: [...] Marido sem ser amante é o mesmo que corpo sem alma! Que importa que o matrimônio ligue o corpo, se o amor não une as almas? Aqueles

carinhos, aqueles afagos, aqueles melindres, aquele vir o Senhor Anfitrião fora de horas, só para apagar a chama da saudade no mar de seu pranto, que é, senão amor? Pelo contrário, estes despegos, estas sequidões, estes focinhos que me faz este meu bom marido, que é, senão ser marido sem amor? (p. 125)

A fala da própria criada estabelece o paralelo entre o sim e o não, entre Anfitrião e Saramago. Contudo, mais do que uma fala de convencimento, ela funciona como fala *carnavalesca*, jocosa, pois ainda vemos uma velha libidinosa demandando as obrigações conjugais de seu marido. Ainda mais cômica se torna esta fala se levarmos em conta que, desde o início da cena, Cornucópia mantém a mesma demanda em relação ao assunto, reafirmando o mecanismo cômico da *repetição* tratado por Bergson:

Cornucópia: Cal-te, atiçador da candeia da esquivança! Tão tarde é isto?

Mercúrio: Não vês que já os galos cantaram?

Cornucópia: Também, se tu foras mais amante, outro galo me cantara. (p. 124)

O acúmulo de motivos cômicos novamente provoca o riso: animalização, repetição, a velha libidinosa, o ritmo e as ações sugeridas entre as réplicas. Antônio José organiza todo um aparato cômico, justificado, todavia, dentro da ação da peça.

Finalmente, Júpiter e Alcmena se despedem e o deus se vai, e Mercúrio consigo. Em sua despedida, entretanto, os criados deixam o mote para a próxima confusão:

Mercúrio: Cornucópia, *vale, vel valete*.

Cornucópia: que me dizes com isso?

Mercúrio: que assim se vai quem se despede em latim.

Cornucópia: *Vai-te cos diabos! Nunca tu cá tornes!* (p. 126, grifo nosso)

Mercúrio emite sua despedida em latim macarrônico típico do jogo de palavras gracioso. Já Cornucópia levanta o mote da próxima aparição de Saramago, só que, desta vez, o verdadeiro, como se verá ainda nesta cena.

Imediatamente após a saída de Mercúrio, vêm à cena Juno e Íris. Antes do confronto entre as damas, Íris funciona como interlocutora de Juno para a exposição e rememoração dos intentos da deusa:

Juno: Aquela sem dúvida é Alcmena; entre, pois, a minha indústria a vingar os meus zelos.

Íris: E é boa ocasião para o teu intento. (p. 126-127)

Novamente, a cena gira em torno do diálogo entre as personagens elevadas da peça, com Juno contando a Alcmena a falsa história de Felizarda, seu disfarce. Enquanto isso, Íris exerce o papel de intérprete para o público, lembrando-lhe que toda a história contada por Juno não passa de mentira: “Até aqui vai bem” (p. 127).

Já Cornucópia, em todo o entrecho, exerce função *carnavalesca*, comentando jocosamente as falas de Juno:

Cornucópia: Até aqui, Senhora, parece que tem razão; mas eu não sei o que ela diz.

[...]

Cornucópia: Felizarda se chama? Ai, Senhora, que galante nome para se pôr a uma cachorrinha! (p. 127)

A fala da cachorrinha, além de um comentário que visa o rebaixamento por animalização da história até agora escutada pela audiência, também estabelece relação com a cachorra com a qual Saramago dialoga em seu monólogo da cena 3 desta Parte.

Uma observação se faz necessária após travarmos conhecimento com todas as personagens divinas, quando disfarçadas: Juno e Júpiter são mentirosos mais refinados do que a própria criadagem, e desta, Mercúrio ainda é melhor que os outros, pois é o único que não é feito *víctima de donaires de otros*. Assim, as personagens divinas são aquelas que regem a mentira e o engano na peça, manipulando as personagens humanas à sua vontade.

No meio da narrativa de Juno-Felizarda, finalmente chega à casa Anfitrião, seguido de seu criado Saramago, em outra passagem recorrente em todas as versões do mito. Sem demora, tão logo se encontram, Alcmena fala:

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

Alcmena: Céus! Diz-me, por favor, porque é que estás a trocar de mim?! Cumprimentas-me e falas para mim como se me não tivesses visto ainda há pouco; como se, só agora, regressasses da guerra a casa! Pelo que dizes, até parece que me não vês há muito tempo! (PLAUTO, p. 74)

Alcmena: Como! Já de volta? (MOLIÈRE, p. 42)

Alcmena: Que é isso, Anfitrião? Tão depressa vieste?! (p. 128)

A situação desta cena produz um efeito interessante, se a pensarmos dentro da teoria por nós observada nesta Jornada da Tese. Temos, em cena, Anfitrião, Alcmena, Saramago, Cornucópia, Juno e Íris. Nenhum deles sabe que há dois Anfitriões – e Juno e Íris, que sabem do engodo, não são capazes de diferenciar o deus e o mortal. Se considerarmos que os disfarces das divindades constituem um *teatro en el teatro*²⁹⁶, na situação disposta neste momento da peça temos um *teatro en el teatro* constituído apenas por *nescientes*.

Ainda em consonância com as demais versões, as personagens ancilares quase não intervêm na cena, cujo enredo sustenta a ação e o interesse do público por si só. Entretanto, uma sequência do diálogo entre Anfitrião e Alcmena nos chama a atenção:

²⁹⁶ Como já dito anteriormente, não consideraremos os disfarces que constituem o mote da intriga como *teatro en el teatro*.

Anfitrião: Alcmena, entendo que estás galanteando.

Alcmena: Estas não são matérias para galantear.

Anfitrião: Anfitrião, basta de brinco.

Alcmena: Com quê, queres capacitar-me que estive contigo esta madrugada?

Anfitrião: Com quê, queres negar-me que não estiveste comigo esta noite, antes de amanhecer? (p. 129)

Podendo incorrer no risco da generalização infundada, a partir das leituras empreendidas da obra de Antônio José da Silva, somos levados a crer que este tipo de esticomitia não é frequente no *corpus* deste texto, no que se refere às falas de personagens elevadas. Estas personagens apresentam discursos elaborados, bem providos de metáforas e outras figuras de linguagem que enalteçam seu modo de falar. Ainda mais, podemos dizer que, dada a natureza dos paradigmas do mito narrado, Antônio José poderia ter se impregnado de seus mecanismos estilísticos para compor o seu *Anfitrião*. Assim, não é difícil supor que este diálogo figura no texto judeíno mais por referência aos seus modelos do que por dizer respeito à necessidade da ação da cena ou à estética autoral do Judeu.

Ao tentar solucionar o caso, Anfitrião e Alcmena apelam a Cornucópia e Saramago. Enquanto a criada supõe ser uma brincadeira de seu patrão, Saramago exime-se de qualquer intervenção – talvez por já ter levado muitas pancadas devido a um mesmo tema:

Alcmena: Se não crês a Cornucópia, pergunta-o a Saramago, que contigo também veio.

Saramago: Eu, Senhora?! Apelo eu! Arre, que testemunho!

Cornucópia: Tu não estiveste aqui?! Não ceaste comigo esta noite?!

Saramago: Eu sou tão pouco cioso, que nunca ceei em minha vida. (p. 130, grifo nosso)

Este trecho será mote para a posterior cena ancilar, cujo paralelismo se percebe já a partir da réplica da criada, eco da fala da senhora: “tu podes formar queixas contra o meu amor? Não viste esta madrugada em derretidos cristais naufragarem os meus olhos?” (p. 128).

Ainda à moda de seus antecessores, Antônio José faz Anfitrião “testar” a história de Alcmena com uma sequência de perguntas que induz a dama a recapitular toda a noite. No meio do inquérito, Anfitrião e Saramago percebem que não possuem mais a joia, espólio de guerra, que o herói endereçara à sua senhora. Neste ponto, até Saramago já se confunde acerca da presença de Anfitrião na casa à noite:

Alcmena: Como há-de achá-la, se tu ma deste, Anfitrião?

Saramago: Essa é a verdade! De sorte que vossa mercê deu a joia à Senhora Alcmena, e então quer que eu lhe dê conta dela? É mui boa consciência essa!

Anfitrião: Ó velhaco, tu também me queres desesperar?! Tu não vieste com a joia, para a dares a Alcmena?!

Saramago: Sim, Senhor; mas parece-me que ao depois vossa mercê ma pediu, para a dar à Senhora Alcmena, minha Senhora.

Anfitrião: Cala-te, embusteiro, que tudo isso são traças tuas! Tu mo pagarás!
(p. 132)

Ao final das perguntas de seu marido, Alcmena acaba por admitir, ainda que em linguagem cortês, que passou a noite com Anfitrião. Da mesma maneira como acontece na trama ancilar, as personagens elevadas empreendem variações súbitas no ritmo das cenas, para algum efeito cômico também de sua parte e câmbio de situação. Tão logo Anfitrião, que vinha num diálogo a “pisar em ovos” com Alcmena, compreende que ela esteve maritalmente com o “outro” Anfitrião, exclama:

Anfitrião: Cala-te, traidora, inimiga, que não fui eu aquele que no venturoso tálamo descansou contigo. (p. 133)

Após tão teatral exclamação, coube a quebra de expectativa com a inserção da fala dos criados, cada qual refletindo (secundando) os sentimentos de suas senhorias:

Cornucópia: Eis aqui como sucedem as desgraças!
Saramago: Eis aqui como se mata uma mulher a sangue-frio! (p. 133).

Ainda antes da saída de cena de Anfitrião, Juno e Alcmena – para representação do paralelo paródico ancilar –, há outro diálogo cuja estrutura é pouco frequente nas falas das personagens judeínas:

Alcmena: Esta joia também a possuí por sonhos?
Anfitrião: Esse o maior indício da minha afronta.
Alcmena: Essa é a maior defesa da minha inocência.
Juno: Essa é a maior evidência do meu ciúme. (*À parte*)
Íris: Essa é a maior certeza da nossa confusão. (*À parte*)
Cornucópia: Essa é a maior testemunha de que esteve cá.
Saramago: E esse é o maior testemunho que se levantou. (p. 133)

Presente nas árias e nos recitados das óperas de Antônio José, quando se fala mais de sentimentos do que de acontecimentos da intriga, esta sobreposição de perspectivas acerca de uma mesma ação não é comum na dramaturgia judeína. Novamente, somos levados a buscar a referência nos seus paradigmas, pois tanto Plauto quanto Molière apresentam esta estrutura com certa frequência em seus textos – embora não exatamente nesta situação.

Ao saírem Anfitrião, Juno e Alcmena, após cantarem uma ária a três, restam Cornucópia e Saramago, que encenarão uma paródia do diálogo recém travado por Anfitrião e Alcmena. Relembrando quão sedenta de seu marido estava Cornucópia quando Saramago-Mercúrio chegou à casa, na cena 2 desta Parte I, Saramago não fica atrás em seu desejo pela esposa:

Saramago: Antes que te responda, quero primeiro fazer-te a devida contumélia, depois de tão grande ausência. Mostra cá, Cornucópia, esses retorcidos amplexos com esses fétidos ósculos.

Cornucópia: Ainda tens atrevimento, patife, insolente, de me falares? Já te queres chegar para mim!

Saramago: Quando deixei eu de querer-te, e adorar-te, querida Cornucópia?

Cornucópia: Não te lembra que me disseste que eu era feia e horrenda?

Saramago: eu podia dizer tal, quando essa tua cara, sendo o alcatruz do afeto, é o repuxo das almas que, esgotando a fineza do peito, banha o coração de finezas, para regar a chicória da correspondência? (p. 135)

Na primeira fala do excerto, Saramago já apresenta recurso cênico bastante popular na comédia. Percebamos que há uma mudança de ritmo de fala entre os dois períodos da fala, sendo o primeiro período galante, ou parodicamente galante, enquanto que o segundo é afoito e rápido. Além disso, também no segundo período começam os qualitativos derrisórios de Cornucópia que, entretanto, não se atenta ou não se mobiliza por eles, mas ainda sustenta o rancor guardado pelos agravos de Mercúrio.

Tentando corrigir a confusão causada por Mercúrio, Saramago ainda tenta um galanteio que emula a fala senhorial, embora o afeto de Cornucópia, para o gracioso, regue chicórias, ao invés de rosas ou tulipas. E, à continuação do diálogo, eis que a criada diz: “Você não se lembra ontem à noite os desprezos que me fez?” (p. 135).

Temos o disparador da situação rebaixadamente paralela e dos mais variados ditérios acerca do mote do marido traído:

Cornucópia: tu cuidas que eu sou tão néscia como a Senhora Alcmena, que se lhe meteram em cabeça os delírios do Senhor Anfitrião?

Saramago: Certo é que a ti nada se te mete em cabeça; a mim mais depressa, que sou o desgraçado marido. (p. 136)

Como Anfitrião, que chama Alcmena de “traidora”, “inimiga”, “tirana”, “desleal”, “falsa” e “ingrata” (p. 133-134), Saramago também culpa a esposa pela confusão – acrescentando, ainda, um neologismo cômico com o verbo “ensaramagar”, o qual denota o “encontro íntimo com Saramago”:

Saramago: Deixa-me, inimiga, traidora, falsa, fementida, insolente, que não fui eu o com quem te ensaramagaste. (p. 136)

O fato já apontado por Saramago em intervenção no diálogo entre Alcmena e Anfitrião (“Eis aqui como se mata uma mulher a sangue-frio!”, p. 133) – e cantado pelo próprio herói na ária...

Desengana-me, tirana;
quando não, a minha pena,
falsa Alcmena,
te condena
a morrer e suspirar.
[...]
Mas, se é certa a minha ofensa,

sem detença
terei modo de a vingar. (p. 134)

... reflete na fala do gracioso, quando descobre ou tem fortes indícios de uma traição – em fala com novo ditério acerca do marido enganado:

Saramago: Digo, embusteira, que, se não fora por se acabar isto em tragédia, que aqui te espicharia na ponta desta espada, pelas pontas que me puseste. (p. 136)

Mas, assim como muitas situações representadas pelas personagens ancilares, toda esta raiva arrefece quando a cena continua e:

Saramago: [...] primeiro te quero fazer alguns interrogatórios, como fez meu amo à Senhora Alcmena.²⁹⁷ Dize-me: que fizeste com esse eu, quando aqui chegou?

Cornucópia: Abracei-o muito bem primeiro.

Saramago: Vamos ao mais, que isso é bagatela, bagatela.

Cornucópia: Depois lhe disse mil finezas.

Saramago: *Ad aliud*, que isso nem vai, nem vem.

Cornucópia: Depois lhe dei de cear muito bem e de beber muito melhor.

Saramago: Cala essa boca, atrevida, que já não quero saber mais; basta que esse atrevido, insolente, comeu e bebeu o que estava guardado para mim? (p. 137)

A cena acarreta outra situação cômica por *desproporção*, pois Saramago dá mais valor à comida e bebida que lhe eram devidas do que à própria esposa. Ao ser acusada de traição, Cornucópia emenda o discurso de mulher honrada, que também serve para umas poucas réplicas jocosas.

Quando o casal se encaminha para fazer as pazes, sai Mercúrio ao bastidor e inicia um jogo cômico situacional, ou seja, afirma que não intervirá de maneira alguma nas ações futuras, quer das intrigas principal, quer das secundárias. Este tipo de jogo é muito comum na *Commedia dell'Arte*, a qual certamente já estendera seus braços até a Península Ibérica, e serve, *grosso modo*, para “apenas” divertir o público:

Mercúrio: 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 a sua própria mulher, também com isso o detenho, enquanto labora o nosso engano. (p. 138)

Mercúrio faz com que Cornucópia mude duas vezes de cara. Saramago, quando se vê diante de uma desconhecida, pede desculpas pelo tom empregado. Nesta cena, temos a inserção do *teatro en el teatro* como elemento das falas das personagens, pois é uma situação em que se usa o disfarce, mesmo que apenas para zombaria do gracioso. Ainda assim, somente as falas

²⁹⁷ Referência direta à fala de Anfitrião em aparte: “Quero apurar os meus zelos” (p. 130).

enunciadas enquanto Cornucópia apresenta “outra cara” são consideradas *metaliterarias*. Vale ressaltar que esta situação está isolada do mote da peça.

Da segunda vez que o engano acontece, Saramago, criado ladino, percebe que alguma coisa vai mal e, como atitude inerente ao seu tipo, faz uma piada com o acontecido: “Não vi ainda mulher com duas caras tão mal encarada” (p. 139).

A comicidade da cena está nas quebras de ritmo da fala de Saramago, que provavelmente viriam acompanhadas de gestual estilizado. Especificamente na fala acima citada, Saramago também demonstra consciência do jogo cênico, ou seja, ele sabe estar fazendo parte de um embuste que, entretanto, não sabe qual é.

Se, antes da intervenção de Mercúrio, Saramago queria fazer as pazes:

Saramago: [...] façamos as pazes! Anda cá.

Cornucópia: Agora também eu não quero. (p. 138)

Após a intromissão do deus-mensageiro, a situação se inverte:

Cornucópia: [...] Ora vem cá, meu querido Saramago dos meus olhos; façamos as pazes.

Saramago: Sim, eu faço; mas há-de ser partindo-te primeiro esse infernal corpo com esta espada. (*Foge Cornucópia*). (p. 140)

Saramago retoma seu ímpeto vingador para espantar Cornucópia de cena, mas não sem antes a criada fechar-lhe a porta no nariz.

Duas linhas depois, ainda na mesma fala, Saramago vislumbra Íris, que volta à cena. Os objetivos das personagens são muito bem apresentados, para que o público, já às voltas com tantos disfarces, não perca seus objetivos:²⁹⁸

Saramago: Não deixei de reparar, quando entrei, na carinha desta muchacha; e, pois Cornucópia anda banzeira no mar da sua inconstância, transportarei o meu amor na barquinha desta beleza, até que serene a tempestade dos meus zelos.

Íris: E este é o criado de casa. Quero agora meter-me 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. (p. 140)

Antônio José, com a inserção de Juno na intriga da peça, adiciona um segundo triângulo amoroso (Juno-Júpiter-Alcmena) àquele já estabelecido pela tradição (Júpiter-Alcmena-Anfitrião). Agora, também este triângulo amoroso paralelo se desdobra

²⁹⁸ Assim como várias personagens menores na dramaturgia ibérica, também os movimentos de cena de Íris são negligenciados por Antônio José da Silva. Sabemos que ela entrou em cena juntamente a Juno e, ao longo do diálogo entre Anfitrião e Alcmena, serviu de interlocutora aos apartes da deusa. Entretanto, não há indicação de sua saída de cena, que, apenas supomos, foi junto de Juno.

derrisoriamente e estabelece novo triângulo amoroso ancilar (Mercúrio-Íris-Saramago). Se o triângulo ainda não foi apresentado, entretanto, ao público e ao leitor já é possível antevê-lo.

Contudo, nesta inovação inserida pelo Judeu neste ambiente, os interesses baixos prevalecerão à mera imitação paródica do ambiente elevado. Não temos uma relação direta entre Anfitrião e Juno, de maneira que seus criados estão livres para conduzir uma intriga calcada nos objetivos, interesses e vontades baixas, reflexo do público popular do Teatro do Bairro Alto.

Íris, a mais simples dentre as personagens baixas da peça, tem por único objetivo secundar as ações de sua senhora Juno. As criadas, geralmente e à exemplo da *Commedia dell'Arte*, são personagens ligadas aos assuntos amorosos, podendo executar ações e idear planos que infringiriam o código de honra das damas. Portanto, a ela caberá seduzir Saramago, com o intuito explicitado no excerto acima de descobrir o verdadeiro Anfitrião. Este objetivo, porque vai contra os interesses de Júpiter em não ser descoberto, refere-se a falas *opponentes*:²⁹⁹

Íris: Quero desdenhá-lo, para que, querendo-me mais, se facilite a dizer-me o que pretendo. (*À parte*). (p. 141)³⁰⁰

Mercúrio, personagem um pouco mais elaborada, pois assimila características graciosas do comportamento e mundividência de Saramago, também terá por objetivo, em seu contato posterior com Íris (cenas 4 e 5 da Parte II), sustentar as vontades de Júpiter, como criado fiel. Para tanto, ludibriará a deusa da concórdia e quem mais for necessário. Oposto à criada divina, suas atitudes e falas revelam uma postura *ponente* em relação ao herói.

Mercúrio: Como tu já sabes que um dos Anfitriões não é verdadeiro, a este fingido só eu o conheço e só de mim fia, e só mostrando-to com o dedo o poderás conhecer. (p. 197)

Saramago, a personagem central das tramas secundárias representadas no ambiente ancilar de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, nesta intriga, porque descontextualizada da trama principal e de caráter quase entremezilhado, terá seus próprios objetivos, os quais, contudo, não se afastam dos fins de qualquer personagem baixa do momento histórico: seu interesse, com a criada de Juno, será simplesmente saciar seus desejos. Buscando sexo, Saramago simulará parodicamente a afetação do discurso de Júpiter no seu trato com a “menina”:

Saramago: [...] Pois eu também não posso deixar de querer esse rosto, que dá de rosto à neve; essa testa, que testa me investe; esses olhos, que me deram olhado; essa boca, que emboca delícias; esse corpo, que em corpo passeia na rua formosa. (p. 143)

²⁹⁹ Fazemos notar que esta função somente seja atribuída à fala de Íris quando o desdenho, apresentado como recurso para alcançar o intento de Juno, for explicitamente enunciado.

³⁰⁰ Ressaltamos a estratégia de sedução de Íris, que, ao invés de ir ao encontro do graciosos, planeja primeiramente afastá-lo, para aumentar o interesse.

Mas estamos adiantando o cortejo, que começa por Saramago buscar descobrir quem é esta moça que se apresenta em frente à casa. O criado tenta fazer-lhe galanteios desajeitados, ao que Íris responde secamente:

Saramago: Vossa mercê ouve?

Íris: Eu não sou surda. (p. 141)

Ele se exhibe falando em latim, a que a resposta é menos simpática ainda:

Saramago: *Propter unumquodque tale, & illud magis.*

Íris: Não te entendo. (p. 141)

Contudo, a cena apresenta a máscara usada por Íris:

Íris: Sou uma criada de vossa mercê e de Felizarda [disfarce de Juno], que aqui nos achamos por hóspedes nesta casa. [...] Chamo-me Corriola. (p. 141-142)

Íris, agora Corriola, é a personagem ancilar cujo nome mais provoca intervenção direta no diálogo. Saramago usa seu nome em neologismos e jogos de palavras tanto quanto o de Cornucópia, especialmente em relação à temática do marido traído, mas sempre no meio do diálogo que, entretanto, nunca é construído em função deste jogo. O nome Corriola, no entanto, causa todo um rearranjo da situação:

Saramago: Nem tanto queria. Corriola! Mau agouro venha pelo Diabo!

Íris: Que te suspende? Pasmou-te o meu nome?

Saramago: A falar verdade, caiu-me o coração aos pés, em saber que te chamavas Corriola; pois, apenas no jogo do amor começava a ser taul da fineza, quando logo perco o cabedal da esperança nessa corriola. (p. 142)

“Corriola”, embora possa ser, como Saramago, um nome de planta, também quer dizer “armadilha”, acepção tomada pelo gracioso.³⁰¹ Pouco contente com as respostas secas e o desengano que provoca em Saramago quando ordena que “desnamore-se vossa mercê” (p. 142), Corriola exaspera-se com ele quando lhe pede que o corresponda em seu amor:

Íris: Isso agora é desaforo! Não teme a Deus um homem casado? Querer inquietar uma mulher solteira? Vá-se, antes que o desengane de outro modo. (p. 143)

E, não contente, ainda “destempera em cantar uma ária”³⁰²:

Vai-te logo rebolindo.
Tu me dizes isso a mim!
Tu a mim, a mim, a mim,
porco, sujo, bribantão?

³⁰¹ Este jogo de palavras com o nome da criada será novamente utilizado em *Precipício de Faetonte*, quando Chichisbéu conhece Chirinola, cuja acepção também é “armadilha”.

³⁰² Paráfrase à fala de Sacatrapo em *Os encantos de Medeia*, p. 47.

Eu te juro, Saramago,
Que serás em teu estrago
O mais pérfido asneirão. (*Vai-se*). (p. 143-144)

Além das referências a Deus, no excerto da fala de Íris acima, e ao Diabo, na fala de Saramago nesta mesma cena, ainda há outra referência à divindade cristã nesta cena:

Íris: Não me posso mudar em o que Deus me não fez. (p. 143)

Embora a referência ao Diabo enunciada por Saramago possa ser interpretada apenas como expressão corrente no período, as duas menções a Deus proferidas por Íris apresentam uma referência bem marcada não só à religião, como também à moral cristã. No excerto imediatamente acima, há a aceitação da ideia de que “Deus criou o mundo”.³⁰³ Usada como resposta engenhosa à fala de Saramago³⁰⁴, a frase de Íris, anacronicamente, evoca o mito da criação do mundo.

Na fala anteriormente exposta, Íris chama a atenção de Saramago quanto à sua postura perante a moral cristã. Sua fala é calcada nos Dez Mandamentos da Cristandade, estabelecidos no livro do Êxodo e norteadores para as questões de pecado e absolvição na Igreja Católica desde os primórdios.³⁰⁵

Pela força e participação da Igreja Católica no Estado português de então, não nos surpreende a presença do discurso cristão enraizado não apenas na forma de expressões idiomáticas, mas também, como se apresenta nestas duas falas, na constituição da expressão dos valores morais do povo português. Ainda se tratando desta peça especificamente, há que se perceber o cuidado com o que o tema é tratado, uma vez que um deus é o motor dos enganos, através de seu desejo mundano carnal. Portanto, a elevação do discurso joviano ao nível do discurso amoroso cortês³⁰⁶ e até esta repreensão de Íris à postura de Saramago podem ser decorrentes do ambiente beato português setecentista.

³⁰³ Na *Bíblia*, o mito da criação do mundo está narrado primeiro capítulo do Livro de Gênesis. A parte em que é enunciado que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, mais especificamente, está nos versículos 26 e 27 do referido livro.

³⁰⁴ “*Saramago*: [...] se queres que te não ame, desfaze essa beleza, engilha esse rosto, frange essa testa, arregala esses olhos, entorta essa boca, e faze-te geba” (p. 142).

³⁰⁵ “Fora do casamento, as relações sexuais são proibidas. A Bíblia é bastante específica neste [*sic*] respeito. Na Lei dada por Deus à nação de Israel declarou-se: ‘Não deves cometer adultério’ (Êxodo 20:14). Mais tarde, Jesus incluiu ‘fornicações’ e ‘adultérios’ nos ‘raciocínios prejudiciais’ originados no coração e que aviltam a pessoa (Marcos 7:21, 22). O apóstolo Paulo foi inspirado a admoestar os cristãos em Corinto: ‘Fugi da fornicção’ (1 Coríntios 6:18). E Paulo escreveu na sua carta aos hebreus: ‘O matrimônio seja honroso entre todos e o leito conjugal imaculado, porque Deus julgará os fornicadores e os adúlteros’ (Hebreus 13:4)”. (Biblioteca Online da Torre de Vigia. *O conceito divino da pureza moral*, p. 7.)

³⁰⁶ “O Júpiter de Antônio José perde a libidinidade hedonística inscrita no paradigma plautino, revestindo-se de um caráter extremamente lírico” (CORRADIN 1998, p. 180).

Sem querer esgotar este tema, o Prof. José Roberto Tavares, na edição das *Obras Completas* de Antônio José da Silva pela Editora Sá da Costa (1945-1946), apresenta a *Protestação do Colector* publicada ao final de ambos os tomos do *Teatro Cômico Português*, editado por Francisco Luís Ameno:

As palavras *Deuses, Númen, Fado, Divindade, Onnipotência e Soberania* se devem somente entender no sentido poético, e não de nenhuma outra maneira, porque somente se usa delas nestas Obras como necessárias para adorno da composição dramática e expressão dos episódios cômicos, e não com intenção de ofender em cousa alguma aos dogmas da Santa Madre Igreja, a quem, como obediente filho, me sujeito em tudo o que ela determina.

Autores e editores coetâneos protegiam-se por todos os lados para não caírem no foco da Inquisição, a qual, apesar de todos os esforços, dizimou muitas vidas, incluindo a do nosso dramaturgo.³⁰⁷

Retornando à análise de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, nas cenas 6 e 7 da Parte I, depois de tomar o lugar de Anfitrião em sua casa, Júpiter é levado por Polidaz e Tirésias ao triunfo no arraial – na cena 6, Júpiter encontra Polidaz onde este ficou esperando Anfitrião, e, na cena 7, acontece o triunfo em si, como apoteose da Parte I da peça.

Do ambiente ancilar, apenas Mercúrio participa destas duas cenas curtas. Se esta personagem, já no Prólogo e na primeira cena do *Anfitrião* de Plauto, revela o final da intriga, em Antônio José, ela apenas antecipa os acontecimentos da Parte II:

Mercúrio: Não vês que já chegou Anfitrião da guerra, e pode Alcmena sentir a causa deste enleio?

Júpiter: Para aí reservo o meu poder.

Mercúrio: e, se Juno vier a sabê-lo, como hás-de escapar do rigor da sua condição?

Júpiter: Mais pode Júpiter que Juno; e eu farei com que ela padeça o mesmo engano; pois ela não pode senão o que eu quero que ela possa. (p. 144-145).

Assim como foi Mercúrio quem engendrou o plano para Júpiter possuir Alcmena, também é o deus-criado quem primeiro diz para Júpiter aceitar o triunfo:

Polidaz: Anda, Anfitrião, que já tardavas, e já te espera o triunfo no arraial.

Júpiter: Mercúrio, não é só Alcmena a que se engana comigo.

Mercúrio: Pois agora não há mais remédio que aceites o triunfo que era para Anfitrião. (p. 145)

³⁰⁷ Como não fazem parte do escopo desta pesquisa as questões inquisitoriais que levaram Antônio José à fogueira, não nos debruçaremos mais tempo sobre esta digressão. Contudo, alguns estudiosos consideram a cena 6 da Parte II desta peça como denúncia (a nosso ver, anacrônica em questões de preceptiva textual) dos procedimentos inquisitoriais.

Na cena 7, quando o cenário é uma “sala senatoria”, a apoteose³⁰⁸ do ato se concretiza com canto, gritos de “Viva!”, grande número de participantes, carro triunfal e um coro final, para encerrar...

Nesta última cena, Mercúrio faz duas intervenções pontuais, traduzindo para o público mais displicente os acontecimentos em cena e, ainda, antecipando eventos da sequência da peça.

À entrada das personagens em cena, Mercúrio diz:

Mercúrio: Não só triunfou Júpiter de Alcmena, mas até do mesmo triunfo de Anfitrião fica sendo triunfador. (p. 146)

Entre a homenagem das ninfas ao falso Anfitrião e sua dança, em comentário burlesco à oferta, Mercúrio graceja em aparte:

Júpiter: As flores dessa grinalda, ó ilustres matronas, na minha estimação todas serão perpétuas.

Mercúrio: E para Anfitrião martírios; pois Júpiter lhe usurpa todas as honras. (*À parte*). (p. 147).

Chegamos ao final da Parte I de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Até agora, à exceção dos acréscimos que antecipam e preparam as situações e a intriga da Parte II, o texto de Antônio José se mantém muito próximo dos paradigmas, sendo alterado, principalmente, em questões referentes à tradução do mito “ao gosto português”³⁰⁹ – realizadas principalmente nos recursos cômicos dos criados, pois a comicidade é datada e só funciona no contexto social a que se destina.³¹⁰

Na Parte II, a intervenção de Juno dará andamento completamente diverso à “ópera” do Judeu, uma vez que aqui Antônio José deixa quase que inteiramente de lado a intriga primordial para desenvolver uma ação paralela – a intriga de Juno. Pouco ou nada esta segunda parte da peça portuguesa retém da ação primeira – o triângulo amoroso: Júpiter / Alcmena / Anfitrião –, pois o enredo se fixa no motivo acrescentado, ou seja, a trama vingativa de Juno. (CORRADIN, 1998, p. 166-167).

A originalidade da intriga da Parte II implica que as intervenções dos criados também deverão ser inéditas ou ressignificadas.

A Parte II abre com uma cena entre Juno e Íris. Já em sua primeira fala, Antônio José caracteriza Juno da mesma maneira que faz com Medeia em *Os encantos de Medeia*: enquanto

³⁰⁸ Segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009, p. 35), “o quadro final é chamado de apoteose porque deve impressionar pelo seu luxo, grandiosidade e beleza. Dedicada a um elogio ou à glorificação de um sentimento, de uma personalidade, de uma ideia, vale-se de todos os recursos visuais possíveis numa encenação”.

³⁰⁹ Já indicamos algures que o adjetivo “português” acrescido a vários produtos artísticos do período pode ser uma chave de análise do pensamento acerca do fazer artístico lusitano do período. Entretanto, por não fazer parte do escopo do trabalho ora desenvolvido, apenas levantamos a questão para investigações futuras.

³¹⁰ “O riso não advém da estética pura, dado que tem por fim (inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos) um objetivo útil de aprimoramento geral”. (BERGSON, 1987, p. 19).

o protagonista, mesmo culpado de seus atos, pois cometidos conscientemente, é retratado como inocente, ambas as damas são apresentadas como furiosas desvairadas:

Juno: Já que, disfarçada, me vejo introduzida em casa de Alcmena, comece o veneno de meus zelos a inficionar a causa do meu ciúme: chore a inocência de Alcmena o delito de Júpiter; porque tão disfarçado vive na forma de Anfitrião, que nem toda a minha deidade sabe distinguir qual é o verdadeiro. Ó Júpiter, para que me deste a glória de ser tua esposa, se me não livras deste inferno de zelos?

Íris: Senhora, devagar se vai ao longe. (p. 149)

Nesta fala, Juno apresenta qual será o mote desta Parte da peça. Será a deusa o catalizador dos principais acontecimentos, seja através do enamorado Tirésias, de sua própria intervenção em cena, seja por intermédio de sua criada. Íris, no sentido de auxiliar Juno na consecução do seu plano, oferece conselhos à sua senhora, mas também apresenta seus próprios esforços para alcançarem seus objetivos:

Íris: Eu tenho dado em boa traça, para averiguar qual é o verdadeiro Anfitrião ou verdadeiro Júpiter.

Juno: E qual é?

Íris: O criado de casa, tanto que me viu, entrou a pretender-me, e eu quero facilitar-lhe o seu amor, só por ver se me descobre algum vestígio por onde possamos conhecer a Júpiter. (p. 149)

Além de secundar as ações de Juno, a deusa-criada apresenta, assim como sua senhora, o mote para intriga entre as personagens baixas. Afastando-se do mote principal da Parte II, a narrativa secundária³¹¹ percorrerá um caminho paralelo à intriga protagonista, cruzando-se apenas na cena 5, da qual trataremos a seu tempo.

Ao sair em busca de Saramago, Íris deixa Juno sozinha para logo entrar Tirésias e a deusa também começa a mover-se em direção a seu objetivo. Embora não haja nenhuma personagem ancilar envolvida na situação, é necessário fazer a notação de que esta cena está muito mais aproximada do modo de escrita percebido nas demais produções do autor, contando com elaborados diálogos cortesãos, eivada de figuras de linguagem, como hipérboles, metáforas, analogias e oxímoros, um ritmo de fala que evidencia um jogo de cena mais trabalhado e com ritmo mais sustentado. Também o engano está presente como recurso de condução da situação, além das referências míticas, motes de outros textos – no caso, de *O labirinto de Creta*:

³¹¹ Tecnicamente, toda a intriga que gira em torno de Juno também é uma intriga secundária. Entretanto, como, neste trabalho, polarizamos as personagens em altas e baixas, trataremos as intrigas entre as personagens elevadas (*galanes* e *damas*) agrupadas sob o nome de *intriga principal* ou *protagonista* e daquelas desenroladas entre as personagens baixas (*criados* e *graciosos*), como *intrigas secundárias*. Tal divisão, entretanto, tem intenção meramente didática e específica para a abordagem deste texto, que apresenta muitas subintrigas.

Tirésias: [...] Mas quem se pode livrar do *labirinto de amor*, pois o mesmo fio que se inventou para o acerto é o maior embaraço para a confusão? (p. 153).³¹²

Nesta cena, Tirésias, perdido de amores por Juno-Felizarda-Flérída,³¹³ promete castigar Alcmena. Em troca, a deusa diz que “à minha conta [de Juno] fica o vingar-me de Anfítrião” (p. 153). Assim, temos a perseguição que se instaurará contra Anfítrião e Alcmena, já anunciada na primeira fala desta Parte II, e que movimentará a intriga principal.

Instituídas as diretrizes para o andamento das intrigas secundária e principal, elas são colocadas em ação: entra em cena a primeira vítima, Saramago:

Saramago: Batido de zelos e combatido de amor se considera este pobre Saramago na presente conjuntura. Cornucópia com dous Saramagos, e Corriola sem nenhum! Pois não há-de ser assim! Porém ela cá vem; quero fingir-me mais amante, fazendo que a não vejo. Ai, Corriola desta alma, compadece-te de um pobre Saramago, a quem a ardente canícula de teus repúdios seca e murcha a verde medula de sua esperança. Ai, que me abraso! Água para tanto fogo! (p. 154)

Além da exposição sumária da situação atual no triângulo amoroso Cornucópia/Saramago/Corriola, a fala do gracioso apresenta uma situação cômica por excelência, que é a dificuldade deste tipo de personagem em esconder aquilo que sente ou quer. Ao enunciar “quero fingir-me mais amante, fazendo que não a vejo”, Saramago provavelmente interrompe o discurso por um tempo, enquanto, com ações corporais, tenta “fazer que não a vê”. Entretanto, o conflito interno que se instaura na personagem, externalizado com a desenvoltura corporal própria do tipo³¹⁴ – herdada dos *arlecchinos*, bobos e bufões –, provocaria o riso na audiência, por sua inadequação e mecanicidade. Também a expressão seguinte, “Ai, Corriola desta alma...”, poderia ser falada num impulso que rompesse o silêncio.

Novamente a evocação da metáfora vegetal se faz presente no discurso ancilar. Mantendo o estrato baixo da metáfora empregada, Saramago evoca o calor (canícula) que, longe de ser agradável, “seca e murcha a verde medula de sua esperança”.

Enquanto Cornucópia escuta o diálogo do bastidor, Íris começa a ceder à insistência de Saramago, mesmo que dissimuladamente. Como na cena anterior, Íris evoca sempre a

³¹² Notar-se-á que, no excerto, o fio de Ariadna é mais importante para a metáfora do que ele de fato será no desenvolvimento da intriga de *O labirinto de Creta*.

³¹³ Juno, disfarçada em Felizarda, num *mise en abyme*, diz a Tirésias que sua verdadeira identidade é Flérída, filha do Rei Terela, de Téleba. Ela exige vingança contra as ofensas proferidas por Alcmena contra seu pai morto. Veja-se que esta atitude de Alcmena, que não condiz com a composição de seu caráter, é tão genuína quanto a identidade de Flérída.

³¹⁴ Esta “desenvoltura” pode ser apresentada tanto por atores vivos, como por bonifrates, sombras ou outros, cada uma dentro das especificidades de sua própria linguagem. O *lazzo* se concretizaria pela intenção e fracasso da personagem em controlar sua vontade.

memória da criada de Alcmena para barrar as investidas do gracioso. Quando a deusa-criada começa a ceder à resposta de Saramago, Cornucópia irrompe em cena:

Íris: Olha: ainda que eu queira amar-te, por Cornucópia o não faço.

Saramago: Que se me dá a mim de Cornucópia? Não mo merece ela tanto.

Sai Cornucópia

Cornucópia: Agora isso é desaforo! Ó minha menina, *oculum ruorum*. Faça-me favor de não inquietar os homens casados que estão em suas casas. Ora o certo é que *a casa trae el hombre com que llore*. (p. 155)

Cornucópia usa recursos pouco vistos no discurso das criadas judeínas, como as falas em latim e espanhol e a imposição dos estratos sociais dentro da própria classe. Esta fala de Cornucópia foi por nós considerada *ponente*, porque, mesmo que por uma via mais indireta, corrobora as vontades de Júpiter. Íris, como dito em todas as suas entradas, pretende seduzir Saramago para descobrir qual é o verdadeiro Anfitrião e, assim, desmascarar Júpiter – o intento da deusa-criada ecoa as vontades de Juno. Entretanto, esta empresa se opõe aos interesses do deus – por isso toda a estratégia de sedução de Íris é considerada inserida na função *oponente* por nós. A fala de Cornucópia vai contra as intenções de Íris e Juno, defendendo a manutenção da situação como está, que é favorável aos intentos jovianos – por isso, a fala foi considerada *ponente*. A deusa-mensageira, ao ser mandada embora por Cornucópia, sai emitindo um aparte que evidencia o conflito de vontades entre as criadas:

Íris: Temo que esta velha seja o estorvo da minha pretensão. (*À parte e vai-se*). (p. 155).

Verificar-se-á, no decorrer da peça, que o enunciado embate entre as criadas, de fato, não ocorrerá.³¹⁵ Entretanto, as pistas dadas pelo autor, verdadeiras ou falsas, servem para atizar o interesse do público no que virá a acontecer ulteriormente.

Sozinhos, Saramago e Cornucópia dão início a uma discussão em que o gracioso, *carnavalescamente*, apresenta os motivos de seu cortejo a Íris, enquanto Cornucópia, *conjuntiva e informativamente*, inquire e responde.

Saramago secunda parodicamente a personagem de Anfitrião, retomando a situação anterior, quando o criado dá mais importância à comida e bebida oferecidas por Cornucópia ao falso Saramago do que ao contato físico que pudesse ter ocorrido entre eles. Enquanto isso, a criada lança mão de argumentos morais para rebatê-lo:

Saramago: Quê! Tu tens razão para ter zelos de mim, se eu não sou teu marido Saramago, senão aquele que cá esteve, a quem deste de comer e de beber?

Cornucópia: não queiras com esse desaforo encobrir a tua pouca vergonha. (p. 156).

³¹⁵ David Ball (2008, p. 83) já anuncia que, “em qualquer peça a promessa de um confronto fundamental deve ser utilizada com o fim de despertar a ansiedade do público”.

Outra situação pouco frequente nos textos de Antônio José, o diálogo é interrompido no meio pela entrada de uma personagem, mudando o rumo da cena. Evidentemente, o diálogo é travado por criados (intriga secundária) e quem entra em cena é Alcmena, pertencente à intriga principal. O anúncio da entrada de Alcmena é feito por Cornucópia, numa fala *conjuntiva* muito orgânica no contexto da cena, porque integra a apresentação da personagem que vem à cena com a ação que se desenrola:

Cornucópia: Se não viera ali a Senhora Alcmena, eu te respondera melhor.
Sai Alcmena. (p. 156).

À entrada de Alcmena, as mulheres fazem a exposição da situação entre esta e Anfitrião, cada uma falando dentro do seu campo semântico:

Alcmena: Que intentasse Anfitrião persuadir-me que ele não era o próprio que comigo esteve! Sem dúvida que, a saber, de certo, que falava deveras, perdera os meus sentidos e também a paciência.

Cornucópia: Senhora, isso se não mete em cabeça de mulher! Quem duvida que o Senhor Anfitrião vinha amassado com este magano de meu marido, para nos fazerem doudas? (p. 156)

Logo depois, saem Júpiter e Mercúrio ao bastidor. Aí, o deus supremo recomenda que Mercúrio impeça a entrada de Anfitrião, justificando a situação apresentada no começo da cena subsequente. Esta intervenção não é apresentada destacada da cena em nenhuma outra versão do mito e parece-nos, se podemos dizer assim, demasiada preocupação com as questões de verossimilhança. Entretanto, por ser a primeira entrada de Júpiter nesta Parte II, a fala de Mercúrio também funciona como exposição, para lembrar o público da situação em que se encontra o deus:

Mercúrio: Júpiter, adverte que Anfitrião já veio, e agora é necessário [*sic*] maior indústria para fingir e desfazer o que fez Anfitrião. (p. 157).

A cena de reconciliação entre “Anfitrião” e Alcmena é recorrente nos textos predecessores da “ópera” de Antônio José. Contudo, o texto judeíno apresenta uma variação em relação às versões anteriores: nelas, o casal está sozinho em cena. Em Antônio José, há a interferência de outras personagens – Saramago, Cornucópia, Juno –, ou seja, nesta versão, Júpiter não precisa lidar apenas com os argumentos de Alcmena, mas de personagens que apresentam outros pontos de vista, inclusive Juno, cuja intenção é interpor-se à reconciliação.

A intervenção dos criados é relevante nesta cena. Cornucópia tenta defender a posição de Júpiter – mesmo pensando que seja Anfitrião – e emite falas *ponentes* a respeito das desculpas que o deus elabora para as atitudes do real Anfitrião. Ela corrobora a ideia de que tudo não passa de uma brincadeira do seu senhor desde a cena 5 da Parte I:

Cornucópia: Ai, Senhora! Vossa mercê crê que o Senhor Anfitrião fala de veras? Sempre vossa mercê foi amigo dessas gracinhas? Ora não seja maligno. (p. 130)

A criada retoma sua defesa nesta cena:

Cornucópia: Não o disse eu, Senhora? Vossa mercê não quer acabar de entender que eu tenho meus laivos de feiticeira? Meu senhor Anfitrião, eu sempre dizia que vossa mercê estava zombando.

[...]

Júpiter: Vês, Alcmena, como Cornucópia logo penetrou a minha ideia? (p. 157-158)

Imediatamente, entretanto, Saramago, confuso com o cenário que se lhe apresenta, começa a fazer indagações a respeito das insólitas situações vivenciadas nas últimas cenas com seu senhor. Esta postura do gracioso atribui às suas falas a função *oponente*, porque se colocam claramente contrárias aos argumentos de Júpiter para a reconciliação com Alcmena.

Cornucópia tenta contornar a situação, em nova fala *ponente*, mas Saramago se mostra resoluto em elucidar a situação:

Cornucópia: Ainda teima?

Saramago: Ainda teimo e reteimo; juro e rejuro; digo e redigo que eu, antes de cá vir, já cá estava; e quando eu cuidei que era singular, me achei posto no plural; de sorte que, sendo eu muito apenas um, agora, para mais penas, me vejo partido em dous. (p. 158)

A enumeração, a repetição de vocábulos e o acréscimo do prefixo “re-” às ações, após quatro falas *oponentes*, denotam a insistência de Saramago em não aceitar a história contada por Júpiter. Virtualmente, o criado estaria contradizendo seu senhor, o que é raro e apenas usado em situações específicas para a personagem-tipo. Contudo, Júpiter está disfarçado de Anfitrião, mas não é Anfitrião de fato. Esta diferença pode ser a chave para o inquérito promovido por Saramago, que, embora não pudesse contestar seu amo, poderia fazê-lo “em favor” de seu amo. Uma situação complexa de se colocar em termos, mas simples de ser vista em cena. Ainda a este respeito, vale ressaltar que este gracioso tem o hábito de insistir em sua visão de mundo, sem conseguir expressá-la para outrem³¹⁶ – costume que, entretanto, não chega a ser suficiente para poder ser caracterizado como traço distintivo dessa personagem enquanto gracioso.

Júpiter vê-se encurralado pela insistência de Saramago e acaba por usar sua autoridade de Anfitrião para livrar-se dele:

Júpiter: Cala-te, que não sabes o que dizes; anda, vai-te e dize a Polidaz que me venha falar, que importa.

Saramago: Eu vou; mas queira Júpiter que tu te desenganes. (*Vai-se*). (p. 159).

³¹⁶ Veja-se a cena 4 da Parte I, em que Saramago tenta explicar a Anfitrião o seu encontro com Mercúrio.

Esta fala *imperativa* de Júpiter também funciona como mote para a cena seguinte, como se verá. Já a resposta *ejecutora* de Saramago evoca Júpiter para desenganar os equívocos provocados pelo próprio Júpiter, causando uma falha de lógica no raciocínio do ouvinte.

Cornucópia também logo se retira. Entretanto, o casal não tem tempo de ficar sozinho, pois imediatamente depois entra Juno em cena. A cena entre o triângulo amoroso judeíno transcorre como nos paradigmas, com Júpiter tentando reverter a situação e reconquistar os favores de Alcmena. Entretanto, não apenas tem Juno *opondo-se* a ele, como mesmo pede que ela o ajude. Por mais que Juno-Felizarda tente fazer Alcmena constante na sua reticência ao marido, Júpiter acaba por conquistá-la com um Recitado e uma ária. Só em cena, Juno apenas pode exclamar porque não expôs o disfarce, mesmo sabendo que se tratava do deus:

Juno: Espera! Aonde vás, traidor esposo? Mas, aí de mim, que só vim a ser testemunha de meus zelos! Oh, quem se pudera declarar agora! Mas, se me declaro, temo que Júpiter, irado, intente outros absurdos maiores; pois vingarme-ei dissimulando a dor, para publicar o estrago. (p. 162).

Juno promete vingança, que recairá sobre Alcmena, pois, como explicitado no excerto acima, Júpiter está além de seu alcance. Ao analisar detidamente os textos de Antônio José, há certos paralelos entre suas peças, como é o caso do tratamento conferido às personagens Juno e Medeia. Já apontamos acima que o autor conduz a narrativa cênica de forma a menosprezar as vontades destas personagens, em detrimento da manutenção da forma tragicômica tradicional, com o herói como centro e condutor da intriga principal. Assim, as vontades dos *galanes principales* são derivadas e legitimadas, seus impulsos e desejos colocados em metáforas eloquentes, recitados suaves e árias amorosas, enquanto a justiça para estas *damas* que não são o objeto do discurso amoroso vem à cena mascarada de loucura e vingança.

Observar este aspecto, entre outros pontos de discussão a serem levantados, legitima o pensamento da teoria aventada nesta Tese por enunciar os discursos a partir da mundividência do herói principal.³¹⁷ Relegada ao papel de intriga secundária na trama, a busca por justiça de Juno se torna vingança.

A cena 3 da Parte II inicia com Mercúrio numa “ante-sala”, a postos para interceptar Anfitrião. Nas demais versões, é representada na porta da casa do herói tebano. Antes, porém, da entrada de Anfitrião, já Mercúrio se encontra em cena e diz uma fala *informante* que serve para lembrar a audiência que Júpiter está com Alcmena. Entretanto, tal personagem o faz demonstrando algum conhecimento do autor quanto à mitologia grega, pois enumera outras conquistas do deus do trovão: Europa, Dânae e Leda.

³¹⁷ Talvez até por este aspecto, Bakhtin discutia que o teatro não seria uma arte polifônica.

Anfitrião quer entrar em sua casa, no entanto Mercúrio não permite. Esta cena apresenta um deus-criado completamente afinado com as vontades de seu senhor, com um discurso *ponente* em quase sua totalidade (5 das 7 falas da personagem na cena). Mercúrio rapidamente desfaz a situação, saindo de cena e deixando Anfitrião.

Imediatamente, entra Saramago por outro lado. O mecanismo cômico se apresenta na presteza com que a fúria de Anfitrião se volta ao seu criado, que, mal entra em cena, ouve:

Anfitrião: Esperem, que ele torna a voltar! Anda cá, velhaco, que eu te ensinarei como hás-de falar com teu amo. (*Dá-lhe*). (p. 163)

A graça, nesta cena, consiste na rigidez do pensamento de Anfitrião, que se fixou na ideia inicial de haver apenas um Saramago e não se adaptou à nova realidade: há dois Saramagos. Além disso, a urgência com que se “dá” em Saramago, rubrica para as pancadas ao gosto popular, também aponta para um ritmo cômico da cena.

As quebras do ritmo da cena são evidenciadas textualmente a partir das próprias falas e da ação por elas sugerida. Saramago entra trazendo Polidaz, a mando de Júpiter (cena 2 da Parte II, p. 159). À intervenção do capitão tebano, Anfitrião se contém em sua ira, refreando também o ritmo da cena:

Polidaz: Tende mão, Anfitrião!

Saramago: Não lhe diga que tenha mão, que isso tem ele a desancar.

Polidaz: Por que causa castigais a Saramago?

Anfitrião: Polidaz, perdoai-me, que, cego da paixão, não reparei que estáveis aqui. (p. 164)

Neste diálogo, bem como em toda a primeira parte da cena entre as três personagens, Saramago mantém um discurso *carnavalesco*, pois faz burla da própria situação miserável em que se encontra – sinal de que as pancadas são cômicas, servem para alegrar o público (PICCHIO, 1969), mas não ameaçam a personagem de morte. Além do jogo entre o “tende mão” de Polidaz, com sentido de “controlar”, e o de Saramago, o criado ainda roga pela “semente dos Saramagos” (p. 164), ou seja, ele próprio, nota-se o jogo com o nome de Polidaz, chamado de Polidralho.

Nova mudança de ritmo, do mais contido ao mais frenético, acontece com nova investida de Anfitrião contra Saramago:

Saramago: Senhor Polidralho, eu não me lembro que lhe fizesse cousa alguma.

Anfitrião: Isso me desespera. Já te não lembra? Pois leva, para qu te lembres. (*Dá-lhe*). (p. 164)

A aceleração do ritmo é interrompida por Saramago seguidamente à execução da ação “dá-lhe”: “A dar-lhe, a dar-lhe outra vez! Ora basta; se não, olhe que hei-de resistir à justiça”

(p. 164). Esta fala faz a transição ao segundo momento da cena entre Polidaz, Saramago e Anfitrião, quando as explicações começam a ser feitas – após o interlúdio cômico que liga as cenas.

Didaticamente, Polidaz abre as falas expositivas:

Polidaz: Ora saibamos já: que caso é este? (p. 164)

Ao cruzarem as histórias de Anfitrião e Saramago, percebem que Saramago não poderia ser aquele que proibiu a entrada de Anfitrião, pois estava com Polidaz. Ao ouvir de Saramago a situação da cena em que foi mandado buscar o capitão tebano, Anfitrião se dá conta não de toda a intriga, mas de que há algo:

Anfitrião: Cala-te, Saramago, que não quero ainda fazer patente a minha afronta, sem averiguá-la primeiro. [(Assim evitarei que este criado a patenteie aqui. (*À parte*))]. Polidaz, ide-vos, que por ora vos não posso falar; eu vos avisarei quando há-de ser.

Saramago: Escute, escute, e por sinal que vossa mercê estava com a Senhora...

Anfitrião: Cala-te; cala-te, Saramago, que importa assim. Polidaz, ide-vos, que em outra hora será.

Polidaz: Deus vos guarde. Anfitrião parece que tem alguma grande pena, pois que tão aflito está; se é o que eu cuido, razão tem. (*À parte e vai-se*). (p. 165)

Anfitrião altera novamente o ritmo da cena, não para o ritmo polido do diálogo com o capitão tebano, e tampouco para o acelerado das pancadarias em Saramago. Desta vez, é um ritmo mais contido, expresso na fala de Polidaz (“pois que tão aflito está”), e também nas palavras do herói.

Enquanto isso, as falas de Saramago, tanto a citada acima quanto aquela que narra o encontro em que Anfitrião haveria pedido desculpas a Alcmena, são falas *ponentes*. Saramago tem a intenção de ajudar e elucidar o patrão, mobiliza-se em razão de corroborar as ações de Anfitrião. Entretanto, o gracioso acaba indo em favor de Júpiter e correndo o risco de ferir não apenas o brio, mas também a honra pública de Anfitrião – como também fica patente na fala de Polidaz (“se é o que eu cuido, razão tem [de estar aflito]”).

Sozinhos, Anfitrião confia a Saramago suas desconfianças:

Anfitrião: Por certo que não me faltam brios e armas.

Saramago: Sim, Senhor; brios, armas e armações não nos faltam. (p. 166)

Conformes, patrão e empregado, novamente aliados, decidem investir contra a porta fechada por Mercúrio:

Anfitrião: Arrombarei a porta, ainda que seja de bronze. Ajuda-me, Saramago.

Saramago: Metamos a porta dentro e vá pela porta fora este magano! Vamos, Senhor, a investir estes inimigos da nossa honra. Leve vossa mercê a ponta

direita do exército, como mais valente, que eu levarei a esquerda! Toque, pois, a investir, o clarim do despique: *strepuere cornua contu*.³¹⁸

Anfitrião: Lá vai a porta dentro.

Saramago: Lá vai o couce da porta com um couce de Saramago. (p. 166)

O gracioso, mais entusiasta da ideia do seu senhor que ele mesmo, emite um discurso grandiloquente que, justamente por ser proferido pelo criado, é burlesco: o herói tem um discurso prático, enquanto o criado floresce as ações de seu amo e as suas próprias. Entretanto, não apenas por seu estrato social, o discurso do criado é cômico. O próprio Saramago se animaliza, carnavalizando, burlescamente, o discurso, quando faz o trocadilho do “couce da porta”, que é a parte da porta próxima às dobradiças, com o golpe que pretende dar na porta, o “couce de Saramago”, como um coice de cavalo.

Neste momento, entra em cena Júpiter. Antônio José estabelece aqui um paralelo invertido, pois os paradigmas privilegiam sempre o encontro entre as personagens cômicas, Sósia e Mercúrio. Inovador na representação do mito, Antônio José coloca os dois Anfitriões frente a frente precocemente³¹⁹:

Anfitrião: É caso fora da ordem natural estar eu vendo outro Anfitrião tão semelhante a mim!

Saramago: Ficaram pasmadinhos, olhando um para o outro; e com razão, que o caso é para pasmar. (p. 167)

A ação, a partir desta cena, volta-se para o conflito central, deixando a personagem ancilar em cena apenas para as intervenções mais *informantes*, como a fala no excerto acima – ou quando os Anfitriões ameaçam se digladiar:

Saramago: Esperem, Senhores Anfitriões! Antes que se matem um ao outro, deixem-me chamar quem os aparte. Olá de dentro, venham a aparar o sangue, que se matam dous novinhos. (p. 167)

Além destas, também Alcmena, Juno, Íris e Cornucópia saem à cena e se deparam com os dois Anfitriões. A participação das demais personagens ancilares, bem como a de Saramago, exerce função prioritariamente *informante*.

Até a ária (p. 171), a cena se desenrola em registro cômico por parte de todas as personagens. Mesmo que as figuras elevadas conduzam suas ameaças e intenções até um limite trágico, ainda assim elas executam ações cômicas, como o “cabo de guerra” que fazem com Alcmena:

³¹⁸ De acordo com o Prof. José Pereira Tavares, organizador das *Obras Completas* de Antônio José da Silva pela Editora Sá da Costa, esta fala em latim “são palavras de Virgílio, *Eneida*, VIII, 2 (as trombetas ressoaram com estrondo)” (p. 166).

³¹⁹ Nos paradigmas, o encontro entre os Anfitriões acontece apenas próximo ao clímax, encaminhando a peça para sua resolução.

Cada um pelo seu braço ao lado puxando por Alcmena
Alcmena: Justos deuses, quem se viu em maior confusão!
Júpiter: Ainda recusas ir comigo?
Anfitrião: Ainda resistes a acompanhar-me?
Saramago: Parti-la em dous pedaços, e cada um leve o seu taçalho. (p. 169)

O gracioso evoca o julgamento salomônico³²⁰, mas ainda como chiste, se não mesmo como troça, perante a situação. Ou seja, a personagem ancilar comenta a situação que se desenrola entre as personagens superiores. Mesmo não sendo uma fala em aparte, e sim lançada no meio da cena, ainda assim ela fala mais à audiência do que aos companheiros de cena.

Carnavalescamente, Saramago ainda rebaixa a figura de Alcmena, animalizando-a:

Alcmena: [...] vos rogo me digais qual de vós é o meu esposo.
Júpiter e Anfitrião: Sou eu.
Alcmena: Ambos?! Como pode ser?
Júpiter e Anfitrião: Não, Alcmena, sou eu só.
Alcmena: Se ambos afirmais que o sois, venho a entender que nenhum de vós é meu esposo.
Saramago: esta é a verdade, Senhora Alcmena, que nunca se viu uma galinha para dous galos. (p. 168)

Este excerto, que tem como sequência o cabo de guerra entre os Anfitriões com Alcmena como cabo, também é cômico pela atitude dos heróis, pois a fala em uníssono mecaniciza uma réplica que, dita por apenas uma personagem, nada teria de engraçada.

De resto, a atuação ancilar na cena comenta, em registro burlesco, as ações das personagens elevadas com o público. Apesar de não serem faladas em aparte, elas não interferem na ação que transcorre. Cornucópia reflete acerca da intervenção de Juno na disputa...

Alcmena: Felizarda, que farei neste caso?
Juno: Eu to digo. Já que estes Senhores ambos dizem que são teus esposos, o que não pode ser, senão um só, neste caso, por não fazer equívoca a eleição, a ambos desprezara, até ver qual deles é o verdadeiro Anfitrião.
Cornucópia: Deu no trinco a Senhora Felizarda! (p. 170)

Enquanto Saramago ecoa as ameaças de Anfitrião não apenas de modo *carnavalesco*, mas também em uma das raras falas *metaliterárias* da peça:

Anfitrião: Esperai, que logo mostrarei qual é o verdadeiro Anfitrião.
Alcmena: De que sorte?
Anfitrião: Matando a este traidor.
Saramago: Isto é, que com a morte tudo se acaba.
Júpiter: Se pretendes matar, não seja aqui dentro de casa. Vamos para fora e lá verás como castigo a tua insolência.

³²⁰ Vale lembrar que este julgamento é um mote muito popular na dramaturgia, tendo sido evocado nas mais variadas linguagens cênicas, desde *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, até um episódio do seriado infantil *Família Dinossauro*.

Anfitrião: a minha cólera não espera por dilações; aqui mesmo há-de ser o teu castigo, para que se banhe o rosto de Alcmena com os salpicos de teu sangue.
Saramago: Tomara ela mais essa untura na cara!³²¹ (p. 170-171, grifo nosso)

A importância de Saramago, entretanto, é retomada na ária, na qual as ofensas se tornam mais sérias. Os versos do gracioso, contudo, revelam, primeiramente, um traço característico do tipo - a sua covardia -, e, depois, remendam burlescamente o estribilho cantado por Alcmena:

<i>Júpiter</i> :	Traidor fementido, teu justo castigo não busques na casa; no campo o verás.
<i>Anfitrião</i> :	Traidor inimigo, no campo e na casa teu justo castigo cobarde acharás.
<i>Saramago</i> :	Armou-se a pendência? Pois eu neste canto me quero agachar.
<i>Alcmena</i> :	Esposo, suspende teu ímpio furor. (<i>Para Anfitrião</i>).
<i>Anfitrião</i> :	Aparta, inumana!
<i>Júpiter</i> :	Que dizes, tirana?
<i>Alcmena</i> :	Esposo, suspende teu ímpio furor. (<i>Para Júpiter</i>).
<i>Saramago</i> :	O demo da tola só sabe dizer: (<i>Em falsete</i>) Esposo, suspende teu ímpio furor.
<i>Anfitrião e Júpiter</i> :	Traidor fementido,
<i>Anfitrião</i> :	na casa,
<i>Júpiter</i> :	no campo,
<i>Anfitrião e Júpiter</i> :	teu justo castigo cobarde acharás.
<i>Anfitrião</i> :	Vem, a ver o teu estrago.
<i>Júpiter</i> :	Vem, a ver o meu impulso.
<i>Saramago</i> :	Eu por mim já estou sem pulso.
<i>Alcmena</i> :	Contra mim voltai a ira; porque quem aflita expira já não teme de acabar.

(*Desmaia Alcmena nos braços de Juno*). (p. 171-172)

O desmaio como recurso feminino de escape, genuíno ou falso, de situações com alto nível de tensão – como esta –, será utilizado diversas vezes por Antônio José da Silva.³²² Ao

³²¹ Ainda segundo o Prof. José Pereira Tavares, a “untura na cara” de Alcmena refere-se à pintura dos bonifrates.

³²² Particularmente em *Precipício de Faetonte*, ele será tomado como recurso cômico na cena em que Egéria vê Ismene, que ela pensa estar morta, e desmaia de susto. A criada Chirinola, então, roga por também conseguir desmaiar e se livrar deste fantasma, mas não consegue (*Precipício*, p. 151).

desmaiar, Alcmena mobiliza as três personagens masculinas a se abalarem para fora de cena: Júpiter, com a intenção de buscar algum remédio; Anfitrião, ainda em busca de vingança; e Saramago, apenas porque as outras personagens masculinas se foram e a próxima situação não carece de sua presença.

Com Alcmena desacordada, as personagens masculinas fora e apenas Juno como personagem elevada, resta espaço para Íris e Cornucópia. Enquanto Íris apenas instiga Juno a agir contra Alcmena (“Se te caiu nas mãos quem te ofende, vinga-te agora”, p. 173), Cornucópia se mostra mais desenvolvida em cena, interferindo no diálogo de Juno e Alcmena, quando esta volta do desmaio, com falas *informantes*.

Exceção se faz para ambas as criadas no final da cena entre as personagens femininas. Cornucópia revela, nesta fala, a face alcoviteira da personagem-tipo, insistindo que Felizarda continue a contar a história:

Cornucópia: Deixemos isso, Senhora, que eu confio em Júpiter, que ele há-de aclarar este enigma; e, agora que estamos sós, era razão que a Senhora Felizarda acabasse a história da sua peregrinação, que estou rebentando para ver-lhe o fim.

[...]

Cornucópia: Ai, Senhora! Deixe-a contar, que já lhe faltava pouco; e por sinal que ficou a história onde dizia: *um mancebo muito juvenil*. (p. 174, grifo no original).

Perceba-se, além da caracterização da criada, o sentido *oponente* do segundo excerto, uma vez que fala em favor de Juno, legitimando sua história.

Não se pode deixar de perceber a ironia do dramaturgo ao dizer, por boca de Cornucópia, que Júpiter, o deflagrador de toda a confusão, é que “há-de aclarar este enigma”. Verdade é que esta fala acaba por ser antecipatória do final, mesmo que não tenha este peso no texto – e provavelmente também na encenação da peça.

Já Íris, que abriu a situação instigando Juno à vingança, profere a última fala, quando Alcmena e Juno já vão saindo de cena. Se, entretanto, sua fala inicial era *oponente* por incentivar os desejos de Juno, esta última fala é, ao contrário, *ponente*, pois afirma a força de Júpiter: “Se Júpiter a defende [a Alcmena], serão baldados os teus intentos [de Juno]” (p. 174).

Sozinha em cena, Cornucópia continua a insistir na história de Felizarda. Mais do que reafirmar esta característica, nesta fala, também o caráter de Juno é traçado de acordo com o *ethos* antigo, como já dito na Primeira Jornada desta Tese:

Cornucópia: 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 perliquiteta³²³ e muito

³²³ “Perliquiteta” é uma pessoa, ou personagem, que se veste com esmero, que é muito afetada ou vaidosa.

entremetida; de sorte que, não havendo um dia que está nesta casa, já nos quer governar e com tudo se quer meter. (p. 174)

Em seguida, temos uma longa cena entre os três criados principais, Saramago, Cornucópia e Mercúrio. Esta cena consiste em uma paródia burlesca da disputa anteriormente representada entre Júpiter e Anfitrião por Alcmena. Entretanto, ver-se-á que a criadagem lida com o impasse de forma mais “realista”, ou seja, da forma como o problema se lhes apresenta. Explicamo-nos: a situação se divide em três partes: na primeira delas, há o encontro em cena dos dois Saramagos em frente de Cornucópia, que não consegue distinguir o marido. Enquanto o “verdadeiro” Saramago reclama sua posição de marido, Mercúrio usa de sua posição de certa forma elevada para escarnecer de Cornucópia e burlar com Saramago. Ao fim desta parte, Saramago, obediente como qualquer criado a uma personagem de *status* superior, vai buscar um espelho, deixando Cornucópia e Mercúrio em cena:

Mercúrio: [...] Ouves tu? Manda vir um espelho.

Cornucópia: Assim é: Saramago, vai buscar o espelho, só para que este Senhor não fique com a sua [cara].

Saramago: Que importa não fique ao depois com a sua, se enquanto eu vou buscar o espelho, ele fica com a minha, ficando contigo?

Mercúrio: Cornucópia por ora não é minha, nem é tua. Vai buscar o espelho, que eu espero.

Saramago: Pois espera, que eu vou e venho. (*Vai-se*). (p. 179).

Na segunda parte da situação, mais curta, Cornucópia e Mercúrio discutem o fato de Saramago ter se partido em dois. No terceiro momento da situação, Saramago e Mercúrio, defronte do espelho, não são distinguíveis nem para o próprio Saramago, que canta uma ária burlesca acerca disso:

É verdade! Eu sou aquele;
e também aquele é eu!
Esta boca é como a dele;
o nariz é como o seu!

Ora estou desenganado,
que eu e ele, e ele e eu
não se pode distinguir. (p. 181)

Perturbado pela constatação de que não é uno, mas duplo, Saramago acaba por discutir com Mercúrio até que “brigam” (p. 183). Cornucópia, então, desmaia, o que interrompe a briga. Mercúrio deixa-a para que Saramago a carregue.

Ao final, enquanto Saramago carrega Cornucópia para fora de cena, como um recurso completamente aleatório – que provavelmente faria rir o público da época –, há a rubrica:

Haverá muita gritaria e Cornucópia se transformará em um anão. (p. 185).³²⁴

Pela importância e tamanho desta cena, resolvemos acercarmo-nos dela através de alguns apontamentos chave para o entendimento da participação dos criados no enredo geral da peça e de suas constituições características específicas.

Não é apenas num contexto geral que a cena entre os criados reflete a situação anteriormente representada pelas personagens elevadas. Há momentos de diálogos específicos em que este paralelismo derrisório transparece. Em contraposição, também há momentos em que as divergências no tratamento do conflito são apresentadas, dos quais trataremos em seguida.

Saramago e Cornucópia evocam a trama elevada, revelando uma possível consciência da estrutura em que estão inseridos. Entretanto, ambos os comentários apenas sugerem este posicionamento, e não denunciam verdadeiramente este olhar distanciado:

Saramago: Eu devia nascer com o mesmo fadário de Anfitrião. (p. 177)

Cornucópia: Não te admires disso, porque à Senhora Alcmena lhe sucedeu o mesmo com outro Anfitrião, que aqui anda como duende; e ainda agora estiveram para se matar um ao outro, como tu bem viste.

Mercúrio: Em grande aperto se veria Júpiter! (*À parte*). (p. 180)

Neste último excerto, pertencente ao segundo momento desta situação, é quando Mercúrio toma conhecimento do encontro entre Anfitrião e Júpiter – recurso utilizado para manter a verossimilhança.³²⁵

A cena do “cabo de guerra” entre o general tebano e o deus olímpico descrita anteriormente (*Anfitrião*, p. 169) também apresenta um paralelo burlesco entre Saramago e Mercúrio:

Cornucópia: Senhores, concluamos! De duas uma: ou ser de um só, ou não ser uma de dous.

Mercúrio: Dizes bem; anda comigo, Cornucópia, que eu sou teu marido.

Saramago: Anda comigo, que teu marido sou eu.

Cornucópia: Eu aqui estou; quem mais força tiver, esse me levará.

Mercúrio: Tu não ouves? Anda comigo.

Saramago: Anda comigo; tu és surda?

Cornucópia: Tenham mão, que eu para péla sou muito pouco enfeitada. (p. 183)

³²⁴ Esta rubrica, deslocada na unidade de ação da peça, visa, também ela, agradar ao gosto do público. A utilização da figura do anão em situações farsescas é frequente desde a Antiguidade até o palhaço de picadeiro do circo brasileiro. Entretanto, o estudo aprofundado da presença do anão no teatro cômico, por sua extensão, apenas pode ser apontada para estudos posteriores.

³²⁵ O deus-criado demonstra seu desconhecimento do embate entre os Anfitriões na sua entrada em cena, que seria cômica justamente por sua desinformação: “Venho com cuidado se se encontraria Júpiter com Anfitrião, que seria um encontro mui desgraçado; porém pior encontro é o meu com esta velha; tomara-me ir, sem que ela me veja. (*À parte*)”. (p. 175). Já nesta primeira fala é retomado o sentimento de desprezo que Mercúrio tem em relação à criada de Alcmena.

Mesmo que não esteja explicitado em rubrica, como na cena anterior, o paralelo entre as duas situações é bem evidente nas próprias falas das personagens. Sendo uma situação *a priori* cômica, apenas a indicação na fala dos criados é suficiente para se supô-la representada neste formato. Na cena entre as personagens elevadas, entretanto, por se tratar de situação pouco galante, a rubrica foi necessária, para se evidenciar que estas personagens deveriam executar tais ações, que inicialmente não convergiam para o seu tipo.

Se a situação em si já remete à anterior, especificamente a fala de Cornucópia alude mais diretamente à fala que Saramago profere em meio à balbúrdia da cena anterior. Ambas lidam com o imaginário do julgamento salomônico, em que supostamente aquele que puxar mais forte ficará com o prêmio. Mais diretamente, Cornucópia se comparar com uma “pêla” remete aos jogos e brincadeiras infantis.

Além desta relação mais geral entre as cenas, as personagens ancilares também espelham ações, reações e sentimentos expressos pelas personagens elevadas na cena anterior. Esta correlação, entretanto, não obedece às referências patrão-criado, como pode ser visto nesta fala de Mercúrio, na qual ecoam as ameaças de Anfitrião:

Mercúrio: Tu, maroto, queres experimentar a minha fúria (p. 183)

Por um lado, os paralelos apresentados, embora derrisórios, estabelecem uma relação direta com as ações elevadas. Por outro lado, temos a relação que os criados instauram com a situação em si: o sentido prático do pensamento ancilar cria um paralelo por oposição ao imbróglio causado no ambiente senhorial. Se lá, entre os senhores e deuses supremos, a possibilidade de uma relação extraconjugal causa a fúria vingativa de Anfitrião e quase leva Alcmena à morte, entre os criados a seriedade da disputa pode ser depreendida da fala de Cornucópia:

Cornucópia: Senhores meus, se isto é feitiçaria, eu renuncio o pato, ainda que seja com arroz; o que lhe digo é que concluam lá consigo qual é o meu marido. (p. 179)

A criada simplesmente apresenta sua inocência, que em nenhum momento é colocada em dúvida, e transfere a responsabilidade para os dois Saramagos. A mesma efemeridade pode ser vista ainda na resposta de Cornucópia à provocação de Mercúrio:

Mercúrio: Pois eu até aqui cuidei que [Cornucópia] era homem.

[...]

Cornucópia: Senhores, eu desde que nasci até o presente sempre fui mulher; e daqui para diante não sei o que virei a ser; que quem está neste mundo não pode dizer *desta água não beberei*; e, pois já sabeis que eu sou mulher, tomara que me dissésseis qual de vós é o meu homem. (p. 177, grifo no original).

Os dois excertos acima expõem um paralelo mais indireto, que denuncia as diferenças de mundividência entre os estratos sociais representados na peça. Mais direta é a exposição do mecanismo do desmaio feita por Cornucópia, quando os dois Saramagos entram em discussão corporal:

Cornucópia: Isto não se aparta, senão com um desmaio, como fez Alcmena. (*À parte*). Acudam, Senhores, que me desmaio. (*Desmaia-se*). (p. 184).

Além de usar a referência à patroa como recurso cômico, a fala de Cornucópia evidencia o mecanismo de fuga. O desmaio de Alcmena foi verdadeiro, ou seja, ela de fato desmaiou, e a consequência foi o fim da situação tensa em que estavam inseridas as personagens. Cornucópia, ao desmaiar, não tira a legitimidade da ação elevada da dama, mas, como graciosa, expõe o recurso dramatúrgico, demonstrando consciência dos mecanismos da cena.

Também Mercúrio apresenta esta visão prática quando abandona Saramago para que este carregue sozinho a desmaiada Cornucópia. Em parte porque a cena já se alongou demasiado, em parte porque não há mais razão para insistir na condição de marido: uma vez que a graciosa está desmaiada, o deus-criado desiste do jogo, deixando os “encargos do matrimônio” (p. 184) às custas de Saramago.

Entretanto, Mercúrio tampouco se esforça em fingir amor por Cornucópia ao longo da peça – o que fica evidenciado diversas vezes na cena. Além de chamá-la de “homem” (p. 177), como num excerto previamente citado, ele ainda nomeia Cornucópia de “velha!” (p. 175, 179), “feia” (p. 175), “fedida” (p. 175), afirma que ela “tem bichos e varejas” (p. 175) e chama de “dragoa” (p. 184). Tamanha derrição tem fundamento cômico e, se não diretamente relacionados, pelo menos o mecanismo é o mesmo das cantigas de escárnio da aurora da literatura portuguesa. Todas as expressões usadas por Mercúrio afastam Cornucópia dos ideais cortesãos de beleza vigentes no período, algumas delas apresentando o contraste:

Mercúrio: Os desmaios são para as filis, e não para as dragoas. (p. 184).

Também Saramago e Cornucópia enunciam motivos cômicos a partir da figura da criada. Quando a ameaça de luta entre os Saramagos se torna patente, Cornucópia diz:

Cornucópia: Senhores, não se matem por cousas poucas. (p. 183)

O sentido, que seria galante se enunciado pela boca de uma dama, se torna jocoso, vindo de uma criada velha e feia. Mercúrio, além de atacar a criada diretamente, ainda o faz por subterfúgios, como quando a reifica como resposta a Saramago:

Saramago: Esta que aqui está; não a enxerga [a Cornucópia]?

Mercúrio: Enxerga é parenta da albarda; albarda é cousa de burro; e veio-me a chamar outra vez burro. (p. 177)

Mercúrio transforma o verbo enunciado por Saramago em substantivo: “enxerga” se torna a almofada que se usa sobre a albarda, que, por sua vez, é uma sela usada para animais de carga, como o burro. A associação de Mercúrio é totalmente livre e desprovida de qualquer obrigação lógica, como o são todas as falas jocosas dos graciosos. O mesmo tipo de associação livre é empreendido novamente pelo deus-criado quando faz o trocadilho: “Se eu tenho as propriedades do arco-da-velha, logo esta velha é minha de propriedade?” (p. 179).

Já Saramago, embora não ataque diretamente a figura de sua esposa, como faz Mercúrio, ainda assim arranca risadas do público – não às custas da personagem em si, mas de seu nome. O criado inicia, ainda escondido no bastidor, com um jogo de palavras mais sutil:

Cornucópia: Que me trazes da guerra?

[...]

Saramago: Traga-lhe uma joia de pedras *cornolinas*. (p. 176, grifo nosso).

O neologismo anuncia o jogo, que se repetirá na cena, com a condição “encornada” de Saramago. Mais elaborado é o próximo jogo:

Saramago: Pois se quer, partamos o nome de Cornucópia.

Mercúrio: Na solfa do amor não há partitura.

Cornucópia: Nem o meu nome se pode partir, que é muito duro.

Saramago: Agora não! Sabes de que modo?

Mercúrio: Dize.

Saramago: Partida Cornucópia, tu ficarás com a cópia de seus carinhos e eu com o resto do seu nome. (p. 183)

O jogo onomástico, muito utilizado por Antônio José em relação às suas personagens cômicas, já está presente à entrada em cena de Saramago, ainda no bastidor:

Saramago: [...] Mas esperem vocês, que lá vejo outro Saramago nascido na minha horta; mas eu lhe arrancarei as raízes. (p. 175).

Os trocadilhos, mais do que se referirem somente aos jogos com os nomes, estabelecem-se no próprio significado das palavras – como acontece com “enxerga” acima. No trecho em que Saramago e Mercúrio brigam por Cornucópia, há trocadilhos que incrementam a comicidade do ritmo da cena:

(*Brigam*).

Saramago: Ai de mim, que este homem quer que eu seja duas vezes paciente!

Cornucópia: Tem mão, Saramago.

Mercúrio: Não quero ter mão, só por ter pé de dar muito couce neste magano.

Saramago: Pois eu ainda tenho mãos, para ter mão nesse pé. (p. 183-184)

Sendo que a briga em si já é um recurso cômico clássico para entreter a plateia, os trocadilhos apenas complementam esta ação. O trecho completo constitui-se do “cabo de

guerra” entre os Saramagos por Cornucópia, culminando com a briga entre os dois e o desmaio da criada, que quebra o ritmo frenético das ações precedentes. Esta sequência, embora seja bem ilustrada pelas falas das personagens, é primordialmente accional e, portanto, requer grande uso da imaginação para que sua real dimensão na cena seja ponderada.

Ainda quanto às intervenções cômicas nesta cena, temos recursos mais elaborados, embora igualmente pouco atados a uma lógica rigorosa, que são o jogo com as expressões da gramática portuguesa:

Mercúrio: Você é tolo?! Diz-me que sou outro! Não sabe que outro é burro?

Saramago: Não me volte os sentidos da oração (p. 176)

Mercúrio: Tu, leviana, é que queres ser do gênero comum de dois.

Cornucópia: eu não sou comua; tu bem o sabes. (p. 179)

Estes jogos são, evidentemente, menos cômicos do que uma cena de briga ou o cabo de guerra, motivo pelo qual figuram em trechos menos agitados da cena. Entretanto, mesmo que não constituam o “auge cômico”, ainda assim funcionam como um caminho até a gargalhada. Funciona da mesma forma o fato de Saramago, um “lacaio esqualido e sórdido” (p. 101), acreditar que, ao olhar no espelho, pode “como Narciso, namorar-me de mim mesmo” (p. 181).

Além dos recursos cômicos abundantes na cena, ela também serve para dar seguimento às intrigas secundária e principal, motivo pelo qual, em certos momentos, as personagens acabam por proferir discursos que produzem uma quebra na comicidade geral da cena. Por exemplo, Mercúrio fica sabendo nesta cena do encontro entre Anfitrião e Júpiter.

A própria insistência de Mercúrio em se afirmar Saramago é *ponente*, no sentido de tal insistência partir mais da vontade de auxiliar Júpiter do que propriamente de sua vontade particular em ficar com Cornucópia. Mesmo assim, após dizer que a criada é feia, velha, fedorenta, que “tem bichos e varejas” (p. 175):

Mercúrio: Quem não tem não pode dar; e quem quer bem dá abraços; e assim, se queres um, toma-o depressa. (p. 176).

Mercúrio, seguramente, é a personagem mais “à vontade” na cena, pois transita da agressão derrisória à defesa de sua identidade e, desta, ao discurso elevado ao longo da cena. O conceito lhe vem quando Saramago traz um espelho ao palco:

Saramago: Este há-de ser o juiz da nossa causa.

Mercúrio: Pois adverte que tens bom juiz; porque um juiz, para ser bom, há-de ser como um espelho: aço por dentro, e cristal por fora. Aço por dentro, para resistir aos golpes das paixões humanas; e cristal por fora, para resplandecer com virtudes; e um juiz desta sorte é o espelho em que a República se revê. (p. 180).

Se Mercúrio, como deus, além de criado, consegue elaborar uma metáfora tão bem colocada, digna do discurso das personagens elevadas, Saramago, anteriormente na cena, já o havia intentado, contudo sem o mesmo sucesso retórico:

Saramago: 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. (p. 178-179).

O tema do engano que, ao fim e ao cabo, rege toda a intriga da peça, é rapidamente invertida por Mercúrio, que responde com uma burla em relação a Cornucópia. Entretanto, resta a reflexão acertada do gracioso, que revela uma consciência dos mecanismos da farsa que nem ele próprio compreende.

Por fim, não se pode deixar de apontar uma das raras falas *metaliterárias* cuja referência aos bonifrates é clara. Entretanto, a fala passa despercebida no imbróglio da identidade de Saramago:

Mercúrio: Não te convence esta forma e esta figura?

Saramago: E a vossa mercê não o convence também esta figura e este bonecro?

Cornucópia: O caso é, que são bem semelhantes. (p. 178).

Ao final da cena, quando Mercúrio já se retirou de cena e resta a Saramago carregar uma Cornucópia desmaiada, há um acontecimento quase absurdo, cuja única motivação que podemos perceber é promover o riso da audiência:

Haverá muita gritaria e Cornucópia se transformará em um anão. (p. 185).

Completamente *nonsense*, a metamorfose e a cena de gritaria, entretanto, são recursos fartamente utilizados no teatro cômico desde seus primórdios.³²⁶ Sendo um teatro de marionetes, as mutações são razoavelmente fáceis de operar, em comparação a um teatro com atores vivos. Assim, a ação funciona como finalização do pseudo-entremez cômico que acabamos de analisar.

Passando à cena 4 da Parte II, que tem lugar num bosque, a participação de Saramago tem lugar apenas após a nova situação ser instalada. Primeiramente, Juno apresenta, com

³²⁶ Brito (1989, p. 100) cita o *vaudeville* e a *opéra-comique* francesa, o *singspiel* alemão e a *ballad opera* inglesa como gêneros teatrais cujas peças de Antônio José se assemelhavam. A estes, gostaríamos de juntar a *féerie*. Este gênero ainda tem uma presença muito forte no teatro europeu da época, especialmente naquele que margeia a produção erudita do período. “A *féerie* é uma peça que se baseia em efeitos de magia, maravilhoso e espetacular, e faz intervir personagens imaginárias dotadas de poderes sobrenaturais (fada, demônio, elemento natural, criatura mitológica, etc)” (PAVIS, 2008, P. 165).

metáforas verdadeiramente elevadas entre a natureza e sua relação com Júpiter, sua motivação para a vingança que engendra.

Em seguida, a deusa encontra Júpiter-Anfitrião e tenta convencê-lo a se vingar de Alcmena. Porque é Júpiter, não cai no artifício de Juno. Entretanto, sem que ela perceba, Júpiter sai de cena e o verdadeiro Anfitrião entra. A deusa infunde no peito do mortal o desejo de revanche e este vai em busca de sua vingança. Logo após, é a vez de Saramago sair ao bastidor, enquanto Tirésias se encontra com Juno.

O criado ouve a vingança que Juno-Felizarda-Flérída planeja com Tirésias. Enquanto o faz, emite conclusões acerca do diálogo que transcorre. Estas falas foram classificadas como *ponentes* porque vão contra os planos (*oponentes*) de Juno. Como exemplo, temos a primeira fala da citação abaixo, em que, indiretamente, Saramago corroboraria as vontades de Júpiter apenas por procurar que elas não sejam atrapalhadas. Após a saída de Tirésias, contudo, ocorre o seguinte:

Saramago: Vou depressa avisar a Alcmena disto que agora ouvi; que ao menos acho que me dará um bom prêmio.

Juno: Ai de mim, que este criado me esteve ouvindo! Porém eu te suspenderei os passos, para que não noticies a Alcmena o que ouviste. (*À parte*).

Saramago: Tomara ter asas nos pés, para ir *ad bolandum*.

Juno: Converto-te em tronco, para que não possas passar daí. (*Vai-se*) (*Converte-se Saramago em árvore*). (p. 189-190)

Se a teoria da carnavalização bakhtiniana prevê a reificação discursiva das personagens, nesta cena – e especificamente na fala abaixo – é apresentada a reificação física de Saramago, que se converte em árvore:

Saramago: Que diabo é isto? Que terei eu nos pés, que não posso andar? Que rémora terrestre me suspende o impulso dos joanetes? Quem me agarra nos pés? À que de El-Rei, ladrões! Mas que vejo! Eu estou convertido em árvore, de que não há dúvida! As pernas e coxas são troncos, e o mais esgalhos e folhas! Quem me fez este benefício supôs que eu era algum cepo. Andar; aqui farei penitência dos meus pecados; e, já que me acho convertido, será para mim esta árvore de penitência. (p. 190)

A nova situação cômica está posta: o desfile de personagens, nesta cena, se dará na interação com esta árvore-Saramago. Primeiro, Cornucópia e Mercúrio, que entram cada um com um pau na mão para “varejar a azeitona” (p. 190) – não por acaso, a oliveira é Saramago:

Saramago: Basta que eu passei de Saramago a oliveira, e que por meus pecados hei-de ser varejado! Mas a mim que se me dá, pois, se sou tronco, hei-de ser insensível?

(*Dão os dous* [Mercúrio e Cornucópia] *na árvore*)

Saramago: Ai, que me derreiam! Ai, que não sou insensível! (p. 191)

Assim como a situação da briga entre Mercúrio e Saramago, na cena anterior, aqui também vemos as pancadas como motivos cômicos, corroborando o que diz Picchio (1969, p. 195) acerca das peças de Antônio José: que são comédias leves, “sem subentendidos humanitários e pseudofilosóficos”, trazendo sempre um final feliz, no qual as pancadas distribuídas entre as personagens são do tipo “que alegra, provocando os aplausos de um público simples”.

Um dos mecanismos cômicos muito explorados por Antônio José é a *repetição*, a qual lemos com base no descrito por Bergson³²⁷. As pancadas, portanto, se repetem, potencializando o riso na situação. Em geral, este modelo de cena apresenta uma quebra de ritmo entre fala e ação, que se intercalam³²⁸:

Cornucópia: Dá-lhe com bem força, para cair muita azeitona.
Saramago: Anda pode ser com mais força? Ai, que me derreiam!
Mercúrio: Dá-lhe dessoutra banda, que eu lhe darei de cá.
Saramago: Ai, Senhores, que morro ao cair da folha, como tísico! (p. 192)

Esta cena, que poderia ser tomada como uma cena de *teatro en el teatro*, não o é porque não há objetivo específico para que Saramago se mantenha disfarçado de árvore e tampouco o criado adquire qualquer informação que possa dar movimento à intriga posteriormente.

Na participação dos criados, fica-se sabendo que Mercúrio se aproximou de Cornucópia e está sendo tratado como Saramago: “quando te chamei, me respondeu aqueloutro Saramago fingido e temo que aqui venha a dar conosco” (p. 191).

Após a saída do casal ancilar, entra em cena Júpiter, que vem, com uma faca, a escrever décimas no tronco da oliveira em que se transformou Saramago. Tão forte é a cena, que “o tronco destila sangue” (p. 193).

Além da recitação das décimas e dos chistes do gracioso, resta, na boca do criado, uma fala *metaliteraria* interessante por se tratar de *teatro sobre el teatro*. Se geralmente esta função é ocupada por falas que denotam alguma consciência acerca da condição teatral das personagens ou da situação (*teatro en el teatro*), o *teatro sobre el teatro* apresenta ideias e

³²⁷ Embora a ideia de *repetição* como mecanismo cômico não se restrinja a ações recortadas e específicas, a elas também é aplicável. Como descreve Bergson (1987, p. 42-43, grifo no original): “Passemos então ao teatro. Devemos começar pelo de Guignol. Quando o comissário se arrisca em cena, de pronto recebe uma cacetada, como é natural. Recompõe-se, um segundo golpe o derruba. Nova reincidência, novo castigo. No ritmo uniforme da mola que se contrai e distende, o comissário cai e levanta, enquanto o riso do auditório vai sempre aumentando. [...] Examinemos mais de perto ainda a imagem da mola que se distende, se estende e se retém. Extraíamos o essencial dela. Obteremos um dos processos usuais da comédia clássica, a *repetição*”.

³²⁸ Mais do que uma norma fixa de leitura desta situação, intentamos apresentar possibilidades de compreensão da cena escrita e de sua representação em cena.

pensamentos acerca do fazer artístico que extrapolam os limites da própria representação. No caso, é um conselho aos poetas, sobretudo aos maus poetas:

Saramago: É para que vejam os senhores poetas que o escrever uma décima custa gotas de sangue. (p. 193)

Sem saber da presença de Juno na casa, Júpiter supõe que Saramago foi transformado por Mercúrio e torna o criado em gente. Sem se dar conta da realidade da expressão que emite, Saramago, novamente humano (ou boneco), diz:

Saramago: Ora graças a Júpiter, que depois de tanta tormenta fiquei desalvorado. Porém que fiz eu, pobre de mim, para me ver sacudido, varejado e arranhado, sem que me baste ser oliveira para ter comigo a paz? (p. 194).

Quando vai se retirar de cena, sai Íris. Cada qual com seus objetivos, as duas personagens travam diálogo. Saramago, tentando ser discreto, consegue chegar às metáforas abaixo:

Saramago: [...] Como o meu amor já por aí anda corrupto, apodreci de muito maduro, de sorte que ando caindo aos pedaços, pois nas tuas vozes me ficam as orelhas, nos teus ouvidos a língua, na tua cara os olhos, nos teus pés o coração, e só no teu desdém estou pelos cabelos, por te não vir a pêlo a minha fineza. (p. 195)

Após ainda um versejo de Saramago, que “tanto sei [sabe] amar em prosa como em verso” (p. 195), Íris finge render-se ao seu amor para descobrir quem é o verdadeiro Anfitrião. Entretanto:

Aparece Mercúrio ao bastidor.

Saramago: Mas espera! Valha-te o Diabo, maldito fingido Saramago, que sempre me persegues! E por que com a tua falsa aparência não desfaças o bom princípio do meu amor, quero retirar-me, até que te vás. (*À parte*).

Mercúrio: Saramago, tanto que me viu, mudou de cor; parece que gosta de ver-me. (*À parte*).

[...]

Saramago: Não tardarei um instante. (*Vai-se*).

Íris: Verei se descubro o enigma destes dous Anfitriões, para que Juno tenha alívio na sua pena. (p. 196)

À saída de Saramago, entra Mercúrio. Teremos, portanto, dois deuses a se fingirem de criados, cada qual atuando em favor do seu próprio senhor ou dama, sem saberem a verdade um sobre o outro. O empenho de cada deus-criado pode ser visto no cômputo de suas falas na cena: 4 *oponentes* de Íris e 3 *ponentes* de Mercúrio, numa contagem final de 6 falas para cada.

Entretanto, no jogo de “secundar as ações de seus patrões”, Mercúrio acaba vencendo, pois diz que vai revelar a Íris quem é o verdadeiro Anfitrião. A deusa, crente da verdade de Mercúrio, será induzida ao erro em benefício dos planos de Júpiter.

A cena 5 da Parte II acrescentará mais um grande nó ao emaranhado da intriga principal, arrastando a intriga secundária consigo “por tabela”.

A situação predominante desta cena, e que a inicia, refere-se à intriga principal. Alcmena, perturbada após a revelação da existência de dois Anfitriões, perambula pelo jardim e acaba dormindo ao pé de uma fonte. Deparar-se-ão com ela os três *galanes* que foram movidos a ela: Júpiter, por amor; Anfitrião, por vingança, e Tirésias, por interesse.

Antes, entretanto, da entrada dos mortais, Júpiter, num discurso excessivamente rebuscado, executa uma fala *informante*, em que diz simplesmente que Alcmena está dormindo:

Júpiter: [...] Aquela é Alcmena, que na mesma fonte reclinada entregou as potências ao império de Morfeu. (p. 199)

Não vemos, em outras peças de Antônio José, um discurso metafórico tão denso. Acreditamos que, por ser um deus enamorado, o dramaturgo reforça o recurso da fala discreta. Tal pensamento é corroborado pelo tom do discurso amoroso de Júpiter desde o início da peça, mais enamorado do que desejoso – ou, por outras palavras, expressando um desejo mais cortês do que sexual.

Enfim, continuando a cena elevada, entram Anfitrião e Tirésias, ambos buscando matar Alcmena. Os três *galanes* se aproximam da dama sem se verem, a não ser quando Tirésias e Anfitrião, “ambos fazem ação de a matar” (p. 200). A partir deste reencontro entre os dois Anfitriões, na presença de Tirésias, os paradigmas são retomados.³²⁹

Ao longo da maior parte da cena, Tirésias, como ministro de Tebas, vai tentar averiguar qual deles é o verdadeiro Anfitrião. Enquanto Júpiter encontra inúmeros subterfúgios para se certificar como Anfitrião, o verdadeiro herói tebano apenas repete que ele diz a verdade, como no excerto abaixo:

Júpiter: [...] Tirésias, vim da guerra dos Telebanos; triunfei, como sabeis; e, quando cuidei lograr nos braços de Alcmena os frutos da paz, veio este fermento introduzir-se também em casa, tomando a minha forma por alguma arte mágica, sem dúvida para fazer os distúrbios que tendes visto.

Anfitrião: Tudo isso é engano, Tirésias; pois o verdadeiro Anfitrião sou eu; e, como a verdade não necessita de prova, a mesma verdade seja a que me defenda. (p. 202)

³²⁹ O encontro de Júpiter e Anfitrião em cena acontece em todos os paradigmas. Entretanto, em nenhum ele é apresentado com tanto desenvolvimento da cena. Em Plauto, por ser justamente a parte fragmentária (final do Ato III e início do Ato IV), sabemos que os heróis têm Blefarão por interlocutor através do fragmento XIX, em que Júpiter ou Anfitrião fala: “pois não és capaz de distinguir qual de nós dois é Anfitrião” (p. 111), e na réplica de Blefarão, já marcada na edição portuguesa como Ato IV: “Como é que eu sou preciso como defensor, se não sei a qual dos dois hei-de eu defender?” (p. 113). Em Camões, os interlocutores são Blefarão e Sósia, no Ato V, cenas 1 e 2 (p. 96-103). Já em Molière (cena 5 do Ato III, p. 80-85), o interlocutor externo é Náucrates, Sósia, que declara de saída que Júpiter é o verdadeiro Anfitrião, e Pólidas, que, em sua única fala na cena, revela bastante de todas as personagens que são arrematadas pela disputa entre os Anfitriões: “Esta semelhança admirável tolhe-me todo o discernimento” (p. 81).

A participação de Cornucópia e Íris nesta cena, enquanto o conflito principal se desenrola, é sustentar a posição de suas senhoras. Enquanto Cornucópia permanece ao lado de Alcmena, até aconselhando-a a fugir (p. 201), Íris vai agir em razão da vontade de Juno:

Íris: Agora, Saramago, é boa ocasião de mostrares qual é o fingido. (p. 202).

Contudo, este Saramago é Mercúrio. Nas peças anteriores, especialmente em Molière, é o verdadeiro Sósia quem identifica Júpiter como o verdadeiro Anfitrião, convencido pela retórica do deus. Em Antônio José, quem exerce este papel é Mercúrio, não enganado pelo deus, mas plenamente consciente da mentira que profere:

Mercúrio: Senhor, não tem que se cansar, que eu hei-de dizer a verdade, mas que seja contra mim. Senhores, saberão vossas mercês que essoutro Anfitrião, que aí está, quando viemos da guerra me disse que ele por lograr os agrados da Senhora Alcmena, de quem vivia cheio de amor até os olhos, fora ter com um nigromântico, e este lhe untara o rosto com certo óleo *serpentorum*, para se parecer com o Senhor Anfitrião; e para melhor fazer o seu papel, me pediu que eu o apoiasse, dizendo que ele era o verdadeiro Anfitrião, para o que também me untou as mãos com uma bolsa cheia de dinheiro; e eu, como sou amigo destas bacatelas, o introduzi com a Senhora Alcmena de pés e cabeça; e assim, pois confesso a verdade, peço que me perdoem este delito. (p. 203)

Mercúrio deliberadamente inventa uma mentira que conduzirá Anfitrião à prisão. Concomitantemente, esta mesma mentira, aceita por todos como verdade³³⁰, também levará Saramago ao cárcere, uma vez que, de acordo com o solilóquio acima, o gracioso tomou parte no engodo.

Ao vir Saramago à cena, imediatamente Mercúrio a abandona, deixando o gracioso com o imbróglio criado por ele:

Saramago: Venho avisar a Alcmena do que ouvi escondido entre as ramas. Porém cá está muita gente (*À parte*).

Mercúrio: Sraamago aí vem! Pois vou-me, que assim me convém. (*Vai-se*). (p. 205).

Todavia, Saramago não terá oportunidade de ajudar sua senhora a escapar do plano de Juno pois, quando entra em cena, Anfitrião já está sendo levado por Polidaz e a deusa disfarçada já instiga Tirésias a também punir Alcmena:

Juno: Sem dúvida, Anfitrião é o que vai preso, e Júpiter é o que fica livre! Pois não há-de ser assim! Tirésias, adverte que também Alcmena merece castigo, pois 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. (p. 205)

³³⁰ “*Juno:* Vejam a traça por onde Júpiter se quis introduzir! (*À parte*)”; “*Tirésias:* Basta, basta; já está descoberto o enigma” (p. 203)

Ironicamente, Alcmena é levada para ser sacrifício no Templo de Júpiter. O deus em vão tenta desobrigar Alcmena deste sacrifício, mas Tirésias, seduzido por Juno, se mantém rígido na decisão. “Vai sem susto, que Júpiter te defenderá” (p. 206) é o que, por fim, fala o deus amante à mortal.

A ironia da cena continua quando os protagonistas são levados:

Alcmena: Justos deuses, porque não vos compadeceis de mim, que sou uma inocente?

Anfitrião: Deuses justos ou injustos, porque consentis tão bárbara injustiça?
[...]

Anfitrião: Ó Júpiter, compadece-te de minha inocência! (p. 207)

O apelo às divindades, recorrente no linguajar setecentista, toma ares irônicos quando os deuses aos quais os mortais rogam são os mesmos que deflagram sua condição. Na peça, há recorrentes alusões a Júpiter, substituindo as expressões correntes referentes a Deus – estas frequentes nos demais textos do autor, por mais que soe anacrônico. Ao final, após seu desejo amoroso ter se consumado, Júpiter volta à postura de *poderoso* e justo, como é aludido nas falas das personagens mortais.³³¹

Como resultado da história engendrada por Mercúrio, diz Tirésias:

Tirésias: E vós, soldados, levai também Saramago para a enxovia, bem carregado de ferros, pois foi quem introduziu o fingido Anfitrião em casa de Alcmena. (p. 207)

Sem saber porque vai preso, Saramago roga primeiro a Cornucópia e, quando esta sai de cena, a Íris-Corriola, que lhe digam o motivo da detenção:

Cornucópia: Por culpa da tua língua! Quem te mandou ser falador. (p. 208)
[...]

Soldado: você não ouviu dizer que ia preso por introduzir o fingido Anfitrião em casa de Alcmena? (p. 208)

[...]

Íris: Peço, senhor soldado, que a este pobre Saramago o levem muito bem preso e atracado, para que não fuja. (p. 209)

Nesta cena, Saramago novamente é o paralelo cômico da situação anterior de Anfitrião, pois também insiste em que é o verdadeiro Saramago e que não entende o que está acontecendo:

Cornucópia: Anda, vai-te, que agora pagarás os fingimentos que tens feito, e talvez que também por isso vás preso.

Saramago: Não! Se eu por isso vou preso, logo me soltarão; porque eu sou o verdadeiro Saramago, se não me engano. (p. 208)

³³¹ Prades (1963, p. 251) diz da figura do rei, que “es un ‘poderoso’ que, si joven, es tan *enamorado* y *celoso* como el galán, pero con una *pasión amorosa* violenta, avasalladora hasta la *soberbia* e *injusticia*; si anciano, el rey exhibe algunas muestras del *ejercicio real* de sus obligaciones de gobernante, es *prudente* en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia”. Assim, Júpiter inicia a peça representando a figura do jovem rei enamorado e, na última cena, retorna à representação do imaginário epocal divino, no qual ele é justo e vai em auxílio dos necessitados.

Enfim, Saramago e Anfitrião vão presos pelas ações de Mercúrio e Júpiter, e Alcmena foi sentenciada a ser sacrifício por intermédio de Juno.

A cena 6 da Parte II é uma cena polêmica nas análises dos textos de Antônio José da Silva, pois muitos críticos utilizam as torturas sofridas por Saramago, perpetradas por seus companheiros de cela, como indícios claros de uma denúncia feita pelo dramaturgo contra os procedimentos inquisitoriais ocorridos dentro dos Estaus. Entretanto, nosso pensamento segue outro percurso, e acreditamos que esta cena seguramente trata da Inquisição, mas apenas no que se refere ao imaginário da audiência. Não somos levados a crer que, no período que antecede a subida do Marquês de Pombal ao cargo de Secretário de Estado do Reino, em Portugal, houvesse alguma liberdade para criticar de maneira tão aberta a Inquisição, mesmo que em um teatro de bonecos representado no Bairro Alto.

Isto posto, seguiremos nossa análise, que segue outros procedimentos. Nesta cena, portanto, veremos Saramago e Anfitrião às voltas com sua condição de prisioneiros. Inicialmente, Saramago é mandado para dentro, onde já se encontram, de acordo com a rubrica, três presos – mas apenas dois falam com o gracioso.

Neste começo da cena, vemos Antônio José compor diversos jogos de palavras com o linguajar penitenciário legal, cujos significados completos nos escapam, mas que podemos aproximar-nos de alguns: “fazer o assento” seria fazer o registro, “agasalhar”, tratar “bem”, e “pagar a patente”, pagar a contribuição a uma sociedade a que ingressa. Como exemplo, podemos ver o que Saramago fala, quando é chamado a se mover, mesmo acorrentado:

Saramago: Como hei-de andar, se a minha desgraça tem lançado *ferro* no mar de meu corpo? Ah, Senhores meus, vejam se me podem tirar estes *ferros*, que tão *aferrados* estão; e , por mais que os sacudo de mim, cada vez estão mais *ferrenhos* comigo. (p. 211, grifo nosso)

Enfim, os presos atam Saramago à polé, “instrumento de tortura usado na Inquisição, consistia de uma roldana presa no teto, onde a vítima era suspensa, com pesos nos pés, deixando-a cair em brusco arranco sem tocar no chão”³³². Os presos executam o tormento uma única vez com Saramago, quando Anfitrião é introduzido no cárcere e eles, por identificarem o *galán* como “homem nobre” (p. 212), saem de cena.

Após o recitado e a ária declamado e cantada por Anfitrião em sua entrada em cena³³³, há uma quebra de ritmo cômico no encontro entre Anfitrião e Saramago – este, que nada fez para ali estar, e aquele, que acredita que foi preso pelo testemunho de Saramago:

³³² Trecho extraído do site do Museu da Inquisição: <http://www.museudainquisicao.org.br> (Belo Horizonte/MG).

³³³ Como nota à entrada de Anfitrião, o Prof. José Pereira Tavares, responsável pela edição das *Obras Completas* de Antônio José pela Editora Sá da Costa (1945-1946), comenta: “Neste *recitado* e *ária* exprime o autor, com a

Saramago: Também vossa mercê cá está?! Ora console-se comigo, que solatium est miseris sócios habere Saramagos [para os desgraçados serve de consolo o terem Saramagos por companheiros].

Anfitrião: Ainda aqui me apareces, infame inimigo? E, pois que por tua culpa me vejo nesta prisão, aqui ficarás sepultado, sendo despojo da minha cólera. (Dá-lhe). (p. 214)

As pancadas novamente operam como recurso cômico para contrabalancear o peso dos versos recitados previamente. No decorrer da cena, Anfitrião e Saramago se entendem, ao mesmo tempo em que recapitulam para o público todo o engano ocorrido na cena anterior. Saramago, como entra na cena anterior apenas para ser preso, sendo Mercúrio o Saramago que atua em toda ela, serve de interlocutor para que Anfitrião exponha os acontecimentos. Do cômputo das suas falas no diálogo com seu patrão, Saramago apresenta 11 falas *carnavalescas*, de um total de 17, comentando de forma burlesca as informações de Anfitrião.

Em seguida, quando entra Juno na cela, Saramago passa a secundário no diálogo, suas falas fazendo eco às de Anfitrião, seja à moda de intervenções práticas, seja por meio de comentários, sempre chistosos. A deusa começa a manipular novamente a vida dos mortais, fingindo compadecimento quando ainda visa a sua vingança:

Juno: Compadecida da vossa inocência, vos venho livrar desta prisão, para o que tenho comprado os guardas e tudo está pronto; pois não é razão que, sendo vós o verdadeiro Anfitrião, padeçais, sendo inocente, ficando sem castigo o outro fingido. (p. 217)

[...]

Juno: Ingrato Júpiter, assim se sabe vingar a deusa Juno de ti. (p. 218)

Então, vemos que o emaranhado da intriga principal vai aumentando até a penúltima cena da peça e seguirá também na cena 7 da Parte II, cena final. Por duas vezes ainda é reafirmado o sacrifício da inocente Alcmena no altar de Júpiter – ainda sob a égide da ironia já anteriormente observada:

Tirésias: Anda, infelice Alcmena, a pagar com a vida o delito de tua fragilidade nas aras do supremo Júpiter. (p. 218)

Tirésias: Certamente me horroriza castigar uma inocente. Alcmena, é chegada a ocasião de que sejas vítima humana nas aras de Júpiter. (p. 220).

Alcmena: [...] Ó Júpiter soberano, como consentis que morra Alcmena sem culpa? (p. 220)

maior sinceridade, os seus próprios sentimentos, em dolorosa evocação da forma como em 1726 fora tratado pelos juizes do Santo Ofício” (p. 213). Por compor suas reflexões na primeira metade do século XX, é compreensível que o Prof. Tavares tenha esta visão, hoje tida como decorrente do olhar romântico e romantizado, na busca de heróis que representassem a nação – o mesmo ponto de vista foi adotado, por exemplo, por Gonçalves de Magalhães na escritura de *Antônio José, ou O poeta e a Inquisição* (1838).

Nesta cena, até a revelação de Júpiter, os criados Íris, Saramago e Cornucópia apenas secundam as ações de seus senhores. Apenas Mercúrio desenvolve algum sentido de autonomia, quando insiste com Júpiter:

Júpiter: Mercúrio, é tempo de desfazer o enigma, pois isto chegou ao último ponto.

Mercúrio: Digo, Júpiter, que isso havias ter feito há mais tempo e escusaria Alcmena de passar este susto. (p. 218)

Mercúrio: Senhor, que determinas? (p. 220)

Mercúrio já carrega desde o final da Parte I (cena 6) a certeza de que Júpiter deveria terminar com o engano, mas permanece fiel aos desejos do *galán*.

Com a entrada de Anfitrião, a situação se torna ainda mais complexa. A hostilidade entre o casal é tamanha que concorre para a inverossimilhança do final feliz próprio do gênero tragicômico, como podia, tanto quanto nesta mesma cena, ser visto no anterior encontro deles:

Anfitrião: Já, tirana, irei a morrer mais consolado, vendo que tu também não ficas sem castigo.

Alcmena: Por ti, fementido traidor, vou a morrer sem culpa. (p. 206)

Anfitrião: Porque quis testemunhar o estrago desta traidora, para suavizar com este desafo a tirania com que me quereis tirar a vida.

[...]

Alcmena: Para ser mais penosa a minha morte, ainda faltava ver a causa de minha infelicidade. (p. 219)

Finalmente temos a revelação de que Anfitrião é o verdadeiro esposo de Alcmena e, quando Tirésias vai sentenciar Júpiter, ele e Mercúrio se revelam:

Mudam-se de repente a perspectiva do templo e aparece a sala empírea, como no princípio, e esconde-se Júpiter e Mercúrio fingidos, aparecendo os do princípio. (p. 221)

O *deus ex machina* assombra e admira a todas as personagens e, em um recitado de 16 versos, restaura a identidade de Anfitrião, a honra de Alcmena e anuncia o nascimento de Hércules, “cujo esforço / rendido cederá todo o Universo” (p. 221) – numa passagem que relembra o mito da concepção de Maria.

Nas falas seguintes, as intrigas secundárias se resolvem. Júpiter, Juno, Mercúrio e Íris voltam ao Olimpo, deixando os mortais com a sensação de graça por terem recebido os deuses, como se vê nas falas senhoriais e ancilares abaixo:

Anfitrião: Oh, mil vezes feliz eu, que tive a fortuna de que o mesmo Júpiter quisesse divinizar o meu venturoso tálamo.

Alcmena: Passei de um instante do maior mal ao maior bem! Esposo Anfitrião, dá-me os parabéns de tanta felicidade.

Anfitrião: Sejam recíprocos, querida Alcmena; que, quando as tuas ofensas para mim são glórias, que fará quando me não ofendes? (p. 221)

Cornucópia: Ai, venturosa de mim, que tive a Mercúrio em meus braços! (p. 223)

Assim, os casais são restituídos, sem qualquer resquício do sentimento expresso anteriormente por todas as personagens: Anfitrião e Alcmene estão honrados como José e Maria pela concepção de Jesus; Tirésias, honrado por cumprir os desejos de Juno; esta, de volta aos braços do esposo; Íris e Mercúrio, acompanhando seus senhores, como “fiéis súditos dos seus preceitos” (p. 223). Apenas Saramago, enganado por Íris-Corriola, reclama:

Saramago: E que caísse eu na corriola de namorar a uma ninfa dos arcos do Rossio celeste! Ora sou um grande asno! (p. 223)

Mas as reclamações de um gracioso quase nada ecoam perante a felicidade das personagens principais. Assim termina *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene*.

Nesta peça, como vimos, temos a presença de um gracioso, uma graciosa, um criado e uma criada, respectivamente, Saramago, Cornucópia, Mercúrio e Íris, de acordo com a tabela abaixo:

SARAMAGO	Total de falas	Porcentagens
Ponente	9	2%
Oponente	19	5%
Carnavalesca	220	54%
Imperativa	5	1%
Ejecutora	7	2%
Conjuntiva	30	7%
Informante	110	27%
Metaliteraria	8	2%
Total de falas	316	

CORNUCÓPIA	Total de falas	Porcentagens
Ponente	15	8%
Oponente	4	2%
Carnavalesca	60	32%
Imperativa	13	7%
Ejecutora	0	0%
Conjuntiva	42	22%
Informante	50	26%
Metaliteraria	5	3%
Total de falas	159	

MERCÚRIO	Total de falas	Porcentagens
Ponente	36	19%
Oponente	1	1%
Carnavalesca	50	27%
Imperativa	15	8%
Ejecutora	1	1%
Conjuntiva	23	12%
Informante	58	31%
Metaliteraria	2	1%
Total de falas	153	

ÍRIS	Total de falas	Porcentagens
Ponente	6	7%
Oponente	26	28%
Carnavalesca	9	10%
Imperativa	7	8%
Ejecutora	1	1%
Conjuntiva	13	14%
Informante	29	32%
Metaliteraria	1	1%
Total de falas	71	

Todas as personagens apresentam altos índices de falas *informantes*, classificação típica das personagens ancilares. Entretanto, apenas nas personagens divinas esta rubrica alcança o índice de maior porcentagem. Isto faz com que, de acordo com a teoria sustentada por este trabalho, Íris e Mercúrio sejam considerados *criado* e *criada*, mas não *graciosos*.

Acreditamos que sua classificação como *criados* está diretamente relacionada com a proximidade de suas ações com as vontades de seus senhores, Júpiter e Juno – pelo fato de que a principal característica que constatamos das ações destas personagens, especialmente de Íris, é “secundar as ações de seu senhor”. Assim, se Juno mente para Tirésias com a finalidade de alcançar sua vingança, Íris tenta enganar Saramago para descobrir qual dos Anfitriões é Júpiter disfarçado. Também Mercúrio, embora não tão diretamente relacionado à vontade de seu senhor, mantém a farsa com Cornucópia para dar tempo ao deus, como explicitado na cena 1 da Parte I.

Também decorrente da dedicação de Mercúrio e Íris a seus senhores são o percentual das funções *ponentes* e *opponentes* no cômputo das falas, respectivamente. Mercúrio, criado de Júpiter, que consideramos o herói ou primeiro *galán* da peça, tem muitas falas *ponentes*, pois sustenta as vontades do deus.

Já Íris apresenta 28% de suas falas como *oponentes* por tentarem satisfazer as vontades de Juno, contrárias (opostas) às do protagonista Júpiter. De fato, a personagem Íris é aquela menos delimitada por Antônio José, operando na trama mais como função, enquanto secundária das ações de Juno, ou motivo, enquanto objeto de enamoramento de Saramago, a depender do que a situação pede. Ela, portanto, seria também das personagens judeínas que mais se aproximam dos modelos espanhóis do período, pois, como já foi dito na Introdução a esta Segunda Jornada da Tese, a *criada* é inserida nos enredos castelhanos para cobrir as necessidades da trama, e não para tecer uma trama própria.

Por outro lado, o porcentual das falas *ponentes* e *oponentes* nos discursos de Saramago e Cornucópia é também sintomático, não de sua relação com seus patrões, mas de quão perdidos os próprios Anfitrião e Alcmena estão perante os enganos de Júpiter. Assim, porque Alcmena não tem uma vontade bem delimitada perante as intenções do deus, que desconhece, sua criada oscila entre as funções, totalizando 8% de falas *ponentes* e 2% de falas *oponentes* – valores muito baixos para a criada da primeira *dama* do enredo. Do mesmo modo, Saramago, que apresenta apenas 19 falas *oponentes*, as quais estariam diretamente relacionadas às vontades de Anfitrião, entre as suas 316 réplicas.

Observando mais atentamente as falas de Cornucópia, percebemos que há, no cômputo de suas funções, um número considerável de falas *ponentes* – 15 falas, ou 8% do total de funções. Se considerarmos que a criada de Alcmena em nenhum momento se inclina deliberadamente à consecução das vontades de Júpiter, este número é bastante elevado – superado, no âmbito ancilar, apenas por Mercúrio.

A relação entre os criados e os protagonistas mortais, entretanto, é muito estreita também se pensarmos nos inúmeros exemplos de diálogos que expressam a familiaridade com que são tratados pelos patrões. Mas o principal jogo estabelecido entre os ambientes senhorial e ancilar da peça situa-se na alternância de situações trágicas e cômicas a partir do mesmo mote, como foi apresentado ao longo da análise empreendida. À exceção da confusão entre Mercúrio e Saramago (cena 3 da Parte I), que é espelhada em registro elevado no posterior encontro entre Júpiter e Anfitrião (cena 3 da Parte II), todas as cenas em que o espelhamento se dá, ele acontece em registro burlesco, por derrisão. Esta visão burlesca do mundo é característica da função *carnavalesca* da fala das personagens, que é o que pode se extrair da contagem das funções apresentada acima, pois tanto Saramago quanto Cornucópia, com 54% e 32% de suas falas, respectivamente, apresentam esta função como a mais presente em seus discursos.

A prevalência da função *carnavalesca* nas falas destas personagens atribui-lhes a classificação típica de *gracioso* e *graciosa*. Saramago é o eco de seus predecessores paradigmáticos, antes nomeados Sósia, cuja função principal era produzir comicidade. Enquanto gracioso, o criado apresenta certa consciência da representação, que pode ser percebida pelo sentido prático que projeta sobre as situações em que se vê inserido e também através da função *metaliteraria*. Esta última, entretanto, não é muito explorada por Antônio José nesta peça (apenas 2% do total de falas de Saramago), provavelmente pela ausência desta característica nos paradigmas, uma vez que tal função é bastante mais cultivada nas demais peças do autor, sejam anteriores ou posteriores a esta.

Cornucópia, embora não figure nos paradigmas e seja uma invenção “barroca”, compõe com Saramago o par romântico carnavalescamente espelhado no par principal. Celia Berretini (1979) já atenta, na obra de Molière, para a presença de dois tipos de pares de criados: os criados jovens apaixonados³³⁴ e os criados já casados. *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene* é a única das peças de Antônio José em que figuram criados já casados. Este tipo de casal é constituído de personagens muito semelhantes, como se partissem de uma mesma matéria característica e fossem construídas ao molde de seu senhor. Principalmente, são retratados como desajustados, um olhar barroco³³⁵ do casal principal, portanto podem variar como produto final, mas partem sempre de um princípio em comum.

Se pensarmos esquematicamente na teoria aventada por Hermenegildo (1995) e seguida neste trabalho, Saramago e Cornucópia se contaminariam enquanto gracioso e graciosa. Cornucópia é “elevada” à personagem-tipo da graciosa porque compõe, com Saramago, o quadro derrisório e burlesco do casal principal – sendo, portanto, *carnavalescas* todas as suas falas referentes a esta situação. Saramago, por sua vez, é “contaminado” pela figura da criada quando se torna *víctima de donaires de otros* ao ser enganado por Mercúrio, assim como a graciosa. Em termos gerais, seria contraditório inserir as condições de *graciosos* e *víctimas de donaires de otros* num mesmo enredo, pois pressupõe-se que o gracioso tenha consciência da representação e, portanto, esteja precavido e seja protagonista dos logros produzidos na trama. Contudo, no caso específico de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene*, esta incompatibilidade concorre para o bom andamento da situação dramática.

³³⁴ “Apaixonados, porém não refinados; afinal, são criados e mesmo que experimentem idêntico sentimento [ao que sente o casal de jovens patrões], o exprimem diferentemente, numa gama inferior. Tal característica, além de conferir-lhes mais humanidade, serve para estabelecer o contraste entre os pares – contraste de efeito cômico, realçado pelos gestos”. (BERRETINI, 1979, p. 90).

³³⁵ Na acepção original da palavra, como a pérola irregular e imperfeita, malformada.

Mercúrio, embora seja um criado e tenha a maioria de suas falas registradas na função *informante*, 31%, apresenta uma alta porcentagem de falas *carnavalescas*, 27%. Esta alta proporção se dá, em parte, por conta de sua transfiguração em Saramago, uma vez que, enquanto “Mercúrio-ele-mesmo” (primeira e última cenas da peça), o deus não profere qualquer fala *carnavalesca*.

Ainda se faz necessário apontar o expressivo número de falas *imperativas* das personagens ancilares divinas, Íris e Mercúrio. Enquanto este apresenta 15 falas *imperativas* (8% do total), aquela emite 7 destas falas (8% do total). Embora poucas se comparadas a outras falas das personagens, são expressivamente fortes, pois denotam uma ordem. Tampouco são frequentes nas falas das personagens ancilares em geral.

4 A intervenção no mito consagrado

Ariadna: *Bem é que aprendais acertos neste Labirinto,
para que no de amor não vos percais.*
Antônio José, *O labirinto de Creta*

O labirinto de Creta foi representado em novembro de 1736, no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, como as demais peças de Antônio José da Silva. Sua estrutura constitui-se de 2 partes, num total de 12 cenas, das quais o enredo protagonista participa de todas as cenas, e o enredo secundário está presente em 10 cenas – sendo que as cenas 4 das Partes I e II não apresentam nenhuma personagem servil. O enredo conta a história de amor de Teseu e Ariadna, trazendo como mote da intriga uma relação segundo o *esquema pentagonal* de casais amorosos elevados. No que concerne ao ambiente ancilar, veremos a inserção da intriga secundária desvinculada da intriga principal, mas intervindo nesta de maneira contundente para o seu desenvolvimento.

Antes de entrar no foco deste capítulo, queremos apresentar a estrutura usada por Antônio José para constituição da intriga principal: o *modelo pentagonal*, termo cunhado pelo Profesor Don Joaquín de Entrambasaguas y Pena e sintetizado e desenvolvido por Couderc (2006, p. 74-75), como se verá.

O modelo pentagonal gira, como o próprio nome sugere, em torno de cinco personagens, sendo três *galanes* e duas *damas*. Tal estrutura considera a existência de um casal protagonista, cujo amor será o motivo e tema da intriga principal da peça. Neste sentido, tal modelo coaduna-se com as ideias até agora trabalhadas nesta Tese, nomeadamente a teoria apreendida dos estudos de Hermenegildo (1995), uma vez que, também para este autor, toda a estrutura de análise parte da posição central do protagonista, *via de regra* um *galán*. Ademais, em se tratando dos enredos que servem de *corpus* a este trabalho, nos quais percebemos a predominância da intriga amorosa em detrimento de outros aspectos dos mitos emulados, faz sentido que, para o bom andamento da história, um *primer galán* necessite de uma *primera dama* para compor a *pareja amorosa* ou casal amoroso central. Em *O labirinto de Creta*, identificamos estas personagens em Teseu, como o *primer galán*, e Ariadna, como *primera dama*.

Já as figuras que circundam o casal protagonista são Fedra, como *segunda dama*, Tebandro, como *segundo galán*, e Lidoro, como o *tercero galán* ou *galán suelto*. Percebe-se entre Fedra e Teseu uma relação efêmera, que gira em torno mais de uma *galanteria* do que, de fato, de uma corte. Entretanto, como Teseu é o *galán perfecto*, ele reside e mobiliza o desejo e

as vontades de Fedra, a fim de criar ou tornar mais complexos os conflitos da intriga principal, como era o gosto da época. Tebandro e Lidoro, os *segundo* e *tercero galanes* de *O labirinto de Creta*, têm seus interesses voltados para as princesas Fedra e Ariadna, respectivamente.

Esta colocação faz com que ambos os *galanes* tenham participações próximas em tamanho, mas em diferentes sentidos no enredo. Tebandro é uma personagem mais ponderada e não sente tanto a pressão do desprezo de Fedra – inclusive, como se verá nas cenas no baile (cena 3 da Parte II) e do labirinto escuro (cena 5 da Parte II), é enganado e acredita que Fedra lhe declara amor. A figura do *galán suelto* é mais trágica – por isso inclusive que, nas outras versões do mito, esta personagem acaba morta antes do final feliz. Lidoro, auxiliado por Taramela, desvenda o verdadeiro motivo do desengano de Ariadna e, como se verá, exerce também ele o papel de espelho das ações e contraponto das vontades de Teseu.

Assim, a disposição das personagens elevadas no enredo de *O labirinto de Creta* estaria feita de acordo com o organograma a seguir:

Couderc (2006, p. 73) descreve a disposição das personagens da seguinte forma:

De esta modelización pentagonal, conservaremos dos características esenciales. La primera es la presencia de dos rangos (A/B y C/D), según el vocabulario empleado por Serralta, que se corresponden con la duplicación sistemática del binomio dama-galán. Por una parte, el binomio de los héroes, el que atrae hacia sí la simpatía, y al destino del cual se asocia la tensión dramática; precisamente lo que hace de estos personajes los protagonistas es el que consigan satisfacer sus ambiciones mediante un matrimonio feliz. Por otra parte, la pareja más contingente de los personajes secundarios, cuyo matrimonio, aunque se realiza también en el desenlace, puede aparecer como

un artificio, meramente convencional, en particular porque la dama D desea, por lo menos durante cierto tiempo, casarse con el primer galán (A).

Assim, ressignificado o final feliz de Fedra e Tebandro como mecanismo dramático, como já fora explicitado na Primeira Jornada desta Tese, resta-nos entender melhor a participação de Lidoro. Para tanto, Couderc (2006, p. 74) continua:

La segunda característica del esquema es doble: en primer lugar, permite visualizar de manera evidente que la acción puede lanzarse a partir del equilibrio inestable que se instaura en torno a las dos damas, objetos del deseo de personajes masculinos cuyo número es superior al de los personajes femeninos; en segundo lugar, el resultado de la acción también se materializa claramente en el esquema con la posición de soledad final de un personaje masculino (E), como expresión de su fracaso en su intento de conquista amorosa, y, por el contrario, de la victoria de su competidor: se trata del bien conocido “galán suelto”, que volveremos a encontrar muy a menudo, y que desempeña un papel muy importante en el sistema dramático.

O estudioso francês do teatro aurissecular delimita a estrutura do modelo pentagonal que claramente é utilizada por Antônio José da Silva. Entretanto, não é objetivo deste capítulo os desdobramentos que esta estrutura tem no enredo do *Labirinto*, salvo nas situações em que ela se faz necessária entender para analisar a participação das três figuras servis presentes na *dramatis personae*. Contudo, a partir desta breve exposição, podemos perceber que o Judeu não escreve a sua peça aleatoriamente, mas apoiado num esquema já tradicional de composição dramática.

Esta observação é necessária para compreendermos que a intriga principal da peça é muito bem traçada, de forma consciente, em diálogo com os paradigmas e modelos existentes em sua época. Assim também é a parte secundária do enredo, que, entretanto, representa uma emulação bem-sucedida sobre estes mesmos modelos e paradigmas. Em *O labirinto de Creta*, pela primeira vez, Antônio José desvincula a intriga ancilar do modelo senhorial e cria uma intriga paralela que não acompanha a intriga principal, mas cruza-se com ela, provocando reviravoltas e rebuliço em ambas. Esta forma de compor e fazer dialogar as intrigas será novamente retomado nas duas próximas peças do autor, *As variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*, se não de forma mais contundente, ao menos de maneira mais refinada. Contudo, para entendermos como se dá o diálogo e o cruzamento entre as intrigas, sigamos na análise de *O labirinto de Creta*.

Temos, nesta peça, três membros do ambiente ancilar, cada um representando uma personagem-tipo diferente: Esfuziote, criado de Teseu, já na lista de *interlocutores* figura como “gracioso”. Taramela é a criada de Ariadna, *primera dama*, e uma figura característica deste tipo, embora com retoques que lhe escapam, mas que vêm a propósito do desenvolvimento da

intriga principal. Já Sanguixuga é a velha criada de Fedra, já apresentada com ambas características na lista de *interlocutores*. Veja-se que Taramela, como criada da protagonista, é uma criada jovem, que pode – embora não o faça – desempenhar plenamente a função de espelho derrisório dos amores da patroa. Já Sanguixuga, exercendo a personagem-tipo risível da “velha enamorada”, serve à *segunda dama*. Apenas este indício já resolveria, para o público coetâneo, um possível dilema amoroso de Teseu.

As tabelas abaixo revelam alguns aspectos das três personagens que valem ser mencionados antes de empreender a análise em si, a fim de entendermos a sua verve e uso em cena. A iniciar por Esfuziote, sabemos desde a apresentação das personagens na obra publicada que o criado é a representação de um *gracioso*. Este fato pode ser depreendido da contagem de suas falas, porque a função *carnavalesca* ocupa a maior parte (40% do total).

Esfuziote	Total de falas	Porcentagens
Ponente	28	6%
Oponente	5	1%
Carnavalesca	182	40%
Imperativa	19	4%
Ejecutora	6	1%
Conjuntiva	24	5%
Informante	128	28%
Metaliteraria	4	1%
Ajena	55	12%
Total de funções	451	
Varia	86	25%
Total de falas	346	

Como usual na personagem-tipo do gracioso, por se tratar, antes de tudo, de um criado, a função *informante* também tem destaque no cômputo de suas falas. Destaca-se a pequena participação da função *ajena*, que seria, *a priori*, aquela em que apenas as personagens do ambiente ancilar estariam envolvidos. Entretanto, a participação e intervenção de Esfuziote nas cenas da intriga principal são bastante contundentes, bem como o diálogo com muitas personagens na peça – o que faz com que haja a presença de todas as funções em seu repertório.

Outro aspecto que diminui a presença da função *ajena* nas falas do gracioso é a mentira que ele inventa para seduzir Taramela. Ao inventar ter trocado de lugar com Teseu, ou seja, ser Teseu disfarçado de Esfuziote,

Esfuziote: Já que és tão secreta, saberás que eu 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. (p. 39)

O criado inicia uma situação *carnavalesca* como a de Arpia, em *Os encantos de Medeia*. Não podemos dizer que a cena entre a criada de Medeia e o criado de Jason seja um *teatro en el teatro* porque não há a execução da ação de fato, mas apenas a narrativa. O ludíbrio de Arpia é narrado e será executado apenas na cena seguinte, sem a presença da graciosa para se caracterizar o *teatro en el teatro*.

Da mesma forma, faz Esfuziote: a mentira é uma fábula contada pelo gracioso, o qual apresenta pouquíssimos traços textuais que a comprovem como executada. Se o engano é tomado a sério por Taramela e Sanguixuga, ele tem a função última de fazer o público rir, como a cena entre Arpia e Sacatrapo, ou, ainda, como os enganos entre Mercúrio, Saramago e Cornucópia. Diferentemente dos enganos entre as personagens senhoriais, o jogo se assemelha no ambiente ancilar das três peças, nas quais, apenas por um gênio travesso, as personagens “pregam peças” umas às outras.

Mesmo assim, alguma marca transparece no quadro de funções de Esfuziote: as falas *imperativas* têm um valor expressivo em comparação aos demais graciosos de Antônio José: Sacatrapo (8 falas – 3%), Saramago (5 falas – 1%), Caranguejo (3 falas – 1%) e Chichisbéu (9 falas – 3%), contra as 19 falas (4%) de Esfuziote. Neste critério, distinção se faz para Mercúrio que, por ser uma divindade, tinha “autorização especial” para ser *imperativo*, com 15 falas, ou 8% do total de funções.

No que tange às criadas de *O labirinto de Creta*, já temos outra configuração, com a participação mais contundente da função *ajena* e uma caracterização de personagem mais descolada das amas.

Primeiramente, veremos como Taramela participa da trama principal de maneira decisiva e muito diversa das demais criadas de Antônio José da Silva. Seu interesse em Esfuziote, disfarçado de Teseu, faz a personagem agir de maneira pouco ortodoxa para sua posição na trama. Mesmo assim, ela não deixa de ser, na intriga principal, aquilo que já foi

preconizado pelos teóricos espanhóis: uma função para preencher as necessidades do andamento da trama.

Taramela	Total de falas	Porcentagens
Ponente	4	2%
Oponente	13	8%
Carnavalesca	17	10%
Imperativa	15	9%
Ejecutora	3	2%
Conjuntiva	29	17%
Informante	55	32%
Metaliteraria	1	1%
Ajena	36	21%
Total de funções	173	
Varia	26	18%
Total de falas	145	

A distribuição das funções nas falas de Taramela denota sua maleabilidade em relação à sua participação na peça. Especialmente porque é criada de Ariadna, *primera dama*, a contagem de falas *ponentes* deveria ser maior que as *oponentes*. Entretanto, por acreditar que a patroa é sua antagonista no amor do falso Teseu, ela assume posição *oponente* frente aos desejos do casal protagonista – antagonismo que é notado apenas de passagem por Teseu na cena 2 da Parte II. Este comprometimento com o romance, perceptível também na contagem da função *ajena* em suas falas, se constitui como o mote da intriga secundária.

Mais dedicada que Taramela ao amor que o falso Teseu lhe consagra é Sanguixuga. Enquanto a jovem criada apresenta 36 falas relacionadas à intriga puramente ancilar, a velha tia conta com 20 falas *ajenas*. Embora o valor absoluto seja significativamente maior em Taramela, o espaço do discurso dedicado ao tema por Sanguixuga em sua participação na peça é consideravelmente maior: Taramela tem 21% de suas falas voltadas à função *ajena*, enquanto 32% do total de suas falas são *informantes*, atribuindo importância maior às exposições do que propriamente à intriga amorosa na qual está envolvida. Sua tia, por outro lado, tem na função *ajena* a maior porcentagem de suas falas, 25%. Isto acontece porque, além do interesse em casar a sobrinha com um príncipe, ela própria foi “prometida” ao embaixador Licas. Nesta

personagem, Antônio José repete o recurso da velha enamorada já utilizado em *Cornucópia*, de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*.

Sanguixuga	Total de falas	Porcentagens
Ponente	4	5%
Oponente	2	3%
Carnavalesca	13	16%
Imperativa	7	9%
Ejecutora	1	1%
Conjuntiva	15	19%
Informante	16	20%
Metaliteraria	1	1%
Ajena	20	25%
Total de funções	79	
Varia	11	17%
Total de falas	64	

Esta sumária exposição dos principais pontos a serem destacados nos quadros de funções das personagens ancilares será refinada ao longo da análise pormenorizada do texto dramático.

Como usual, no Argumento que precede *O labirinto de Creta* e que, acredita-se, foi acrescentado *a posteriori*, quando da publicação dos textos em 1744, não consta qualquer referência ao núcleo ancilar da trama. Esta prática é corrente e apenas varia, no *corpus* desta pesquisa, na peça *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* justamente pelo caráter paradigmático de Sósia nas versões anteriores do mito. Como os criados das demais peças são obra do estro judeíno, calcados na preceptiva espanhola tragicômica, não fariam parte do Argumento da peça, que se resume à intriga principal – sendo todas as intrigas paralelas, episódicas, aristotelicamente falando.

Ainda referente aos elementos pré-textuais, a lista de Interlocutores já apresenta nossas três personagens como os tipos que elas representam: Taramela, criada; Sanguixuga, velha criada; e Esfuziote, gracioso. Estas denominações, como já temos visto neste trabalho, mais do que atribuir-lhes aspectos físicos ou de caráter, lhes atribuem funções e visões de mundo diferentes.

Nesta peça, já na cena de abertura, vemos a utilização dos efeitos cênicos possíveis num teatro de bonifrates, quando Antônio José indica, na primeira rubrica da peça, que:

[...] *depois de se ver no mar uma armada flutuando com tempestade* (p. 7)

Os efeitos espetaculares, que inebriariam o olhar do público, por vezes escapam à especificidade da análise proposta por Hermenegildo (1995) através das funções das falas das personagens. Entretanto, não deixamos de lado outros pensadores quando discorremos acerca das peças estudadas, como, por exemplo Ball (2008) e González (1997), que pensam também a cena e o texto espetacular como parte integrante do texto dramático. Por este motivo, como já pôde ser visto nas análises até agora empreendidas, buscamos expandir nosso olhar sobre o objeto de estudo para além das fronteiras entre teorias, pois acreditamos que uma obra artística busca transcender barreiras, sejam teóricas, sejam culturais, sejam sociais.

Retornando à primeira cena, após o efeito espetacular da tempestade, saem à cena Teseu e Esfuziote, patrão e empregado, sem que se vejam. O diálogo que se segue a esta entrada representa as visões cômica e trágica que permearão todo o enredo. No jogo de cena estabelecido, ambas as personagens apresentam o seu ponto de vista acerca do mundo e dos acontecimentos: enquanto Teseu lamenta e vê as mazelas a que foi submetido, Esfuziote rejubila ante a possibilidade de estar vivo, em falas derrisoriamente espelhadas, desencadeadas a partir das falas de abertura da peça:

Teseu: Valha-me o Céu! (*Cai*).

Esfuziote: Valha-me a terra! (*Cai*).

Teseu: Haverá, como eu, homem mais infeliz?

Esfuziote: Haverá infeliz mais homem do que eu?

Teseu: Pois parece que, conjurados os deuses, os fados e os elementos contra mim, nem nos deuses acho piedade, nem nos fados fortuna, nem nos elementos abrigo.

Esfuziote: Pois, apesar dos ventos, das ondas e tubarões, me vejo são e salvo nesta praia. (p. 7)

Jogos de palavras como o apresentado no excerto acima costumam ser tratados com descaso pela crítica literária. Entretanto, são recursos característicos dos efeitos cômicos da época e uma constante nos textos de Antônio José da Silva, que escreve um teatro para agradar à audiência e provocar o riso. O riso fácil, contudo, não tira o mérito da escrita do Judeu, concatenada com o momento em que escreve, e tampouco anula a tragicidade das personagens elevadas, como pôde ser apresentado na Primeira Jornada desta Tese.

Após render honras aos marinheiros mortos no naufrágio, Teseu surpreende-se com a presença de Esfuziote na praia. Para não deixá-la sem justificativa, o autor aponta uma saída

rápida, que não se torne uma grande digressão no enredo e, ao mesmo tempo, seja cômica, porque instantânea e inesperada:

Teseu: [...] mas dize-me como, indo a pique o nosso navio, te pudeste salvar!
Esfuziote: Porque sempre fiz boas obras. (p. 8)

Em seu discurso ao longo da peça, Esfuziote se mostrará pio, com falas que remetem a uma religiosidade a qual, entretanto, não é reforçada por suas ações.

Como cena de apresentação, há a exposição da relação entre Teseu e Esfuziote. Se ela é tributária dos moldes espanhóis, é importante antever que, como afirmam Hermenegildo (1995), Doménech Rico (2008), Haza (2005) e outros, cada criado é uma personagem diferente. Os criados seguem alguns padrões em comum, mas também apresentam individualidades que os distinguem: no caso de Esfuziote, são a religiosidade e a mentira em benefício próprio.

A relação patrão-empregado também é diferente entre cada dupla de cada texto de cada autor dramático. Entre Esfuziote e Teseu, percebemos uma total confiança e liberdade de falar do criado para com seu patrão, num voto de confiança que, em certo momento da peça, será afirmado verbalmente. Tal liberdade de expressão permite que o gracioso exponha seu ponto de vista, que concorre para o bem do seu patrão, mesmo quando este apenas vê o mal, como no excerto a seguir:

Teseu: Para quê, soberanas deidades, defendestes a vida de um infeliz? Para quê, propícias, me livrastes desse salobre marinho monstro das águas, se quando me redimis da morte, é só para perder a vida?
Esfuziote: Eis aqui o que eu não aturo! De sorte, Senhor, que, quando te vias na tempestade, tudo eram votos, lágrimas e promessas; e agora, ingrato contra o Céu, depois que te vês em terra firme, acusas a piedade dos deuses que te livraram? Ora, Senhor Teseu, ponhamo-nos de joelhos, e com a boca na areia escrevamos com a língua louvores a Baco, que nos livrou de bebermos água salgada. (p. 8)

Neste diálogo, temos, por um lado, uma mostra de quão rebuscada e elevada será a linguagem empregada por Antônio José para as falas das personagens senhoriais, especialmente em Teseu. Por outro lado, temos todas as principais características que serão requeridas de Esfuziote na intriga principal apresentada: além da liberdade no falar, que torna sua fala até um pouco rude, como no primeiro período de seu discurso, vemos também a sua religiosidade em consonância com a derrisão do discurso carnavalesco, pois “com a boca na areia escrevamos com a língua louvores a Baco” é um discurso ambíguo, que oferece o sentimento elevado aos deuses, enquanto rebaixa o discurso pela via corporal.

Mais surpreendente, entretanto, é a placidez com que Teseu recebe o discurso ancilar, sem qualquer indício de que o gracioso tenha lhe faltado ao respeito ou intervindo em assuntos

que não lhe pertencem. Pelo contrário, Teseu recebe o conselho de Esfuziote e, se não o segue prontamente, não deixa de fazê-lo logo em seguida.

Na sequência, e ainda a título de exposição, Esfuziote também apresenta o caráter de Teseu, tão diretamente quanto é possível a um gracioso – e, diga-se, mais diretamente até do que Sacatrapo, em *Os encantos de Medeia*:

Esfuziote: Eu bem sei que é o valoroso Teseu, príncipe de Atenas, cujas façanhudas obras fizeram com que a fama deixasse o clarim, para ficar com a boca aberta; item, sei que é aquele Teseu, companheiro de Hércules, que tem morto mais gente do que eu piolhos; porém, *salva pace*, ainda me não consta que algum dia fizesses a heroica ação de te lançares ao mar e morrer afogado. (p. 9)

Além da apresentação do protagonista da peça, esta fala também revela o diálogo com a tradição mitológica precedente. Nesta cena, a todo momento, Esfuziote é uma personagem mais pragmática, tentando, *ponentemente*, conter os arroubos “românticos” de Teseu. Se o protagonista expressa toda sua heroicidade tentando compensar os acontecimentos fatídicos impostos pelo Destino, o gracioso redireciona seu ímpeto para a vida, sem extraviar do discurso característico:

Teseu: Para que quero eu viver?

Esfuziote: Para viver; e é tão pouco? Pois enquanto o pau vai e vem, folgam as costas. (p. 9)

Nesta fala, e em tantas outras deste gracioso, a ironia está presente. Entretanto, ela não se caracteriza como *carnavalesca* porque opera como forma de convencimento, e não como rebaixamento do discurso ou dos sentimentos das figuras elevadas.

Ainda outra intervenção de cunho religioso se faz mais forte, quando Teseu intenta se lançar à morte no mar:

Teseu: Deixa-me, Esfuziote, ser piedoso esta vez comigo.

Esfuziote: É boa obra pia querer matar-se a si mesmo! (p. 9)

Apresenta-se um jogo de palavras que destaca os valores cristãos propagados à época de Antônio José, uma vez que o suicídio é visto, pela Igreja Católica, como pecado mortal grave, digno de danação eterna. Por mais que o tempo da representação seja a Grécia Antiga, ainda o vocabulário e valores cristãos da audiência são utilizados como recurso para maior identificação do público.

A cena muda de sentido quando as demais personagens da trama vão sendo apresentadas pela intervenção externa de suas vozes ou sua passagem em cena. Primeiramente, Dédalo e Ariadna emitem expressões que determinam as suas ações fora de cena e, igualmente, o seu caráter, para Ariadna, ou condição, para Dédalo. Enquanto isso, em cena, Teseu e

Esfuziote reagem às falas. Em seguida, canta um coro e as personagens em cena descrevem, em recurso que González e coautores (1997) chamam de texto espetacular, o que se passa fora de cena:

Teseu: Espera! Não ouves ao longe sonoras vozes de festivos hinos?

Esfuziote: Já que supões que eu sou surdo, quero também imaginar que és cego. Não vês descer por aquele monte uma formosa tropa de balhadeiras? (p. 10)

Novamente, as falas do gracioso se apresentam muito espinhosas, fato que não afeta a atenção de Teseu. Antes de os dois se retirarem de cena e se esconderem numa gruta, “só por ver isto no que para” (p. 11), ainda sabemos que o navio naufragado rumava para Creta, num trocadilho premonitório:

Esfuziote: Se o nosso navio aportasse em Creta, para donde levava direito o rumo, dissera, Senhor, que estávamos em *o labirinto de Creta*. (p. 10-11, grifo nosso)

O “desfile” das personagens inicia-se justamente pela criadagem, quando entram Taramela e Sanguixuga, em romaria ao Templo de Vênus, onde terá lugar a próxima cena. Esfuziote, então, se interessa pela rapariga e, não se contendo, diz:

Esfuziote: Se quiser descansar e fazer penitência nesta cova, não faça cerimônia; entre cá pra dentro. (p. 12).

Na fala do gracioso, a primeira com a função *ajena* da peça, ainda figura o mote religioso, de uma parte por chiste em relação ao destino de Taramela, de outra pela própria inclinação do gracioso para este tema.

Estabelecido o casal ancilar, pois já é de costume e conhecimento do público que os criados se enamoram entre si, resta às próximas cenas desvendar “como” esta trama amorosa se desenrolará. Na sequência, volta-se a atenção às intrigas amorosas elevadas, primeiro com a entrada em cena de Fedra e Tebandro. Teseu, tão logo a dama se apresenta, diz a Esfuziote:

Teseu: Viste mais peregrina formosura? (p. 12)

Tebandro se declara a Fedra, no que é rapidamente suspenso pela dama, numa fala direta, mas que não deixa de carregar o requinte da metáfora elevada que Antônio José emprega no discurso senhorial:

Fedra: Basta, Tebandro; basta, príncipe de Chipre! Se me julgais deidade, não queirais sacrílego ultrajar o meu decoro³³⁶ com tão impróprios sacrifícios, que mais ofendem do que aplacam. (p. 13)

³³⁶ No *Vocabulário Português e Latino*, de 1728, *decoro* diz respeito ao “que é digno de qualquer pessoa e do lugar que tem, tão proporcionado com o seu estado, que nem exceda as suas forças, nem seja inferior à sua qualidade”, sendo que o decoro é o limitador da boa ou má conduta em sociedade. Na Espanha, com um conceito mais abrangente e também válido em Portugal, *decoro* refere-se à “honor, respeito, reverencia que se debe a alguna

Teseu, tocado pela “peregrina formosura” de Fedra, quer ir em seu socorro, como o herói destemido e extremoso que se mostra desde o início da peça. Novamente, entretanto, Esfuziote, cujo espírito prático compõe o contraponto aos rompantes do protagonista, novamente intervém contra a vontade imediata de Teseu, mas, ainda assim, em seu favor:

Teseu: Irei impedir-lhe [a Tebandro] não passe a mais o seu atrevimento; pois, antes de ter amor, já sinto zelos.

Esfuziote: Ui, Senhor! Vossa mercê é guarda-damas? Deixe à gente fazer o seu amor! (p. 13)

Imediatamente após a saída de Fedra e Tebandro de cena, Teseu inicia seu lamento por não ter defendido a dama pela qual pensa estar enamorado. Entretanto, é interrompido pelo grito de socorro de Ariadna e, ainda em consonância com seu ímpeto heroico, Teseu corre em auxílio e volta com esta dama desmaiada.

Ao despertar, Ariadna faz uma promessa que guiará suas ações como artifício para mascarar o amor que sente por Teseu:

Ariadna: Eu vos prometo defender a vossa vida. (p. 16)

Ariadna: 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*). (p. 17)

Por decoro, portanto, Ariadna se esquia das declarações de amor de Teseu, mesmo que, antes de sair, deixe uma declaração de amor velada em ária cantada. Enquanto isso, Esfuziote comenta as réplicas de Ariadna com o público, graciosamente:

Esfuziote: Ei-lo aí meu amo namorado! Estamos bem aviados! (*À parte*). (p. 16)

Esfuziote: Toma lá esse pão na unha! Ainda bem! Quanto folgo! (*À parte*). (p. 17)

A participação de Esfuziote em todos os arroubos amorosos de Teseu é periférica e segue mais no sentido de comentar os acontecimentos da cena do que de intervir neles. Como comentador externo da ação, o gracioso amplia a identificação do público, especialmente o mais humilde, com a intriga mitológica. Assim é que ele, ao ver o patrão pela segunda vez enamorado, anuncia:

Esfuziote: Entendo que, se agora viera outra ninfa, terceira vez te namoravas! (p. 18)

persona por su nacimiento o dignidad. [...] Vale también circunspección, seriedad, gravedad, entereza” (*Diccionario Autoridades*, 1732, p. 41).

Se pararmos para pensar nas peças que compõem o *corpus* desta pesquisa, veremos que, *via de regra*, as personagens senhoriais são pouco constantes no seu sentimento amoroso, se comparadas aos seus criados. Em todos os textos, levemente, os protagonistas mudam sua constância, “se é que era constância, constância que se mudou” (*Precipício*, p. 106), ou ainda, “nada no Orbe constante será” (p. 111). Jasão finge amor por Medeia, depois foge com Creúsa; Júpiter escapa do casamento com Juno para seduzir Alcmena; Nereu descarta seu amor por Cirene ao descobri-la plebeia; Faetonte amava o retrato de Ismene, depois a ninfa Egéria, depois novamente Ismene, e acabou se casando com a ninfa; e Teseu, o mais constante deles, teve um primeiro momento de afeto por Fedra, que permeia sua ação durante toda a intriga. Apenas dois *galanes* das intrigas principais, Anfitrão e Proteu, são constantes no sentimento, embora o primeiro não seja o *galán* principal, de acordo com nossa teoria, e o segundo faça parte de um texto experimental, que tangencia os padrões, como se verá a seu tempo.

Assim, embora os criados levem o interesse e a consecução do seu amor de maneira mais fugaz, do começo ao fim, eles se dedicam a apenas uma personagem feminina, se mantendo constantes e vivos no seu interesse até o casamento final.

Esfuziote retoma a situação do início da peça, quando Teseu se sente “abrasar em fogo vivo” (p. 18) pelo amor que sente por Ariadna. A ironia do gracioso é forte, o que desperta situações cômicas características:

Esfuziote: Vês, Senhor? Se eu te deixara lançar ao mar, como querias, não tiveras visto agora tanta formosura; não te arrebatas; não te namoraras; não te abrasaras, e...

Teseu: E não te matara também; pois, se me não impediras lançar-me a estas águas, não sentira agora esta violenta chama de amor; e, pois tu és a causa desta violência, sentirás parte do estrago que me arruína. (*Dá-lhe*).

Esfuziote: Ai, Senhor! *Para que me dá agora esse esfuziote?* Deixe por ora esses namoricamentos: lembre-se que o espera a devorante goela de um Minotauro. (p. 19, grifo nosso)

Lugar comum dos teatros cômicos da época, as pancadas dadas aos criados agradavam ao público. Recurso próprio do teatro de bonecos, também confere uma dinâmica mais movimentada à cena que está se desenvolvendo no palco, mesmo quando da representação por atores.

O jogo onomástico com o nome do gracioso está menos presente nesta peça do que nas demais. Contudo, “esfuziote” é um vocábulo usado popularmente para expressar uma repreensão ou um repelão, ou seja, a palavra evoca dois níveis do discurso, respectivamente, o falado e o físico, como no destaque do excerto acima. Entretanto, este nome também fala muito

da própria índole do criado, sempre tentando controlar e conduzir o seu apaixonado senhor, mas de maneira bruta e muito prática.

Ainda neste excerto, vemos o neologismo cômico “namoricamento”. Este recurso linguístico é muito utilizado por Antônio José, seja referente aos nomes de personagens e lugares, seja com criação de novas palavras a partir da sequência de réplicas ou, como esta, de uma situação específica. A falta de apropriação da linguagem pela personagem ancilar é efeito teatral de aproximação à linguagem popular, quando derrisoriamente tenta simular um trato elevado da língua. Também visto como recurso pouco elaborado, a criação de neologismos adequados à situação cômica que se apresenta é, na verdade, a adaptação do texto dramático a uma língua viva e em constante mudança.

Para fechar esta situação entre patrão e empregado, Esfuziote dirige-se à mina, de acordo com a fala:

Esfuziote: Ai, Senhor, que ali há uma mina! Vamo-nos a ela! Mina temos? Grande fortuna me espera. (p. 19)

A ganância está entre os vícios prevalecentes na caracterização do gracioso, que apresenta todos os defeitos das personagens baixas, identificáveis nos criados em geral. Sendo assim, graciosos têm nos prazeres terrenos seu grande desvio de conduta: eles são covardes, glutões, dorminhocos, gananciosos, prevaricadores, desconfiados e estultos, quando lhes convém.

Ao se aproximar da mina, há outro momento de espetacularidade, em que “rebenta esta com um estrondo e labareda” (p. 19). Com esta apoteose cênica, vem à cena Dédalo, que muitas vezes substituirá o gracioso na realização dos intentos de Teseu. Esfuziote, pelo contrário, fica “submergido debaixo das ruínas” (p. 19):

Esfuziote: Senhor Teseu, ressuscite-me desta espelunca, adonde estou enterrado.

[...]

Teseu: Ergue-te, anda; é bem feito, para castigo da tua ambição! (p. 20)

Novamente, Esfuziote ficará à margem do diálogo, tecendo comentários chistosos que aproximem o público da narrativa, enquanto Dédalo e Teseu apresentam toda a história anterior de Creta contada, resumidamente, no Argumento: a morte do filho do Rei Minos, a dominação de Atenas e o Tributo ao Minotauro, a escolha dos mancebos para o Tributo; depois, o enamoramento de Pasifae pelo touro por Vênus, a construção da vaca e a concepção e nascimento do Minotauro, a construção do Labirinto e o encarceramento de Dédalo nele.

Além da narrativa que perpassa a intriga principal, também é apresentado o caráter de Dédalo:

Dédalo: Eu sou, generoso príncipe, o infeliz Dédalo, aquele que por suas extraordinárias máquinas e sublimes invenções se tem feito conhecido por todo o Mundo.

Teseu: Basta que sois aquele célebre Dédalo, cujas artificiosas ideias têm merecido os elogios do Orbe! Não sabeis quanto me alegro ver um homem tão grande.

Esfuziote: Basta que vossa mercê é o Senhor Dédalo, padre-mestre das minas, apesar do meu corpo? Ai, espere; vossa mercê não é o pai do Senhor Ícaro?

Dédalo: Tu conhecestes a Ícaro, meu filho?

Esfuziote: Eu não, Senhor; mas lembra-me de o ver pintado com umas asas, que, caindo em um rio, se foi como um passarinho. (p. 23)

Aqui, o dramaturgo busca uma forma menos narrativa de localizar o público em relação a qual mito pertence a personagem que está sendo apresentada. Uma vez que, no mito original, Ícaro cai no Mar Egeu por voar muito perto do Sol quando ele e seu pai fugiam do Labirinto de Creta, esta também é uma forma de justificar a ausência da personagem, supérflua para o enredo desenvolvido por Antônio José.³³⁷

Toda esta exposição é acompanhada dos comentários de Esfuziote, cujo teor é de zombaria e interpretação rebaixada dos acontecimentos apresentados:

Dédalo: Fabricada assim a vaca, por uma escotilha que nela fiz se introduziu Pasife, em cuja figura artificiosamente transformada foi fácil enganar ao touro a quem amava. O demais cala-o o silêncio, por que se não ofenda a modéstia.

Esfuziote: Sim, bem entendo; sim, Senhor; o touro e a vaca, etc. (p. 24)

Entretanto, por mais que não colaborem diretamente para a apresentação expositiva do enredo precedente à ação da peça, ainda assim as falas carnavalizadas do gracioso servem para que o público acompanhe a história.

Da exposição feita pelas personagens, muitos elementos retornarão para a compreensão do enredo: o labirinto, em verdade, é “um estupendo e grande palácio” (p. 24) projetado por Dédalo; haverá uma cena na câmara em que se guarda a vaca de Pasifae; e o porquê de sete mancebos, que incluirá Esfuziote, por causa das mortes no naufrágio; entre outros que serão apresentados.

Assim, descobrem Teseu e Esfuziote que estão em Creta. Teseu, aconselhado por Dédalo a se esconder, responde com a constituição de um *galán* valoroso:

Teseu: Que quer dizer fugir? É ação que nunca exercitei. Que dirá o Mundo, se se disser que Teseu fugiu da morte e que o acovardou um monstro, quando tantos tenho vencido?

Esfuziote: Não tem que se cansar, que este Senhor anda morto por se matar. (p. 25)

³³⁷ Ademais a ausência de Ícaro, já comentada anteriormente, toda a história contada por Dédalo corresponde à versão greco-latina do mito deste herói. Interessante inversão, entretanto, é apresentada por Antônio José da Silva: se o Dédalo mitológico foge do Labirinto voando, o Dédalo português vem por baixo da terra.

Já Esfuziote, mais realista que Teseu, emite seu pensamento acerca do ato. Neste momento, como em vários outros da peça, a fala de Esfuziote, mesmo que não esteja apontada como aparte, é ignorada ou, ao menos, não tomada em conta nos diálogos.

Antes da entrada de Licas, Teseu oferece um acordo a Esfuziote, por este aceitar:

Teseu: Adverte, Esfuziote, que, se revelares o que ouviste, serás castigado por El-Rei, meu pai, pois o braço de um rei chega a toda a parte; e, se fores fiel e eu tiver a fortuna de vencer este monstro, te prometo um prêmio igual à tua lealdade.

Estuziote: Senhor, nem todos os criados hão de ser lambareiros; peça a Deus que me tenha mão na língua, que eu da minha parte farei o que puder, ainda que me custe. (p. 26)

Nesta fala, Esfuziote apresenta mais algumas características da personagem-tipo do gracioso. Embora negue ser lambareiro, roga a Deus para que segure sua língua, ou seja, é um criado falastrão como os outros, embora esta não seja sua principal característica. Esfuziote afirma ser, e posteriormente demonstra-o, um criado fiel.

Entra em cena Licas, embaixador de Atenas em Creta, “para fazer a funesta entrega dos sete infelizes tributários do Minotauro” (p. 26). Neste final da cena 1 da Parte I, na qual as personagens são apresentadas, Teseu fica sabendo que Fedra e Ariadna são filhas do Rei Minos. Ao se referir a elas, Teseu as chama de “ninfas”, o que motiva Esfuziote a perguntar:

Esfuziote: E diga-me, Senhor Embaixador: quem era uma semninfa, chamada Taramela, que também ia nessa turbamulta raparigã; e por sinal que quando andava levantava os pés do chão?

Teseu: Não te calarás?

Esfuziote: Ui, Senhor! Cada qual pergunta pelo que lhe pertence! (p. 27).

Nesta fala, Esfuziote rebaixa os adjetivos empregados por Teseu para se referir às princesas cretenses. Mais que isso, na última fala do excerto, Esfuziote explicita o cerne dos conflitos amorosos tragicômicos: ao final, cada qual deve se manter com seu igual.

A cena 2 da Parte I se passa no Templo de Vênus. Lidoro, que ainda não havia aparecido na peça, é apresentado, mostrando-se tão enamorado por Ariadna quanto Tebandro o é por Fedra. Como Fedra, mas de maneira menos sutil, Ariadna rejeita-o:

Ariadna: Bem pudéreis, Lidoro, deixar essa loucura de vosso amor! Não tem bastado tantos desenganos para despersuadir-vos que mais fácil será que o Sol não alumie, que a escuridade resplandeça e que o fogo esfrie, que no meu peito possa haver amor com que corresponder-vos? (p. 29)

Em continuação, entram, então, o Rei Minos, Fedra e Tebandro e todos presenciam o oráculo que anuncia o fim da vida do Minotauro. Estes versos servem de mote para os imbróglis da peça, que partem da premissa de que Teseu morreu sob o jugo do Minotauro,

quando o herói na verdade o matou e atravessa o labirinto do amor para cortejar as filhas do rei de Creta:

Quando desse biforme monstro horrendo
vires ser alimento combustivo
um vivo morto e um morto vivo. (p. 30)

O mesmo mote, ainda nesta cena, será utilizado para responder às súplicas de Taramela sobre ter um marido:

Teu marido será em teu conforto
um morto vivo e um vivo morto. (p. 37)

As duas intrigas, principal e secundária, partem do mesmo pressuposto, mas tomam caminhos totalmente diversos.

Ao entrarem Teseu, Licas e Esfuziote no Templo, o *galán* é recebido com todas as honrarias que um príncipe merece. Esfuziote, bastante objetivo, tece comentários mordazes em relação a isso:

Rei: Levantai-vos, esclarecido Teseu, que, suposto vos conduzisse a fortuna a tão infeliz estado, sereis entretanto respeitado como príncipe, e não como réu.
Esfuziote: É muito boa consolação! Aquilo é o mesmo que engordar para matar. (p. 32)

Esfuziote: Que esteja meu amo recebendo em sua vida os pêsames da sua morte! É boa pachorra! (p. 32)

O gracioso novamente mostra a ironia mordaz da mundividência burlesca em relação ao mundo e os costumes das personagens elevadas. A última fala, além de estar cheia de ironia quanto à cerimônia de exéquias realizadas ainda em vida de Teseu, também funciona como comentário explicativo e complemento para compreensão da sutileza do trato da cena pelo público.

Até que o Rei, sabendo que apenas seis tributos sobreviveram ao naufrágio, demanda que um sétimo ateniense seja inscrito na lista, ao que Licas tem uma ideia:

Licas: E quando não, aquí está este criado, que completará o número dos sete.
Esfuziote: Irra! Ah, Senhor embaixador, faça-me mercê de se não meter com as vidas alheias! É boa graça! (p. 33)

Esfuziote, então, entra em diálogo direto com o Rei Minos e os demais participantes da cena, a quem pede e advoga por sua vida. A liberdade com que o gracioso trata o Rei nesta cena e em outros textos de Antônio José da Silva, como *Os encantos de Medeia* (1735) e *Precipício de Faetonte* (1738), faz lembrar os bufões ou bobos das cortes da Europa do período renascentista e barroco. A liberdade de expressão associada à loucura, especialmente à loucura

festiva ou “divertida”, como diz a personagem Lidoro mais adiante, é marca destes cômicos medievais que se perpetuou até o século XVIII.

Esfuziote usa basicamente de argumentos carnavalescos, devedores da lógica do mundo às avessas, diferente daquela das personagens elevadas, para se safar da tarefa que lhe foi imposta:

Esfuziote: Sim, Senhor; sou tão tonto, que desse monstro não quero ser comido por concomitância, e logo requeiro a Vossa Majestade que o Minotauro me não pode comer. (p. 33)

Esfuziote: Ainda essa é pior! Pois, Senhor, eu desengano que, se o Minotauro me come, bem lhe pode abrir a cova, que morre sem falta. (p. 34)

Esfuziote: Para que se cansam, Senhores? Saibam que eu para alimento sou muito indigesto. (p. 34)

Por conselho de Lidoro, o Rei pondera poupar Esfuziote:

Lidoro: Senhor, o criado convén conservá-lo, que é galante. (p. 34).

O termo *galante* refere-se a uma das características centrais dos graciosos ou figuras de donaire. Além de engraçados, são também espirituosos e um tanto picantes, especialmente no falar – pois que, se também no agir, poderiam ser considerados obscenos ou indecorosos.

Após os demais saírem de cena, restando apenas Esfuziote, Teseu e Ariadna, o criado diz:

Esfuziote: Vá-se cos diabos, embaixador de uma figa, que eu lhe pregarei. (p. 35)

Enquanto isso, o jogo amoroso entre Teseu e Ariadna prossegue, sendo que a princesa reitera seu compromisso com a vida do herói ateniense.

Já quando fica sozinho em cena, Esfuziote diz:

Esfuziote: Não me pode esquecer alcovitar-me o Senhor Embaixador, para que eu fosse pastinho do Minotauro! (p. 36)

Ao ver Taramela se aproximar, esconde-se atrás da estátua de Vênus. Com a criada em cena, somos apresentados aos objetivos desta personagem:

Taramela: Graças a Cupido, que já todos se foram e poderei sem empecilhos exercitar o voto, que tenho feito, de varrer todos os dias este templo de Vênus, para que me case com um moço frança, destes de pasta na cabeleira e relógio de penduricalhos! (p. 37)

Esfuziote anuncia para o público:

Esfuziote: Quero fingir que sou Vênus. (p. 37)

Esta fala é um exemplo de um texto espetacular, pois a personagem anuncia ao público o que pretende fazer ou representar. O desdobramento desta afirmação, quando Esfuziote canta em falsete versos, como se fosse Vênus, pode ser considerado enquanto linguagem *metaliteraria*, uma vez que traz a situação do *teatro en el teatro*, ou seja, uma personagem consciente representa em frente a outra, que desconhece a situação burlesca e a toma por verdadeira.

Esfuziote canta, fingindo ser Vênus, oráculo similar ao anunciado para Minos e seu séquito acerca da morte do Minotauro. Após, Esfuziote sai à cena e inicia um diálogo com a criada. Neste trecho, o criado arremeda as finezas do *galán*, entretanto dentro de sua própria mundividência e linguagem, ambas carnavalizadas:

Esfuziote: Suspende, galharda ninfa, essa vassoura dos sentidos, essa escova das almas, esse basculho do coração, esse espanador das potências e esse esfulinhador dos afetos; pois já por ti me considero louco varrido. (p. 38-39)

A caricatura à fala cortesã é outro traço característico do criado, especialmente reforçado em alguns, como em Esfuziote. Mas Taramela não entende a imitação graciosa do criado e pede que o gracioso repita, pois lhe dá ares de língua estrangeira. Finalmente, Esfuziote fala-lhe diretamente:

Esfuziote: Eu te digo: se estás para casamento, aqui tens marido; e se para honra, honra terás, se casares comigo; e não digo o mais, pois, sem saber se me queres, não te direi quem sou. (p. 39)

Esfuziote, que já se mostrara um bom mentiroso ao fingir-se de Vênus, continua a omitir a verdade, criando o ambiente propício para ser impossível a Taramela fugir de sua vontade. O jogo de sedução entre as personagens elevadas se dá passo a passo: há a necessidade da contenção dos sentimentos, como pode ser percebido em muitas falas de Ariadna. Entre os criados, a dinâmica é mais objetivada. Além disso, as personagens ancilares são tipos viciosos, com ideias fixas; portanto, o convencimento deve se dar quase instantaneamente, pois o esforço da conquista não pertence ao campo semântico deste tipo de caráter.

Esfuziote, portanto, inventa uma mentira que sustentará no ambiente ancilar até o final da peça e que causará situações que extrapolarão este núcleo de personagens. Por ora, a intriga secundária toma forma, apartada da intriga principal, uma vez que, até este ponto da trama, não há um porquê desta mentira inventada por Esfuziote. Antes de revelá-la, porém, pede a Taramela:

Esfuziote: Pois, Taramela, prometes pôr o teu nome na boca?
Taramela: Sou tão calada, que não como por não abrir a boca. (p. 39)

Já de volta ao linguajar rebaixado das personagens servis, Esfuziote realiza um jogo de palavras com o nome da criada e o substantivo “taramela”, que é a peça de madeira usada para fechar portas ou janelas, como um “trinco”. A criada, ávida pela informação, pois todas as criadas são ávidas por mexericos diversos, hiperboliza a própria capacidade de guardar segredo. Entretanto, ao sentir zelos de Esfuziote, não tardará em usar a outra acepção do seu nome, que é “pessoa tagarela”.

Esfuziote, então, conta-lhe sua história:

Esfuziote: Já que és tão secreta, saberás que eu 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. (p. 39).

[...]

Esfuziote: Levantai-vos! Prometi a Vênus, em uma tempestade que tive, casar com a primeira mulher que visse em terra, que foste tu, se acaso te lembra um beliscão que te dei hoje, vindo tu dançando por esses bosques. (p. 40)

A partir de agora, estabelece-se um jogo similar àquele apresentado em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, embora sem as grandes proporções que atinge na trama desta peça. Taramela se converte em *víctima de donaires* e passará a tratar Esfuziote com a cortesia devida aos senhores, embora ainda no registro rascoeiro.

A declaração de Esfuziote é feita primeiramente em forma de soneto e, depois das falas à moda cortesã que Esfuziote tentou usar para seduzir Taramela, e esta as entendeu como uma língua estrangeira, o gracioso torna a usar uma linguagem baixa, a qual a criada compreende perfeitamente:

Esfuziote: Taramela, no amor toda a vontade é forçada, pois quem por seu gosto há-de apeter os sopapos de Cupido e os pontapés de Vênus, que para adorno do seu rigor fazem gala da tirania e galacé do martírio? (p. 41).

Taramela, portanto, aceita que Esfuziote é Teseu disfarçado e passam à próxima situação, em que a criada desafia o falso *galán*. Em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, há um desafio similar. Alcmena deve segurar em uma barra de ferro em brasa para provar que não foi adúltera:

Taramela: Para que sossegue a minha desconfiança e acredite o seu amor, meta Vossa Alteza a mão naquele fogo de Amor, no qual se experimenta dos amantes a constância; se a chama o não abrasar, reconhecerei que me quer bem; e, quando não, é certo que quem se queima alhos come, que essa é a virtude especial daquele fogo.

Esfuziote: E que tem o amor com os alhos?

Taramela: Não vê que o alho destrói a virtude do ímã, que é o símbolo do amor? (p. 41)

A lógica absurda do raciocínio dos criados é novamente vista na correspondência que Taramela faz entre o fogo, o alho e o ímã. Se em *Anfitrião* esta situação é trágica, aqui, ela é convocada para causar o riso pelo sofrimento de Esfuziote, expresso na ária a duo que canta com Taramela:

Taramela: Meta a mão na chama ardente, e verei o seu amor.
Esfuziote: Tu verás como valente não me abrasa o seu ardor.
(Mete a mão) Mas aí, que me abraso!
 Mas aí, que me queimo!
Taramela: Assopra.
Esfuziote: Eu assopro.
Taramela: Vá-se daí.
 Já sei me não ama.
Esfuziote: Se vês que me inflamo;
 por isso te amo.
Ambos: E, se acaso ainda o duvidas,
 este fogo to dirá.
(Esfuziote quando fala em fogo aponta para o seu peito, e Taramela para a pira).
Taramela: Já tenho entendido,
Esfuziote: Já tenho alcançado,
Taramela: que o cego Cupido,
Esfuziote: que o monstro vendado,
Ambos: aí não está.
(Na palavra “aí”, aponta Taramela para o peito de Esfuziote e este para a pira). (p. 42)

Perceba-se a ação desenvolvida ao longo da ária. Mais do que um quadro musical estático, as árias nos textos de Antônio José apresentam função de movimentação da ação, pois as personagens começam a canção de uma forma e, geralmente, saem dela alteradas.

Entra em cena, então, Sanguixuga, uma velha de 63 anos, mandona, enxerida e alcoviteira. A experiência anterior de Antônio José com a sexualmente ativa Cornucópia é, com Sanguixuga, potencializada. Embora não seja uma graciosa, a velha faz parte daquele tipo de criada descrito por Canet³³⁸, como pode ser visto já em sua subida à cena:

Sanguixuga: Também este murro to dirá, desavergonhada, louca, furada do miolo! Tu aqui cantando, só, um duo com um machacaz?! Ai, mofinos sessenta e três anos! (p. 42-43)

Sanguixuga atribui várias características derrisórias a ambos os criados, interpreta a cena apropriadamente, pois ainda não está cegada pela ganância de casar a sobrinha com um príncipe, e ainda faz um comentário *metaliterário* jocoso e oportuno, que deleita o leitor e a

³³⁸ Ela faz parte de “las criadas respondonas, quejas de su condición, las cuales realizarán abundantes escenas cómicas, casi independientes de la acción principal” (CANET, 2008, p. 29).

audiência pela evidenciação da estrutura dramática. Entretanto, Taramela, pela confiança que as criadas têm entre si, convence Sanguixuga a se acalmar:

Taramela: Tia, faça o que lhe digo, que não sabe a fortuna que nos espera. (À parte).

Sanguixuga: Senhor, Vossa Alteza dê-me os seus pés.

Esfuziote: Se vos der os meus pés, ficareis com quatro. (p. 43)

Esfuziote, além de estar buscando alcançar seu objetivo, que é conquistar Taramela, não deixa de se divertir e fazer troça das criadas, seja em diálogo aberto, como no excerto acima, seja numa fala deslocada:

Esfuziote: Sempre hei-de encontrar com velhas! É bom fadário! (p. 43)

Esfuziote: Sanguixuga? Não vos pese, que em certa parte valereis muito. (p. 44)

Nesta última fala, há o jogo com o nome de Sanguixuga, ou sanguessuga³³⁹. As sangrias executadas pelos barbeiros eram um tratamento bastante popular antes do século XX, quando os avanços científicos desenvolverão a ciência médica. Portanto, as sanguessugas, com as quais se faziam as sangrias, eram algo valiosas. Entretanto, outra acepção da palavra pode ser encontrada no espanhol *Diccionario Autoridades*: “metafóricamente se llama a la persona, que con habilidad y cautela vá poco a poco sacando a alguno el dinero, alhajas, y otras cosas”. Esta definição também pode ser atribuída à velha tia, relativa ao interesse em casar a sobrinha com um príncipe:

Esfuziote, unindo sua vingança contra Licas à zombaria de Sanguixuga, promete o embaixador em casamento à velha:

Esfuziote: Pois ficai-vos embora, e dizei a vossa sobrinha que vos participe o bem que lhe espera. Guardai segredo, que a vós também vos casarei com o meu embaixador, para que a vossa descendência saia à luz.³⁴⁰

Sanguixuga: Ai, Senhor! Eu já sou quinquagenária e não sei se poderei casar.

Esfuziote: Agora! Ainda estais capaz de romper umas solas; e, no caso que vos seja necessária menos idade, eu vos mandarei passar uma provisão, para que tenhais somente quinze anos. (*Vai-se*).

Nesta primeira cena entre os criados, nota-se que o jogo entre estas personagens muda muito rapidamente. Esta dinâmica é típica dos jogos de improvisação como a *Commedia dell'Arte*, uma das raízes do gracioso, como apresentado na Introdução.

³³⁹ Para a grafia e pronúncia, vejamos Bluteau (*Vocabulario Portuguez e Latino*, v. 7, p. 484), que diz “*sanguisuga* parece melhor, porque o vulgo diz *sugar* por *chupar*. O autor da Corografia Portuguesa diz *sanguichuga*, tom. 2, pag. 624”.

³⁴⁰ Aqui o tom de ironia é mais elevado, uma vez que a velha Sanguixuga já enunciou ter 63 anos. Também começa a se delinear melhor o nó da intriga secundária, que envolverá os criados e o embaixador Licas.

A cena 3 da Parte I apresenta, em sua maior parte, uma situação amorosa entre Fedra, Ariadna e seus dois cortejadores, Tebandro e Lidoro. Toda ela ilustra os jogos de amor cortesãos dos séculos XVII e XVIII. A cena, embora possa ser posteriormente parodiada pelo estamento ancilar, quando de sua execução é apresentada ao público em registro dramático, ou até mesmo trágico. Embora seja demonstrado um interessante mecanismo de enganos e troca de casais que corresponde ao modelo descrito por Couderc, a situação não faz parte do escopo deste capítulo. Nesta cena, o que nos diz respeito é o momento seguinte, em que Ariadna é deixada sozinha em cena e entra Esfuziote, pedindo que ela o socorra e salve sua vida. É comum que os criados, e especialmente os graciosos, sejam protegidos de alguma figura elevada da intriga – como Chirinola pede que Ismene interceda por Chichisbéu em *Precipício de Faetonte*, por exemplo. Em *O labirinto de Creta*, como o *galán* protagonista não tem força política no enredo para livrar a Esfuziote, este recorre a Ariadna, a *primera dama*. Em sua entrada, o gracioso já irrompe novamente com o discurso religioso que por vezes o caracteriza:

Esfuziote: Deus vá comigo! Senhora, um requerente da sua vida vem hoje a pretender, no tribunal de vossa piedade, a renovação de mais vidas em um prazo foreiro à morte, que o querem julgar por devoluto ao Minotauro, que intenta ser o direito senhorio desta vida; e, se Vossa Alteza, Senhora, me alcança a supervivência, eu lhe pagarei o foro da consciência com o laudêmio de mil louvores.

A linguagem jurídica utilizada por Esfuziote para interceder em razão de salvar a própria vida é também um recurso cômico, uma vez que burlescamente imitada pelo criado. Como se verá no decorrer desta cena entre Ariadna e Esfuziote, a comicidade empregada por Antônio José para a composição deste gracioso é menos intrínseca à intriga e mais esquemática e fortuita. Este tipo de comicidade, por muito tempo, foi rechaçado como baixo e indigno pela crítica. Hoje em dia, entende-se este recurso como pertencente à linguagem cômica e suas nuances.

Esfuziote estabelece um paralelo situacional com Teseu quando, assim como o faz pelo *galán*, Ariadna também se torna avalista de sua vida. A sua posição de criado assegura o posicionamento da princesa em favor do gracioso:

Ariadna: Basta seres criado de Teseu, para vos apadrinhar. (p. 53).

Antes, porém, Esfuziote demonstra a liberdade que o criado toma mediante a classe senhorial através dos jogos de palavras dos bufões medievais, que ofendem maledicentemente e louvam em chave ridícula. Do mesmo modo, como já alertado pelo próprio Esfuziote em situação anterior (“peça Deus que me tenha mão na língua”, p. 26), o criado não consegue segurar uma informação, por vício ou malícia:

Ariadna: Suponho que sois a quem o embaixador de Atenas ofereceu a El-Rei, meu pai, para completares o número dos sete do tributo.

Esfuziote: Sim, Senhora; eu sou o próprio a quem impropriamente o embaixador, que o Diabo o leve, me malsinou a Sua Majestade, que Deus guarde. (p. 52)

Esfuziote: Segundo o que lhe ouvi dizer um dia, parece que um menino, cego e nu, pespegou-lhe com uma seta no coração, que o partiu de meio a meio; e este golpe, por lhe ter chegado ao vivo, tem quase morto.

Ariadna: Pelo que dizes, Teseu padece o mal de amor.

Esfuziote: Não, Senhora; eu cuido que é mal de Ariadna, pois sempre o ouvi queixar: “Ai, Ariadna, que me mataste! Ai, Ariadna, que me fizeste e aconteceu!” Com que Ariadna é o seu mal e não o amor. (p. 52-53).

Esfuziote conta a Ariadna que Teseu a ama. A fala do criado, aqui, é muito ambígua e pode soar como uma escapadela despropositada ou como uma isca ardilmente lançada. Ambas as alternativas, entretanto, não escapam do arcabouço de possibilidades da personagem-tipo.

Ariadna sai e entram Sanguixuga e Taramela. Esfuziote, então, segue com a mentira de que é Teseu. O interesse de ascensão dos criados em senhores é motivo recorrente no teatro ibérico. Antônio José, nesta peça, o eleva a primeiro plano da intriga secundária:

Taramela: Pois, Senhor, é possível que eu de criada hei-de passar a princesa?

Esfuziote: E não é pior passar de princesa a criada? Pois sabe que dessas monstruosidades se acham nas histórias; mas, com tua licença, havemos mudar este nome de Taramela, que não é decente para uma princesa de Atenas, pois taramela é coisa que anda por portas e não por tronos.

Sanguixuga: Tudo se fará! (p. 54)

Nas cenas em que Esfuziote pretende-se Teseu, o criado acaba emitindo muitas falas *imperativas*, porque assume o discurso senhorial. Isto porque, fingindo-se patrão, Esfuziote assume “el carácter imperativo [...], condición más propia de los señores que de los criados” (HERMENEGILDO, 1995, p. 249). Nesta cena, por exemplo, o criado demanda a troca do nome de Taramela, uma ordem que, entretanto, não foge ao escopo discursivo do gracioso, porque ainda derrisória em relação ao jogo dos nomes proposto por Antônio José.

Igualmente relacionada à intriga secundária, ou seja, à função *ajena*, porque em nada acrescenta, altera ou parodia o fio principal da narrativa, está o engodo de Esfuziote para consecução de sua vingança contra Licas e a zombaria de Sanguixuga. O gracioso manda que Sanguixuga inicie a conversação com o embaixador:

Sanguixuga: Ui, Senhor! Pois eu, sendo mulher, hei-de falar primeiro a um homem em casar?! Apelo eu por mim!

Esfuziote: Não se lhe dê disso, que o tal embaixador é mesmo acanhado de si, curto dos nós e vergenhoso. Ao menos não se livrará o embaixador do Minotauro desta velha. (*À parte*). (p. 54)

O ardil da vingança de Esfuziote, portanto, desperta o motivo cômico da velha lasciva, que será desenvolvido ainda na sequência desta cena.

As situações, nas cenas dos criados, vão se alternando. Portanto, após tratar com Sanguixuga, preparando a situação cômica seguinte, volta-se a Taramela e sua ambição em tornar-se princesa:

Taramela: Tornando ao nosso intento, digo, Senhor, que já me tomara ver nessas limpezas, para ver se Fedra e Ariadna são melhores do que eu.

Esfuziote: E talvez que então tu as não queiras por tuas criadas. (p. 55)

Antônio José, mais do que expressar o intento da criadagem em ascender ao patronato, reverte o sentido da sentença e propõe a inversão também do mundo senhorial em ancilar. Tal proposição é estapafúrdia, pois tem a intenção de fomentar o riso; mesmo assim, raramente pode ser vista no teatro ocidental antes disso – ainda mais em textos cuja importância da intriga secundária na qual estão inseridos alcança a magnitude que possui no teatro do Judeu.

Esfuziote mente e “remente”, para utilizarmos um recurso presente nos próprios textos judeíños, em fala, recitado e canto, como a ária que encerra sua participação nesta cena:

Se cuidas, menina,
que eu seja perjuro,
pois olha, eu te juro,
um raio me parta,
me abraze um corisco,
o Diabo me leve,
se eu falso te for.

Mas ai, Taramela,
se és linda, se és bela,
terás em meu peito
seguro o amor. (*Vai-se*). (p. 55)

Para encerrar a cena, sai Licas ao palco, onde é abordado pelas criadas, a mando e incentivo de Esfuziote. Sanguixuga tenta falar por finezas poéticas, mas o *topos* da servidão do amor é confundido, por Licas, com a pragmática do serviço de criadagem:

Sanguixuga: De sorte, Senhor, que eu bem sei que não sou capaz de ser sua criada.

Licas: Que mais?

Sanguixuga: Que mais hei-de dizer? Vossa Senhoria não me entende já o que quero dizer? (p. 56).

Este final é uma passagem, que serve como o motivo cômico das criadas alcoviteiras, a Sanguixuga acrescentando-se o mote da velha lasciva. É um entremez cômico, movimentado e serve como mote para uma mudança dos ritmos do episódio, finalização dinâmica e jocosa do quadro e, provavelmente, para proporcionar um jogo corporal-espacial que aumenta a tensão

da cena e a atenção do espectador. Isto porque, ao final, as criadas são muito incisivas ao cumprir as recomendações de Esfuziote, e Sanguixuga e Taramela acabam por perseguir o embaixador Licas pelo palco:

Licas: Que matrimônio? Que é isso?

Sanguixuga: Faça-se agora de novas!

Licas: Deixem-me, doidas! Que diabo querem?

Sanguixuga e Taramela: O matrimônio.

Licas: Estas mulheres estão loucas; vão-se já; não me persigam. (*Vai-se*).

Sanguixuga e Taramela: O matrimônio, Senhor embaixador, o matrimônio! (*Vão-se*). (p. 56-57)

A cena 4 da Parte I não conta com a participação do núcleo ancilar da intriga. Ela se passa num gabinete do palácio de Minos e prepara o encontro de Teseu com o Minotauro. Para tanto, Fedra oferece ao herói ateniense um veneno que prostre o monstro e facilite a sua vitória, enquanto Ariadna assiste ao encontro dos bastidores. Em continuação, os protagonistas se encontram sozinhos no aposento. Após uma cena de ciúmes, a princesa oferece um fio que pode conduzir Teseu pelo labirinto

Adiante, a última cena da Parte I trará a sentença final a Teseu e Esfuziote. A exposição do plano é feita pelo Rei, num solilóquio inicial:

Rei: Agora, sim! Respire alegre o meu coração, pois que um príncipe de Atenas é hoje o tributo do Minotauro. Sinta Atenas a pena de talião, que, se aleivosamente conspirou contra a vida de meu filho Androgeu, bem é que Creta se arme vingativa contra Teseu. (p. 60-61)

Entretanto, este pensamento em voz alta é interrompido pela entrada intempestiva de Esfuziote, a fim de implorar pela própria vida. Para tanto, o gracioso novamente lança mão do discurso religioso em registro burlesco como argumentação:

Esfuziote: Que há-de ser? Deram em dizer que eu era um dos sete pecados mortais, que vinha para o inferno do Labirinto a ser comido do Diabo do Minotauro; e, sem que me valesse o sagrado de palácio, quiseram levar-me à força, *et invito domino*, quando sei que Vossa Majestade não quer que se force ninguém.

Rei: Ainda que, segundo o pactuado com Atenas, não deva receber menos número que o de sete mancebos, contudo esta vez quero dispensar na lei para contigo, a instâncias de minha filha Ariadna, a quem hoje deves a vida.

Esfuziote: Não sabe quanto folgo com essa notícia; não por mim, que não temo a morte, por não estar muito contente da minha vida; senão por quebrar a castanha na boca a muita gente. (p. 61)

Gracioso particular na dramaturgia lusa e, quiçá, ibérica, Esfuziote carrega traços pessimistas e arrogantes pouco próprios desta personagem-tipo. Mais à frente, se verá que ele também se intromete de maneira pouco característica na intriga principal. Outra leitura possível

desta fala também é a de que a personagem expressa uma falsa coragem frente aos infortúnios dos quais se vê livre.

Tão pouco usual é a construção deste gracioso – bem como a da intriga secundária de maneira geral nesta peça –, que Esfuziote se mantém muito apegado à vingança contra Licas. Sabemos que este mote não afetará a intriga principal, portanto soa estranho que o gracioso se atenha tanto a ele:

Rei: Porém entendam os Atenienses que para o ano hão-de ser oito os do tributo.

[...]

Esfuziote: Mandando Vossa Majestade que o embaixador supra esta falta, que, como tem grande cabeça e muita carne no cachaço, terá o monstro que roer.

Rei: Os embaixadores pelo direito das gentes gozam de inviolável imunidade.

Esfuziote: Pois, Senhor, em minha consciência acho que só o embaixador era capaz de desempenhar aquele lugar, que, pelo seu bom modo, até com a morte havia de ter bons termos. (p. 62)

A vingança de Esfuziote atinge limites não encontrados geralmente nas figuras de donaire. A burla com Sanguixuga ainda se pode atribuir ao âmbito da comicidade do mundo às avessas. Esta nova situação, no entanto, invade a esfera da intriga elevada, sem afetá-la. Podemos identificar, em *O labirinto de Creta*, vários experimentos dramatúrgicos, entre os quais a intriga secundária descolada da principal. Ao tomarmos o *corpus* desta pesquisa como parâmetro de observação, pode-se perceber que tais experimentos visam à autonomia e inventividade inseridos por Antônio José ao modelo tragicômico. Entretanto, a meio do caminho como se encontra este texto, também são reconhecíveis imperfeições, como a situação mesma do casamento de Sanguixuga.

Finalizando o encontro entre Minos e Esfuziote, é oferecido um posto no palácio para o criado. Assim, Esfuziote passa a ser servo de Minos, mesmo sem deixar de sê-lo de Teseu. Este gracioso, portanto, passa a jogar um jogo duplo, em que cumpre os seus deveres para com ambos os senhores. Tal situação, entretanto, pouco fará diferença para o andamento de qualquer das intrigas, sendo outro quiproquó que ficará sem desenvolvimento.

Em seguida, todos entram em cena e os príncipes Lidoro e Tebandro intercedem com o Rei Minos pela vida de Teseu. Para anunciar sua entrada, “tocam caixas destemperadas” (p. 63), recurso que favorece mais uma inserção cômica do gracioso, derrisoriamente comentado por ambos os núcleos, senhorial e ancilar:

Rei: Mas que triste e confuso som rompe a vaga raridade dos ventos!

Esfuziote: É um moço que está aprendendo a tambor. (p. 63)

Após a negativa do Rei às súplicas, há uma reviravolta na situação e os atenienses ameaçam Minos; primeiro Licas e depois Teseu. Esta virada favorecerá a apoteose do final do ato, com uma ária cantada a cinco, por Teseu, Ariadna, Fedra, Tebandro e Lidoro.

A participação de Esfuziote no restante da cena é apenas pontual e chistosa, o gracioso falando mais com o público do que intervindo na cena. Atente-se, entretanto, para as duas falas *oponentes* que a personagem enuncia:

Esfuziote: Eu bem sei que, se pedisse a El-Rei por Teseu, que o havia de perdoar, mas não quero dar-lhe essa confiança. (*À parte*). (p. 64)

Esfuziote: Mau, mau! Isto me vai cheirando a carolo! Queira Júpiter que Teseu não faça das suas. (*À parte*). (p. 65)

Esfuziote é um dos tipos da dramaturgia de Antônio José que, inúmeras vezes, mais se aproximam às características de bobo, criado e néscio, se afastando da autoconsciência que é marca do gracioso. Ele sabe menos dos planos do seu senhor do que os criados costumam saber, isolando-se mais na sua própria trajetória dramática na peça, secundando as ações do seu senhor apenas quando solicitado a fazê-lo. Perceba-se, por exemplo, nesta cena, que ele se preocupa mais com a sua vingança contra Licas do que com o destino de seu senhor – além da violência presente no discurso do gracioso:

Licas: Pois sabe, tirano Rei, que Atenas tomará cruel vingança da tua crueldade; reduzindo a Creta à última ruína. (*Vai-se*).

Rei: A mim com ameaços! Se não foras embaixador, pagarias com a vida esse atrevimento.

Esfuziote: Era bem feito que El-Rei o mandasse esquartejar! (*À parte*). (p. 65)

A situação dramática termina, ao final da Parte I, com Teseu a caminho do Labirinto, portando os unguentos de Fedra e o fio de Ariadna, mas também com um plano com Dédalo para derrotar o Minotauro. Assim, todas as personagens elevadas, à exceção das que têm conhecimento dos ardis de Teseu, pensam que o príncipe morreu. Na intriga secundária, Esfuziote finge que é Teseu para Taramela e Sanguixuga. A jovem criada acredita que se tornará princesa, enquanto a velha abordou o seu pretense pretendente Licas a mando do gracioso e foi rejeitada.

Este quadro abre a Parte II com as criadas fazendo uma exposição burlesca da intriga secundária. Sanguixuga e Taramela são criadas que almejam ascensão social de maneira ambiciosa e, como se verá, descabida ao tipo:

Sanguixuga: Taramela, vai-te ensaiando para princesa; toma bem a lição; aprende de Ariadna a severidade, e de Fedra o carinho, que temperar a aspereza com afagos é a verdadeira máxima do reinar.

Taramela: Bofé, tia, que me não cansarei com isso; porque, sendo princesa, quer seja azeda, quer doce, assim me hão-de tragar; porém, se tal for, que dirão

de mim os murmuradores? – “Olhem a ranhosa! Há dois dias michela, e hoje senhora de mão beijada!”

Sanguixuga: E logo te hão-de descoser a geração; e ao som do vilão também eu hei-de vir à baila, pois não faltará quem diga: – “Que seja possível que a sobrinha de uma cristaleira nos fale já por vidraças! Ontem em chichelos, e hoje em berlinda!” (p. 69)

Sumariamente, Sanguixuga apresenta os *ethoi* de Fedra e Ariadna, que vão sendo construídos ao longo do texto. Já sabemos, por exemplo, de acordo com a cena 4 da Parte I, que Ariadna é mais bonita que Fedra, ou assim dá a entender Teseu, quando diz:

Teseu: Quem vira este amor em Ariadna, ou a sua beleza em Fedra! (p. 58)

Já as duas falas que Taramela coloca na boca dos murmuradores dizem respeito a expressões da época para aqueles de baixa condição que ascendem muito rapidamente de posição social. “Michela”, mais especificamente, também é sinônimo de “meretriz”. Ademais, o jogo de palavras de Sanguixuga confunde “cristaleira” com “cristeleira”, palavra derivada de “cristel” ou “clister”, ou seja, a mulher que antigamente andava pelas casas a aplicar clisteres aos doentes. Por fim, “berlinda”, além da acepção mais comum hoje em dia, que é a de ser alvo de comentários, também pode ser um coche pequeno de quatro rodas, suspenso entre dois varais. Ou seja, o murmurador falará de Sanguixuga que ela antes andava a pé, mas agora vai de carro. Todas estas expressões são inseridas no discurso das criadas para dar a cor local do falar rasteiro das classes baixas, mas também para divertimento desta.

Nesta cena, Sanguixuga e Taramela são requisitadas a participar da intriga principal em posição concernente ao seu lugar no enredo, ou seja, companheiras das damas e encobridoras de seus respectivos assuntos amorosos, pois hábeis na alcovitaria (PRADES, 1963, p. 251). As princesas saem ao bastidor e, “cada uma pela sua parte”, ouvem o diálogo das servas e descobrem que Taramela e Sanguixuga sabem que Teseu está vivo. Não sabem, entretanto, que mesmo dizendo uma verdade, as criadas estão enganadas. As duas princesas têm a mesma ideia: enviar, através de suas respectivas criadas, uma banda ou fita para que Teseu pudesse ir ao baile de máscaras promovido pelo Rei Minos. Assim, elas o identificariam sem que ele fosse reconhecido pelos demais participantes da festa.

Uma vez que Taramela é criada de Ariadna, a *primera dama*, ela concorre para benefício das vontades de sua senhora ao enunciar falas *ponentes*, o que primeiramente acontece na cena:

Ariadna: Taramela, como sei o muito que me amas, quero fiar de ti um particular de meu peito, pois só tu podes remediar o meu mal.

Taramela: Esse conceito merece a lealdade com que te sirvo. (p. 71)

Entretanto, a lealdade de Taramela entra em conflito com o próprio interesse, já que supostamente a vontade de Ariadna (ficar com Teseu) estaria em oposição à sua própria, dentro de seu próprio conhecimento de mundo (ficar com Teseu). A audiência sabe que elas falam de “Teseus” diferentes, e Ariadna nem imagina que sua criada pode ter tais sentimentos. Contudo, a criada acaba por acreditar que Ariadna tem interesse pelo mesmo homem por quem está enamorada:

Taramela: Haverá no mundo mulher mais desgraçada! Quando eu cuidei que só sabia que Teseu era vivo, também Ariadna o não ignora; e de mais a mais namorada dele! Ai, como temo que me tire a fortuna! E, sobretudo, fazer-me alcoviteira do meu mesmo amante! Que farei neste caso? Se não levo o recado e a banda, encontro as iras de Ariadna; e, se a levo, atijo mais o seu amor!³⁴¹ Não sei de que banda me vire. Eu bem pudera com a raiva dos zelos romper a banda em fanicos! Mas não quero senão cara a cara dar-lhe com a sua falsidade nos narizes.

Sabemos que ela é uma criada enamorada de um gracioso, e ao final ela própria se apazigua com a questão. Entretanto, até lá, esta questão de Taramela será o motivador da intervenção da intriga secundária, *ajena*, na trama principal.

Em cena espelhada, Fedra volta ao palco com Sanguixuga, as quais haviam se retirado para a cena entre Taramela e Ariadna. Fedra quer a mesma coisa que Ariadna: que Sanguixuga a auxilie em seus amores com Teseu. O conflito da velha tia é bem menor, pois, no solilóquio a seguir, já sabe qual posição tomará a respeito da questão:

Sanguixuga: [...] Porém, que farei eu agora desta banda, pois, se a levo a Teseu, dou armas contra minha sobrinha Taramela? Ai! *Não permita Deus que eu seja traidora ao meu sangue, que primeiro estão parentes do que dentes.* (p. 73, grifo nosso)

Providencialmente, aparece em cena Tebandro, a quem Sanguixuga entrega a banda de Fedra. Nas falas desta cena, a criada exerce a função *ponente* porque, indo contra a vontade de Fedra, ela acaba, indiretamente, em favor do casal Teseu e Ariadna. Se Taramela apresenta um conflito entre as funções criada e enamorada, Sanguixuga, embora pertença ao universo ancilar da trama, não faz parte do tipo da criada, mas da alcoviteira. Assim se justificam as suas ações destas e de futuras cenas. Portanto, além de contrariar a patroa, Sanguixuga também busca benefício próprio:

Sanguixuga: Que me dará Vossa Alteza, se lhe der uma certeza do seu amor? Mas eu não sou interesseira! (*À parte*) Agora matarei com um cajado dois coelhos...
[...]

³⁴¹ Aqui está exposto, de maneira sucinta, o dilema do criado que quer acender a patroa: sua ascensão depende de trair o patrão, ou seja, trair sua condição ontológica. Ou seja, aqui, Taramela coloca o dilema de que ela é uma enamorada ou uma criada.

Tebandro: Aceita por ora esta joia, como princípio do meu agradecimento. (p. 73-74)

Motivo recorrente de comicidade, as joias ofertadas aos criados já foram vistas em *Os encantos de Medeia*, em que o gracioso Sacatrapo ganha dois anéis do Rei Etas e estes se tornam motivo de disputa com a graciosa Arpia. Também Cornucópia, em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, exige que Saramago tivesse trazido uma joia para si, como fez Anfitrião com Alcmena. Posteriormente, Chichisbéu, em *Precipício de Faetonte*, também recebe um anel de Albano para que use de seus pretensos poderes mágicos e lhe informe o paradeiro do agressor de Ismene.

Ao final, Tebandro tem a fita de Fedra, com uma falsa declaração da inclinação da princesa por ele. As criadas alimentam um interesse próprio que entra em conflito com a vontade de suas amas, a quem deveriam apoiar e auxiliar.

A partir desta cena, as intrigas se cruzam, mas só há reflexo imediato na trama secundária, com a cena seguinte entre Esfuziote e Taramela. No decorrer da peça, entretanto, os zelos da criada começam a se manifestar através de ações, que se refletem nos atos das personagens elevadas, especialmente de Lidoro. Entretanto, Lidoro é um *galán suelto*, personagem à parte no esquema dos amores dos *galanes* e *damas*, e sua junção com Taramela apenas acrescenta episódios para aumentar o nó da trama, sem apresentar risco real para o final feliz.

A cena 2 da Parte II já se passa dentro do labirinto. Antes da entrada de Esfuziote, Teseu e, depois, Dédalo apresentam o labirinto e as suas maravilhas através de várias manifestações do que González (1997) chama de *texto espectacular*. Antes da continuação da análise das personagens ancilares no enredo desta peça, entretanto, há que se observar uma rubrica que apresenta linguagem diferente do que usualmente se encontra:

Sai Dédalo da escotilha, que estará na boca do teatro. (p. 75).

Rara é a referência, em textos desta época, de elementos puramente materiais do espaço teatral. Também nas didascálias e demais paratextos teatrais, é corrente a manutenção da ilusão fabular. Assim, esta indicação do labor teatral bruto faz-nos antever a encenação da peça. Tal recurso, que poderíamos supor como quebra desta ilusão, na verdade vem em auxílio de nossa imaginação, para conseguir conjecturar as evoluções das figuras em cena.

Quando Esfuziote entra em cena, Teseu pensa que é o Minotauro e o ataca. O gracioso chegou até os dois heróis por engano, depois de se perder pelo labirinto:

Esfuziote: Em boa estou metido! Ai, que não atino com a porta! Vamos por aqui. Pior! Vamos por ali! Repior! Ai, mísero Esfuziote que estás quando nada

metido nas profundas do Labirinto, e a cada passo me parece que encontro o Minotauro! (p. 76-77)

[...]

Esfuziote: Se eu fora lisonjeiro, bem te podia dizer que quis vir acompanhar-te nas tuas penas, para ajudar-te a matar o Minotauro; porém, Senhor, a minha fraqueza é tal, que me não pode deixar mentir; e foi o caso: Depois que te trouxeram para o Labirinto, como o boi solto lambe-se todo, não me pesou o pé uma onça; e, como tal, de um pulo entrei por uma porta, saí pela outra, andei, desandei, corri, descorri para dentro, para fora, daqui para ali, até que dei contigo neste lugar, neste Labirinto, neste diabo, que bem escusado era que o Senhor Dédalo fabricasse estes enredos; mas por donde cada um peca, por aí paga. (p. 80)

De acordo com as premissas pertencentes ao criado, ele é, *via de regra*, honesto na sua relação com o *galán*, mesmo que isso lhe valha uma surra. Também esta característica será corrompida por Antônio José em suas últimas peças. As falas ainda apresentam uma descrição de ações característica da personagem-tipo e um exemplo da religiosidade corrompida de Esfuziote. Ele é o criado mais devoto da dramaturgia de Antônio José da Silva, quer fazendo troça, quer apelando sinceramente à religião, como pode se ver ainda nesta cena em dois momentos:

Teseu: Deixa loucuras! Dize-me: quem te trouxe ao Labirinto?

Esfuziote: Os meus pecados veniais, que agora são mortais. (p. 78)

Teseu: Graças aos deuses, que ainda estou vivo!

Esfuziote: Eu bem sei que as almas nunca morrem. (p. 79)

Embora em meio a uma situação cômica, há a descrição do preceito religioso da vida eterna da alma, como um momento mais catequético e dogmático da representação. Ao atacar Esfuziote, Teseu promove novamente a situação cômica de perseguição e pancadaria, pois, segundo a rubrica, “investe repentinamente e luta com ele [Esfuziote]” (p. 77). Entretanto, Esfuziote não compartilha dos planos de seu patrão, situação rara na relação patrão-empregado e aqui só possível graças ao efeito cômico que produz nesta cena.

Ao perceber que não é o Minotauro, Teseu para de “lutar com” o gracioso. Entretanto, Esfuziote não percebe que Teseu não é o Minotauro e tapa os olhos, com medo do monstro. Na situação, as metáforas de Esfuziote vão ainda mais baixo do que o usual, mas ainda seguem a premissa descrita por Tesauro (1992, p. 47): “ora essa artificiosa destreza consiste em cobrir o mote maledicente e obsceno com o véu modesto, não o deixando nu nos termos próprios, mas figurado e arguto, com a metáfora”:

Esfuziote: Senhor, vossa monstruosidade não me faça perguntas, que estou com a língua pegada ao céu da boca; deixe-me ir embora em cortesia, *antes que o medo destempere em alguma descortesia*; pois não é razão que, depois de comer um príncipe, queira encher o seu bandulho com a carne dura e magra pelhancra de um lacaio. (p. 78, grifo nosso)

Contudo, o *crescendo* que traçam as ações de Esfuziote, chegando perdido ao labirinto, encontrando-se com o “Minotauro” e descrevendo as suas andanças culminam numa destemperança pouco afeita ao conselho do retor italiano. Quando tocam no tema do labirinto, Teseu e Esfuziote, cada qual a partir de sua mundividência, tecem um comentário:

Teseu: Ainda te não sei encarecer a artificiosa máquina deste portentoso!

Esfuziote: Também o filho da puta que tal fez merecia as mãos cortadas! (p. 80)

Esta fala, provavelmente, chega ao mais baixo nível da linguagem que pode se encontrar nos textos de Antônio José da Silva. Perceba-se que, portanto, na extensa fala anterior de Esfuziote, deve haver um crescendo de irritação, para chegar a este ponto de maledicência.

Quando finalmente Teseu consegue que Esfuziote abra os olhos, o medo do gracioso se mantém, não mais do Minotauro, mas agora da alma de Teseu:

Esfuziote: Senhor medo, com licença; deixe-me abrir piscamente os olhos. À que de El-Rei, que é a alma de Teseu! Ai, que estou feito um tremedário! (*Tira a mão dos olhos*)

Teseu: Néscio, que alaridos são esses?

Esfuziote: Fantasma, quimera, sombra, ilusão, coco e papão, que é o que me queres?

Teseu: Olha que sou Teseu.

Esfuziote: *Tanto fortius!* Não te chegues a mim, alma vadia, errante e vagabunda!

Teseu: Vem cá; não fujas. (p. 79)

Novamente repete-se o mecanismo cômico da perseguição em cena, agora sem as pancadas distribuídas no criado. Estes rompantes de correria e perseguição são “trunfos cênicos” que o dramaturgo utiliza para prender a atenção do público a algum evento ou informação importante. No caso, quando conseguem acalmar Esfuziote, este comunica a Teseu que Ariadna sofre muito por sua ausência, mas que “anda um rum-rum em palácio: que Lidoro casa com Ariadna” (p. 80).

Em sofrimento, Teseu afirma que prefere ser morto pelo Minotauro, ao que novamente altera-se o ritmo da cena, pois Esfuziote se desespera com a possibilidade de se deparar com o monstro. Enquanto o gracioso se preocupa pragmaticamente com a vida, Teseu lamenta em recitado e ária. Na exposição recitada, Teseu repassa os principais acontecimentos da intriga principal. Perceba-se que a forma recitada, rimada e ritmada, facilita a fixação do enredo na lembrança do espectador. Este recurso, de forma mais ou menos explícita, já era utilizado pelos dramaturgos contemporâneos de Shakespeare.

Mesmo que não tenha sido descrita aqui na sequência em que é apresentada no texto, é possível perceber a variedade de ritmos diferentes empregados na composição da intervenção

do criado na cena. Sabendo que já estão no labirinto e que a qualquer momento podem se deparar com o Minotauro, a interposição desta cena antes do confronto entre Teseu e o monstro visa a aumentar a tensão dramática e a expectativa do público quanto ao momento espetacular.

Ironicamente, quando Esfuziote afasta o olhar do público para a condição *metaliteraria* da cena com a fala surge o Minotauro:

Esfuziote: Ainda que mo diga cantando ou chorando, eu vou-me, que não quero estar aqui um minuto por amor do Minotauro. (*Vai andando*).
Ao ir-se Esfuziote, sai o Minotauro e o atropela e luta com Teseu (p. 82-83)

A aparição do Minotauro e a luta levam apenas o tempo destas seis réplicas, nas quais se percebem o heroísmo de Teseu, a assistência de Dédalo e o jocoso das falas de Esfuziote, paralelo à ação cênica. Como as demais maravilhas presentes nas peças de Antônio José da Silva, o Minotauro é um acontecimento que passa pela cena, sendo que a trama se fixa na intriga amorosa, e não no espetacular.

O monstro foi vencido pela força do braço de Teseu. Portanto, os recursos oferecidos por Fedra não foram necessários à consecução da ação. Para atentar o público desta ação, o dramaturgo insere o seguinte dizer do *galán*:

Teseu: Releva-me, Fedra, desprezar para a morte do Minotauro o piedoso remédio que me administraste; que seria injúria do meu valor buscar fora de mim indústrias para vencer; porém sempre no meu agradecimento fica recompensada a tua generosidade. (p. 83)

A fala, ao mesmo tempo em que deixa em suspenso uma possível relação entre Teseu e Fedra, também elimina a possibilidade quando Teseu rejeita a utilização do “remédio” para vencer o Minotauro. Ou seja, renegar o remédio de Fedra é renegar o seu amor – no que vemos uma concepção de *galán* muito diferente de Jasão, de *Os encantos de Medeia*, por exemplo. Nesta, Jasão aproveita de todos os recursos oferecidos por Medeia para vencer o dragão e roubar o Velocino de Ouro, deixando, depois, a sacerdotisa de Hécate literalmente “a ver navios” em sua tentativa de fuga com Creúsa.

Com o Minotauro já morto e caído dentro da mina, Esfuziote, ainda temeroso, indaga, numa fala cômica que opera como rebaixamento da figura mítica apresentada em cena:

Esfuziote: Diga-me, Senhor: dar-se-á caso que a bichinha não ficasse bem morta e que possa ressurgir daquela buraca? (p. 83)

Finalizando a participação de Esfuziote na trama contra o Minotauro, a personagem cômica intervém em três sentidos: rememorando a intriga secundária, trabalhando para a consecução do amor de Teseu e ainda auxiliando no seu intento de deixar oculta sua vitória, nas falas que seguem abaixo:

Teseu: Com tal vigor o apertei em meus braços, que neles expeliu o seu vital alento.

Esfuziote: Quem me dera ter um abraço desses para dar ao meu amigo embaixador! (p. 83-84)

Esfuziote: Senhor, se eu não pude com a menor [empresa], como hei-de poder com a maior?

Teseu: Para comunicar-me com Ariadna, parece que Amor te conduziu a este Labirinto. (p. 84)

Esfuziote: Senhor, não será lícito que te vejam, pois todos te julgam morto. (p. 84)

No primeiro excerto, novamente, Esfuziote rememora o público acerca de sua rusga com o Embaixador Licas. Se aquele trecho foi urdido no sentido de não deixar o público se esquecer da situação pendente da trama secundária, a última fala transcrita tem a intenção de ainda reafirmar a condição de Teseu no momento da peça.

Taramela aparece no meio do labirinto, fazendo com que Teseu e Dédalo se escondam. Nesta cena, vemos o desdobramento de sua participação anterior em cena, quando Ariadna pede que ela entregue uma fita a Teseu. À entrada da criada, Esfuziote emite a única fala da peça em que expressa o engano que aplica:

Esfuziote: Ai que é Taramela em carne, que me vem buscar em osso de correr! E sem dúvida que a indústria de fazer-me príncipe a tem feito andar numa dobadoura. (p. 84-85)

A palavra “dobadoura” é usada na acepção de um aparelho giratório em que se enfia a meada que se quer dobar, que é o mesmo que fazer novelos. Assim, “a tem feito andar numa dobadoura” tem sentido de “que a tem enrolado” ou algo similar.

Durante a cena, entretanto, a situação entre o casal ancilar apenas se agrava. Taramela entrega a fita a Esfuziote e pede satisfações:

Taramela: Nada disso me entra cá, pois eu conheço o gênio de Ariadna e sei que, sem a requestar, lhe não havia mandar esta banda, para com ela ir ao sarau que se faz em palácio esta noite. (*Dá a banda*).

[...]

Esfuziote: Pois Ariadna manda-me esta banda?! Dar-se-á caso que me namore, sem eu o saber? (p. 86)

Comicamente, Esfuziote por um momento esquece-se da mentira que engendrou e acredita que Ariadna se interessa por ele – ainda que ele saiba que ela se interessa pelo verdadeiro Teseu.

Anteriormente, nesta cena, Esfuziote usa um termo intrigante para a época:

Taramela: [...] Se adora a Ariadna, para que me engana? E, se ela o busca, para que me persegue?

[...]

Esfuziote: Menina, isso são tramoias de tua tia, por ver se nelas escorrega o *arlequim* de meu amor. (p. 85, grifo nosso)

Mais do que uma metáfora aos *lazzi* arlequinescos, famosos solos cômicos desta personagem-tipo da *Commedia dell'Arte*, a referência a arlequim – note-se que substantivado, e não mais nome próprio – denota conhecimento do autor acerca da arte italiana, o que reforça o pensamento de Teófilo Braga, que, dentre outros, sugere que os “imbróglis” dos textos judeínos decorrem de contato com este teatro.

Nesta cena também se dá a única percepção da intriga principal sobre a intriga secundária. Nenhuma das personagens elevadas compreende ou se importa que Esfuziote esteja se passando por Teseu para conquistar Taramela. Ou seja, o que acontece com os criados não é uma preocupação para os patrões.

Teseu, nesta cena única de consideração acerca das ações de Esfuziote que não dizem respeito à consecução das vontades do herói, inquire o gracioso sobre a situação que acabou de presenciar:

Teseu: que dizia de Ariadna essa mulher? (p. 86)

[...]

Teseu: [...] se cuidava que tu eras Teseu, como te dava ciúmes e indignada contra ti foi pendendo justiça? (p. 87)

[...]

Teseu: Mas tu para que lhe davas satisfações? (p. 87)

Esfuziote vai respondendo a Teseu, sinceramente no que concerne à intriga principal, enquanto, no que tange à intriga secundária, afunda-se cada vez mais em sua própria mentira. Comicamente, Esfuziote inverte a situação de inquirido e passa a inquiridor de Teseu:

Esfuziote: Isso mesmo estava eu para te perguntar agora. Dar-se-á caso, Senhor, que Vossa Alteza algum dia bichancresse esta criada? (p. 87)

O criado promove uma inversão que se mostra cômica em dois aspectos: primeiro, porque supõe a relação entre as personagens dos diferentes estratos sociais, e depois, porque, com tal inversão, escapa à acusação e à ira de Teseu – consequentemente, às pancadas que levaria. Ao final da situação, ambas as personagens, Taramela e Esfuziote, cada qual com a sua mentira, agem em registro *ponente* em relação à vontade de seus senhores, protagonistas da peça. Ou seja, Teseu termina em posse da banda e vai ao baile.

Esta situação seguinte e seus desdobramentos são antecipados por Esfuziote e Dédalo. Cada um em seu registro discursivo, de metáforas baixas e elevadas, diz:

Esfuziote: [...] Oh, queira Júpiter que nessa dança não haja algum contratempo da fortuna!

[...]

Dédalo: Sempre ficarei temendo não se te quebre o fio, e te percas no Labirinto. (p. 87)

Esfuziote joga e parodia a ideia do baile, ampliando a metáfora para toda a situação. Já Dédalo expõe a metáfora do labirinto do amor utilizando o fio de Ariadna como guia para o *galán* ateniense.

A cena do baile de máscaras³⁴², em um primeiro momento, apresentará esquematicamente o aperto e emaranhamento do nó da intriga entre as personagens elevadas e, num segundo momento, alguma confusão cômica entre as personagens baixas. Sendo que as personagens estarão todas “disfarçadas”, o mecanismo das fitas foi engendrado pelas princesas para poderem ambas se encontrar com Teseu. Desta situação, percebemos os caracteres das criadas atuando, pois Taramela, mesmo indo contra as suas vontades enquanto personagem, entrega a fita de Ariadna a “Teseu”. Já Sanguixuga deliberadamente oferece a fita de sua senhora a Tebandro, criando toda uma história falsa de que a dama mantinha seu interesse vivo no príncipe de Chipre. Nas falas das quatro personagens femininas, apresentam-se os fios que constituirão o emaranhado desta cena:

Fedra: Já ali diviso a Teseu pela senha da banda branca; desejara me tirasse a dançar. (*À parte*)

Ariadna: Ainda não vejo a Teseu aqui; sem dúvida se quebraria o fio no Labirinto. Oh, quantos sustos padece quem ama! (*À parte*)

Sanguixuga: Quem pudera conhecer ao embaixador que o havia de sacar a passeio. (*À parte*)

Taramela: Se Teseu me fosse amante leal, para bem não havia de vir ao sarau. (*À parte*). (p. 89).

As personagens masculinas se apresentam em cena uma a uma. Tebandro já está quando entram as demais personagens, depois, Teseu e, por último, Esfuziote, “com uma máscara muito horrenda” (p. 90). À sua entrada, Sanguixuga exclama: “Ai, que galante máscara entrou agora!” (p. 90), provocando o riso.

Tebandro e Fedra são o primeiro casal a dançar. Ele, acreditando que ela lhe tem amor, e ela, que ele é Teseu. Depois, Ariadna e Teseu. Ambos os casais combinam a situação seguinte, na sala dos enganos (cena 5 da Parte II). Uma informação importante para o desdobramento desta situação na intriga principal, que terá reflexos na intriga secundária, é que o Rei supõe que quem dançou com Ariadna foi Lidoro.

Para iniciar a dança dos criados, introduz Esfuziote da seguinte maneira:

³⁴² O mote desta cena foi todo extraído da peça *Amor es más laberinto*, publicada no volume 4 das *Obras completas* de Sor Juana Inés de La Cruz. Sabe-se, entretanto, que a Décima Musa foi responsável pelas Jornadas Primeira e Terceira do texto, e que o Licenciado Don Juan de Guevara compôs a Jornada Secunda, justamente da qual Antônio José da Silva extrai a situação engenhosa apresentada nesta cena.

Esfuziote: Aquela das ancas roliças é Taramela; e, ainda que o não seja, como *imaginatio facit causam*, suponho que é ela; e, já que é menina do açafate, dançarei com ela uma giga. Senhora mascarada, aqui todos somos uns; erga o rabete e vamos dançando. (p. 92)

Esta fala é eivada de significados. Há nela o comentário derrisório acerca da forma física de Taramela, as inserções do latim macarrônico típico do linguajar gracioso e o convite em registro baixo. Ainda, “jiga” é uma dança popular excêntrica, muito comum entre marujos. Açafate e jiga relacionam-se por evidenciarem ambos que a “menina” é de classe popular, uma vez que “açafate” é um cesto de vime simples. Assim, “se a menina é das que carregam cestos, dancemos uma dança popular”.

Outro aspecto diferenciado da relação dos criados é que Esfuziote reconhece Taramela pela voz (“Ela é sem dúvida, que agora a conheço melhor pelo falso metal da voz”, p. 93), enquanto nenhuma das personagens elevadas, especialmente Fedra, reconhece o seu parceiro de dança verdadeiramente – apenas através dos artifícios das fitas. Mesmo Taramela não reconhece Esfuziote, pois acredita que o “seu” Teseu dançou com Ariadna naquela noite.

Após a dança cômica dos criados, parodiando os bailados dos casais senhoriais predecessores, o Rei manda que o jantar seja servido. Sanguixuga e Taramela saem de cena e uma situação conflituosa se estabelece, pois Minos pede que todos tirem suas máscaras. A rubrica descreve um jogo de engano cênico em que as personagens, sem se darem por isso, trocam de lugar. Antônio José encontra uma solução cenicamente interessante para o imbróglio da situação dramática em que coloca suas personagens:

Tanto que El-Rei chama a guarda, virão dois soldados e com eles o príncipe Lidoro com máscara, pela parte donde está Teseu, e este se irá logo, e El-Rei estará virado com as costas para ele e Tebandro tira a máscara. (p. 95)

Há uma complicação em se saber quem foi o homem que dançou com Ariadna, pois o Rei e demais convidados afirmam ser Lidoro, enquanto este diz que entrou apenas após as danças. Tal confusão é atribuída por Minos ao “vivo morto que o Oráculo predisse para total extinção do Minotauro” (p. 99).

A participação de Esfuziote nesta situação é pequena, apenas tecendo alguns comentários jocosos. Até que, em dado momento, de tanto esperar que a comida seja servida, diz:

Esfuziote: Ora isto já se não pode aturar! Eu não hei-de ser Tântalo, ainda que esteja no Inferno; valham-me as minhas rapantes habilidades, que com a disputazinha em nada reparam a estas horas.
Esconde-se Esfuziote debaixo da mesa, e de quando em quando deita a mão em um prato. (p. 98)

Esta fala enigmática pode ser deslindada em conjunto com a ação cênica executada pelo gracioso. Na ausência desta, escassamente descrita na rubrica subsequente, a desvendamos através das imagens evocadas no discurso: Tântalo é uma personagem mitológica grega que serviu o próprio filho, Pélops, num festim para os deuses. Como castigo, foi sentenciado a viver num vale fértil do Tártaro, onde não poderia nunca saciar sua fome ou sede, uma vez que água e alimentos se esquivavam de suas mãos. Assim, Esfuziote não há de ser Tântalo porque não há de ficar com fome frente a tanta comida. Já suas “rapantes habilidades” se referem à sua capacidade de comer, uma vez que “rapa” é uma variante informal para “comilão”.

Esfuziote encontra-se, portanto, escondido debaixo da mesa. Todas as demais personagens saem de cena, à exceção de Lidoro. O *galán* fará um solilóquio que, entretanto, será entrecortado pelas intervenções do gracioso, sem que o príncipe as escute ou interaja com elas. São, portanto, falas *carnavalescas*, cujas metáforas baixas remetem às iguarias servidas no banquete e têm por objetivo o comentário chocarreiro da exposição de Lidoro. Esta função do gracioso opera durante todo o tempo em que está escondido sob a mesa.

Entrando Taramela novamente em cena, ela se encontra com Lidoro. No desenrolar do diálogo, Esfuziote, percebendo por onde vai a conversa, expõe ao público o caráter fofoqueiro do tipo: “a moça é capaz, como eu aqui faço, de dar com a língua nos dentes” (p. 101).

Mesmo apresentando ciúmes do seu falso Teseu, que seria um sentimento reservado ao estrato mais elevado de personagem, ela ainda busca a sua vingança no registro rebaixado da mundividência dos criados. Taramela faz intriga, prepara a revelação e deixa o *galán* curioso – como o fez também Sanguixuga com Tebandro para lhe entregar a fita de Fedra. E, também como Sanguixuga, a jovem criada ganha um presente de Lidoro:

Lidoro: Diz-mo, Taramela; e, para que vejas o meu agradecimento, aí tens nesta joia o antecipado prêmio do meu afeto. (*Dá a joia*). (p. 101).

Convencida pelo regalo, a criada revela o que sabe:

Taramela: Pois, Senhor, saberá que quem dançou com Ariadna...
[...]
Taramela: Foi Teseu. (p. 102)

Entretanto, a criada não pode revelar muito mais que isso, pois Lidoro vê que Ariadna vem chegando. Assim, Taramela, através de sua visão de mundo, diz que Teseu está vivo. Contudo, o caminho do raciocínio não é direto, uma vez que ela não sabe que o verdadeiro Teseu está vivo. Portanto, ela segue dizendo a verdade, mesmo não sabendo ser esta a verdade. O que ela sabe é falso, pois está falando de Esfuziote, mas a informação que chega até Lidoro é verdadeira, pois Teseu está realmente vivo.

Observe-se que, com a revelação do segredo, a intriga secundária interfere diretamente no desenvolvimento da intriga principal. De acordo com a preceptiva tragicômica vigente no período, este “lance de teatro” seria pouco ou nada explorado pelos dramaturgos anteriores, constituindo-se, portanto, como um ponto de inovação do estro judeíno.

Com a iminente chegada de Ariadna, Taramela tenta se esconder debaixo da mesa, onde está já Esfuziote – que ouviu toda a situação e emitiu alguns comentários *carnavalescos*, mas que utilizará o conhecimento adquirido posteriormente. Debaixo da mesa, o gracioso e a criada trocam algumas réplicas até que a mesa cai e Esfuziote foge, deixando Taramela assustada, Lidoro enciumado e Ariadna, que acaba de entrar, curiosa. Então, Taramela mente:

Taramela: Vindo levantar a mesa, estava um cão roendo um osso. Foi ele que me queria levar a carne da perna por amor do osso, que para ambos foi de correr; eu para fugir, e o cão para morder-me; e com o medo tropecei na mesa e veio tudo ao chão. (p. 103).

Numa atitude que difere dos preceitos da personagem-tipo da criada, Taramela mente para a própria dama. Antônio José lançou mão deste recurso, muito provavelmente, por uma necessidade de andamento da ação dramática. Já foi observado na Introdução a esta Jornada que a criada, como função na composição dramática, executa as ações necessárias para o desenvolvimento da intriga, mais do que aquelas que formalizam uma personagem-tipo ou que evidenciam uma linha de pensamento para o caráter. Assim, para os desdobramentos da intriga, como se verá no restante da peça – e nas cenas 4 e 5 da Parte II, especificamente –, era necessário que Lidoro tomasse conhecimento do fato de Teseu e Ariadna estarem mantendo alguma relação. Portanto, para não desestruturar as linhas de construção de personagens mais centrais do enredo, restou à criada a disseminação da informação.

Por esta razão, somos levados a crer, inclusive, que a intriga secundária como um todo pode ter sido engendrada apenas para levantamento deste mote. Isto porque Taramela se constitui como uma criada cujos interesses e sentimentos discrepam das demais personagens de mesma posição em outras peças de Antônio José.

Finalizando a cena 3 da Parte II, Ariadna, consciente de que Lidoro sabe que Teseu está vivo, sai em busca de um plano para auxiliar o *galán* a se livrar deste enroscosco:

Ariadna: [...] Amor, influí acertos a meus intentos, para que Teseu não fique oprimido a violências de um cego ciúme. (p. 105).

A cena 4 da Parte II não conta com a participação do núcleo ancilar e tampouco desenvolve a intriga secundária. Nesta cena, Teseu e Dédalo estão numa sala que tem um espelho, no qual eles veem os jardins do palácio. Lá, Teseu vê – mas não ouve – Ariadna aceitando a corte de Lidoro e revela novamente seu caráter impetuoso ao quebrar o espelho.

Entretanto, o herói ateniense não sabe que este é um engodo de Ariadna para poupá-lo. Este engano, somado ao de Fedra e de Tebandro, será o motivo para as complicações da sala dos enganos – cujo nome já é, por si só, premonitório das situações que ali transcorrerão.

Nesta cena, vale perceber que muitas falas de Dédalo funcionam, para o enredo, como exposição dos mecanismos que regerão o jogo cênico a ser instaurado, em geral explicitando como operam os enganos engendrados para a cenografia. Em toda a obra, mas nesta cena, especificamente, nota-se que Dédalo opera na estrutura da trama como um *raisonneur*, aquela personagem-tipo que tenta equilibrar as paixões presentes na cena – em geral, infrutiferamente.

Além disso, a ironia mordaz presente no discurso de várias personagens ao longo de toda a dramaturgia aqui analisada pode ser exemplificada pela seguinte fala de Lidoro:

Lidoro: Vossa Alteza, Senhora, tão só por este jardim, podendo estar acompanhada no Labirinto? (p. 108).

Por fim, Teseu, após quebrar o espelho, pede a Dédalo:

([Teseu] Quebra o espelho).

Dédalo: Que é o que intentas?

Teseu: Arrancar aquela traidora dos braços de seu amante.

Dédalo: Que culpa teve o cristal, para experimentar o teu rigor, quando nele só por reflexo viste a causa de tuas penas?

[...]

Dédalo: Em um instante desvaneceste o trabalho de tantos anos.

Teseu: Dédalo, guia-me à sala dos enganos, aonde me disse Ariadna a esperasse esta noite, pois *já o délio planeta em mal distintas luzes quase toca a diáfana meta do último horizonte*. (p.112, grifo nosso).

Teseu, mesmo enfurecido, não perde a linguagem cortês, usando de uma metáfora bastante longa e rebuscada para dizer que “anoitece”, como destacado. O Sol é chamado de “délio planeta”: “délio” por ser “de Delos”, ou seja, de Apolo; “planeta” porque, no início do século XVIII, em Portugal, ainda muito se falava do Sol como um dos planetas que gira em torno da Terra – à exemplo da Máquina do Mundo camoniana (*Os Lusíadas*, livro X).

Dédalo novamente encerra a cena com a evocação da metáfora que compõe o mote e o título da peça, pois o labirinto de Creta, como já dito, é o labirinto do amor e não do Minotauro:

Dédalo: Quem duvida que amor é o maior labirinto? (p. 113)

A cena 5 da Parte II traz novamente a intriga secundária ao palco. É na sala dos enganos, onde transcorre a cena, que fica guardada a vaca usada por Pasifae para seduzir o touro, apresentada por Dédalo na primeira cena da peça. Entretanto, como esta é uma história mitológica razoavelmente conhecida pelo público setecentista, basta uma pequena referência no solilóquio inicial de Esfuziote para identificá-la:

Esfuziote: [...] Oh, esta sem dúvida é a vaca, que disse Dédalo fabricara para Pasife! Cá está a escotilha, por onde a tal Rainha viu os touros de palanque! Mas eu, se me não engano, aqui vem gente; seja quem for, escotilha aberta, justo peca. (p. 115)

Esfuziote está novamente perdido no Labirinto, desta vez para se esconder de Taramela. Como a criada não foi fiel ao seu segredo, agora ele intenciona vingar-se dela, assim como ela, dele. Esfuziote foge da própria mentira.

O início do seu solilóquio, entretanto, quando abre a cena e ele está sozinho, pode ser lido, segundo o Prof. José Pereira Tavares, na sua edição das *Obras completas* de Antônio José da Silva (1945), da seguinte forma: “no começo desta fala, chasqueia o autor abertamente a linguagem gongórica. Faz lembrar Diogo Camacho no início do Pegureiro do Parnaso: ‘Era naquele tempo em que tangia / para a lição de prima o triste sino...’ (Fénix Renascida, v. 5, p. 39)”. Veja-se o trecho a que o Prof. Tavares se refere:

Esfuziote: Agora que a boca da noite vai engolindo o manjar branco do dia... Não digo bem! Agora que a língua do Sol se vai encolhendo na boca da noite, a quem o cadeado do silêncio lhe fura os beijos da escuridade, venho segunda vez ao Labirinto. (p. 114)

Curioso e medroso, Esfuziote acaba se escondendo dentro da vaca de Pasifae:

Esfuziote: [...] Eu me escondo dentro da vaquinha, feito rainho, até que passe quem quer que é. (p. 115)

É neste momento que entra na sala dos enganos Taramela, trazendo outro recado de Ariadna para Teseu. Ao expor a situação, novamente o jogo de Esfuziote escondido, comentando em apartes as falas de Taramela, para deleite do público afeito a este tipo de comicidade, como foi com Lidoro duas cenas antes. O gracioso se apresenta com uma metáfora baixa, exemplo típico do efeito cômico e dos amores dos criados:

Taramela: Para que mais, até a pele tem cabelos!

Esfuziote: A ocasião pelos cabelos. Espera, cabeluda deidade, que hoje o pente de meu carinho te tirará as lândeas de tua desconfiança. (p. 116)

Na cena, os criados começam por tratar dos assuntos elevados, como a relação entre (o verdadeiro) Teseu e Ariadna. A este respeito, Esfuziote tece um conceito que muito se aplica à dramaturgia judeína calcada no “ser e parecer”, como explicitado por Ferraz (1976):

Esfuziote: Porque neste tempo tudo são mentiras e verdades. (p. 117)

O gracioso consegue reverter as acusações de Taramela não pela confirmação ou negação da desconfiança da criada, mas porque inverte a situação de acusação:

Taramela: E para mais prova, diga: que fazia debaixo da mesa escondido, sendo um príncipe?

Esfuziote: Estava para fazer certa prova.

Taramela: Prova? De quê?

Esfuziote: Da tua falsidade, pois foste tão linguatriz, que disseste a Lidoro que eu estava vivo. Dize, tirana: assim desempenhas a catarata do teu nome? Se és Taramela, porque te não fechas? Mas se és Taramela devassa, por isso te abriste, desenterrando mortos, para enterrar vivos! Que dizes agora? (p. 118)

A partir desta fala, volta-se a discussão para a intriga secundária, com todas as falas *ajenas* ou também *ajenas*, primeiramente porque a revelação do segredo de Esfuziote trata da intriga secundária, mas repercutiu na intriga principal; depois, porque o gracioso retoma a mentira de que é o príncipe Teseu, aumentando-a mais ainda. Além da comicidade da situação, cada vez mais emaranhada, das alternâncias de acusação e defesa e do próprio mote geral da mentira, Esfuziote ainda faz uso do jogo de palavras, novamente com o nome de Taramela, para conseguir o riso do público.

O sistema de vingança de Taramela – “já que eu choro o seu desvio, sinta Ariadna o que eu padeço” (p. 118) – é o mesmo mecanismo utilizado por Juno para obter sua revanche sobre Júpiter, em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcména*. A retomada de elementos, metáforas, recursos ou motivos entre peças é recorrente em Antônio José e se presta ao gosto do público, pois estes são sempre ressignificados quando inseridos em diferentes situações.

Novamente, também, vemos o jogo de passar de mãos as joias da peça, oferecidas pelas personagens elevadas para os criados. Já em *Os encantos de Medeia*, Antônio José utiliza este recurso, pois os anéis oferecidos pelo Rei Etas a Sacatrapo alternam de posse entre o gracioso e Arpia. Nesta peça, entretanto, como a intriga secundária já é bem desenvolvida e não carece de situações isoladas para caminhar *pari passu* com a intriga principal, este recurso é apenas utilizado a título de comicidade – e, como se verá, uma necessidade secundária para dinamismo do andamento da ação.

Já em posse da joia, agora Esfuziote tem que convencer Taramela novamente do seu amor. Seus argumentos são baixos para conseguir atingir o entendimento da criada, pois já foi comprovado na primeira cena da dupla que ela não apreende as metáforas pretensamente elevadas:

Esfuziote: Olha! Permita Deus que, seu eu casar com Ariadna, que, berrando, vá a minha alma parar aos quintos infernos, a fazer filhoses com Plutão. (p. 119)

Mesmo que use referências mitológicas, como a figura de Plutão, ainda assim temos em Esfuziote um dos criados mais rudes no falar dentre as personagens que compõem o nosso *corpus*. Entretanto, por mais praguejador que seja o gracioso, ele ainda se preocupa com as

vontades do seu patrão, considerando colocá-las diante da sua própria, ainda que continue falando com Taramela no mesmo registro baixo e carnavalizado:

Esfuziote: Que por amor de meu amo perca eu essa tolã! Ora vem cá, minha Taramela; façamos as pazes; tem lástima deste amante coração, que por ti chora pelas barbas abaixo como uma criança. Não te compadecem os soluços de um príncipe que, assoando o monco da mágoa no lenço da ingratidão, destila o nariz da fineza o estilicídio do sofrimento? Digo alguma coisa? (p. 119)

Entretanto, Taramela não aceita as desculpas de Esfuziote e o expressa em versos, cantando uma ária que apresenta, inclusive em sua rima e rítmica, a linguagem popular:

Que trêmulo marres,
que estático morras,
que estítico mirres,
que morras, que marres, que mirres,
e a mim que se me dá?

Por mais que em teus males
em ânsias te estales
e em prantos te estiles,
debalde serás. (p. 120)

Quando Taramela se dirige à saída, entra Sanguixuga. Ao contar a situação à tia, Taramela novamente expõe os ciúmes que sente de Ariadna, ao que Esfuziote responde:

Esfuziote: Bem folgo eu, Senhora tia, que viesse vossa Sanguixuguice, só para ver a insolência com que sua sobrinha trata ao segundo filho primogênito de El-Rei de Atenas, só porque a Infanta se afeiçoou de mim. E veja, tia: que culpa tenho eu de ser querido? (p. 120-121)

Além do neologismo empregado na confecção do pronome de tratamento com que Esfuziote se dirige à velha, nota-se a pouca humildade presente no discurso do gracioso, certamente um recurso cômico potencializado pela rusticidade dos bonecos de cortiça com os quais se representava a peça – ou, mesmo quando representados por pessoas ou outros recursos, a representação mental que se tem do tipo, num contexto geral, e de Esfuziote, especificamente, não leva a crer que a personagem fosse muito “afeiçãoável”. Da mesma forma, não consta no mito o pormenor de que Teseu tivesse outro irmão. Pode ser, portanto, um jogo cômico para dizer da condição de Esfuziote disfarçado no *galán*. Se ele se faz de Teseu, ele é primogênito como o príncipe, mas, sendo um falso Teseu, é o “segundo”, ainda que primogênito por ser Teseu.

Finalmente, mimetizando as finezas elevadas, conta para a criada mais velha dos zelos que sente de Taramela com Lidoro, tanto que lhe tomou o anel presenteado pelo príncipe. Esta fala é mote para que Sanguixuga mostre também ela a joia ganhada do príncipe Tebandro na

cena 1 da Parte II. Portanto, “temos embargos” (p. 118), como diz o próprio Esfuziote, que fica também com a joia de Sanguixuga.

Entretanto, Sanguixuga começa a desconfiar das mentiras de Esfuziote, ele a contorna, dizendo que enviou Licas de volta a Atenas porque não queria cumprir com a promessa de matrimônio. Se Sanguixuga é facilmente ludibriada por Esfuziote – assim como a velha criada Cornucópia o é em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* –, Taramela não é tão ingênua quanto a tia. Portanto, quando Esfuziote pede que a jovem criada lhe perdoe os desvios, temos as duas posições:

Sanguixuga: Ai, menina! Aproveita-te da ocasião.

Taramela: Ah, falsário! Não cuides que me hás-de lograr. (*À parte*) Pois, Senhor Teseu, meta-se outra vez na vaca e espere por mim, que eu vou buscar luzes para celebrarmos o matrimônio com luminárias. Tu verás como me vingó! (*À parte e vai-se*).

Sanguixuga: É possível que hei-de ver com estes olhos esbugalhados a minha sobrinha princesa! Senhor, saiba Vossa Alteza que por esta obra pia de amparar uma órfã sem mãe, hão-de os deuses fazê-lo vitorioso de seus inimigos. (*Vai-se*). (p. 122)

Deixada em suspenso a intriga secundária, com Esfuziote de volta na vaca, vendo e comentando em apartes toda a movimentação posterior, o texto retorna à intriga principal. A cena entre os casais de enamorados se passará no escuro, discussão que já desenvolvemos na análise da cena entre Medeia e Sacatrapo em *Os encantos de Medeia*. Uma vez que a personagem ancilar em cena não participa da ação, mas simplesmente se coloca como comentador distanciado, salvaguardado pela vaca, passaremos por esta situação de forma menos detida.

O público setecentista não teria qualquer problema em perceber que a cena se passava no escuro, pois este efeito cênico é razoavelmente simples e pode ser realizado de diversas maneiras. Entretanto, ao leitor do texto dramático, é preciso se recordar da cena do baile de máscaras, quando as princesas marcam o encontro “amanhã à noite” (p. 91) e “amanhã a estas horas” (p. 92). A título de exposição, para rememorar público e leitor de que os encontros se darão à noite, estes devem estar atentos às entradas das criadas, quando se anuncia que:

Taramela: [...] Esta é a sala dos enganos, para onde hei-de dizer a Teseu que venha! Mas isto é quase noite, para ir ao centro do Labirinto, e temo que me anoiteça no caminho. (p. 115)

Sanguixuga: É possível, rapariga, que me faças vir tropeçando por esses labirintos, vendo que nele entraste a estas horas? Que loucura foi essa? (p. 120)

Anoitecendo, este se torna o motivo para os enganos apresentados nesta cena. Disso também são decorrentes as inúmeras metáforas acerca da ausência ou privação da visão e de luz. O emaranhado da intriga principal se aprofunda mais, pois, no escuro, as duplas de enamorados novamente se invertem. Se, no baile de máscaras, apenas Fedra era a única enganada quanto ao seu par, nesta propícia “sala dos enganos”, ela é a única a falar com quem pretendia.

Tebandro revela a Ariadna, acreditando falar com Fedra, que:

Tebandro: Tu não sabes, galharda Fedra, que nunca Ariadna me mereceu um cuidado? (p. 124)

Entretanto, Ariadna acha que é Teseu quem está com ela. Pela fala, a princesa depreende que Teseu acredita estar falando com Fedra. Já na outra dupla, Fedra compreende que Teseu acredita estar com Ariadna após esta fala:

Teseu: Tu bem sabes, Ariadna, que sempre foste primogênita de meu amor, sem que lograsse Fedra jamais as prerrogativas de querida. (p. 125)

Entre a dupla Teseu e Fedra, a verdade vai sendo aos poucos desvelada, pelas perguntas e instigações da princesa sobre o príncipe ateniense. Já entre Ariadna e Tebandro, a intriga do amor protagonista encontra mais uma barreira, pois Ariadna acredita cada vez mais que Teseu não é signatário do seu amor. Ambas as personagens masculinas, na cena, revelam todo o seu sentimento, sem o sofrimento que é impingido às damas, as quais devem se deparar com declarações que, correta ou incorretamente interpretadas, vão contra as suas vontades:

Tebandro: Júpiter com seus raios me abrase, se algum dia quis a Ariadna, pois só a ti, formosa Fedra...

Ariadna: Cala-te! Ai de mim, que cada vez me ofendes mais!

Fedra: Basta que nunca idolatraste a Fedra?

Teseu: Só tu, ingrata Ariadna, apesar das tuas falsidades, soubeste usurpar toda a liberdade de meu alvedrio.

Fedra: Cala-te, desagradecido, que já te não posso escutar.

Teseu: Eu nunca ameí a Fedra; tu a Lidoro, sim; deixa-me ingrata; não te compadeças da minha vida. (p. 125)

No ápice da discussão, faz-se um “ruído dentro” (p. 126) e Teseu e Dédalo se escondem. É Taramela, que traz Lidoro como vingança pelas desfeitas de seu falso Teseu. Entretanto, como a cena ainda está no escuro, Lidoro encontra Fedra, deixada só por Teseu, e compõe-se o engano completo na cena, pois a princesa acredita que é Teseu quem voltou e Lidoro, ao perguntar quem é, recebe como resposta:

Fedra: Quem há-de ser? Já me desconheces? É a tua Ariadna. (p. 126)

Novamente, a intriga secundária interfere na intriga principal de maneira a aumentar ainda mais o emaranhado da trama que se tece em torno destes jogos amorosos. Contudo,

Antônio José, ainda experimentando esta nova configuração de relação entre as intrigas, utiliza-se do mesmo expediente do qual lançara mão na intervenção anterior: Taramela, por vingança, conta a Lidoro acerca de Esfuziote, acreditando que ele é Teseu. Assim, por mais que já tenham se passado algumas outras situações entre as personagens ancilares, desde a cena na mesa do banquete até agora, a impressão que se tem é a de que a intriga estagnou até o andamento da trama principal.

Entrando Lidoro e colocando-se o *galán* a falar com Fedra, Teseu enfurece-se e os dois lutam:

Sai Teseu com espada, briga com Lidoro e com a confusão se trocam as damas, ficando Fedra ao lado de Tebandro e Ariadna ao de Lidoro. (p. 127)

Assim, não há melhor fala para definir a situação do que a exclamação de Dédalo:

Dédalo: Que confusão! (p. 127)

O Rei, neste momento, entra em cena, com um criado trazendo luz. Imediatamente, para ainda não ser revelado, Teseu escapa com Dédalo, e este último faz com que as colunas da sala caiam e se revele um pátio, alterando o cenário.

Ao se trazer luz, as personagens ficam ainda mais confusas e fazem deduções acerca do que pode ter acontecido anteriormente. Contudo, rememorando ainda o que fala Teseu acerca do Labirinto:

Teseu: [...] 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. (p. 75)

Portanto, uma vez que ainda não se está no momento em que todo o emaranhado é desfeito para o desenlace e final feliz, ainda mais intrincado deve se fazer o nó da intriga. Assim, ao serem surpreendidos pelo Rei “a estas horas” (p. 129), Ariadna enreda ainda mais a situação, aplicando também ela uma mentira:

Ariadna: 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, começamos a chamar quem nos acudisse, e os príncipes, talvez informados das nossas vozes e clamores, se animaram a vir libertar-nos deste enleio. Esta é a causa, Senhor, de nos achares aqui, e Vossa Majestade me permita licença, que a fadiga do susto me obriga a que me recolha. (Vai-se). (p. 129)

Para não a contradizerem e se colocarem todos em maior embaraço, Fedra, Lidoro e Tebandro corroboram a história contada pela princesa – “disfarcemos ainda a falsidade de Ariadna” (p. 130), diz Lidoro. Este mote, da dama mentirosa, será novamente empregado por

Antônio José em Cirene, de *As variedades de Proteu* – quando teremos oportunidade de nos debruçar mais sobre o tema, uma vez que é recorrente e constitutivo do caráter da dama.

Finalizando esta situação, após a saída de Ariadna e Tebandro, o Rei proíbe a entrada no Labirinto e pergunta a Lidoro se este pretende casar-se com Ariadna ou ir-se embora de volta para Epiro.

Neste momento, repercute a vingança de Taramela sobre Esfuziote, pois Lidoro afirma ao Rei que o homem que dançou com Ariadna no baile de máscaras está escondido dentro da vaca. Como a criada já havia saído de cena na confusão entre Teseu e Lidoro, ela não estará presente para a revelação que se segue: o nascimento de Esfuziote de dentro da vaca, depois de muita pancada que lhe dão:

Rei: Que é isso, Lidoro? Este criado é o que dançou com Ariadna?! Vês que tudo foi delírio do teu ciúme? (p. 131)

Uma vez que, nesta peça, a resolução não se dará por *deus ex machina*, como alguns dos outros textos de Antônio José, será o Rei, personagem-tipo do *poderoso*³⁴³, quem organizará o desenlace, exercendo sua condição real para estabelecimento do final feliz. Assim, apenas ao final esta personagem deverá tomar conhecimento dos enganos e imbróglios a que se sujeitaram as personagens amorosas da intriga.

Para tanto, Esfuziote encontra-se em problemas quando o Rei Minos pergunta-lhe: “E tu, Esfuziote, que fazias dentro dessa vaca?” (p. 132). Logo, se ao rei ainda não é possível avisar da verdade e o gracioso não consegue se escusar de responder-lhe, resta ao criado de Teseu a mentira constitutiva do seu caráter, mas bem aceita pelo monarca:

Esfuziote: O Minotauro já me não mete medo, para dizer a verdade. Saberá Vossa Real Majestade que fui criado de Teseu, que o escuro Cocito haja; quando de mim se apartou, me pediu de joelhos, com lágrimas de quatro em quatro, que fizesse eu muito por lhe apanhar alguns ossos seus, que sobejassem ao Minotauro, e que os enviasse para Atenas para consolação de seu pai; pois não queria que quem lhe comeu a carne lhe roesse os ossos. Eu, por lhe cumprir a sua última vontade, entrei neste Labirinto e, cuidando que a vaca era carneiro, entrei nela, para ver se achava algum osso, a tempo que se armou uma briga e veio Vossa Majestade, e acabou-se esta história.

Rei: Por seres fiel a teu amo, te perdoo este excesso; porém te ordeno que não venhas mais ao Labirinto, aliás te matarei. (p. 132)

Mesmo obediente a Minos, pois este agora é também seu patrão, Esfuziote não deixa de ser o gracioso do *primer galán*:

³⁴³ Para Prades (1963, p. 251), “el rey es un ‘poderoso’, que [...], si anciano, el rey exhibe algunas muestras del *ejercicio real* de sus obligaciones de gobernante, es *prudente* en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia”.

Esfuziote: Isto já anda muito bulido com enganos e chismes de Taramela. Irei avisar a Teseu, que se safe daqui para fora; pois, se El-Rei me aperta mais, eu sem estar bêbado me esborracho e lá ia quanto Ariadna fiou. (*Vai-se*). (p. 133)

Ainda que em linguagem cômica, fazendo um trocadilho com a expressão “quanto Marta fiou”, Esfuziote sai de cena em busca de Teseu, deixando Lidoro sozinho, tecendo mais uma metáfora acerca do real labirinto da peça:

Lidoro: [...] Oh, funesto labirinto de amor, aonde até os desenganos são confusões! (p. 133)

A cena 6 da Parte II ainda tem lugar no labirinto, cujo acesso está proibido pelo Rei, mas onde Ariadna e, depois, Fedra, vão para tentar salvar Teseu. As princesas são impetuosas e agem em prol da execução de suas vontades. Este atrevimento, pouco comum em personagens femininas senhoriais, pode ser decorrente da necessidade da trama, uma vez que Taramela e Sanguixuga, as criadas desta peça e, por conseguinte, as responsáveis pela *tercería*, exercem função diferente, como já explicitado. Assim, encontra-se justificativa para as atitudes pouco “honorosas” das princesas, tomando frente no auxílio de Teseu, mentindo ao Rei e, de maneira geral, indo elas próprias em busca da realização de suas vontades:

Ariadna: Teseu, o amor e o medo, ambos me deram asas para buscar-te. (p. 135)

Ariadna: [...] até que te viesse avisar, para que com a fuga nos isentássemos deste iminente perigo que nos espera. (p. 136)

Nesta fala, é Ariadna quem propõe a fuga de ambos pela primeira vez. Mas, à entrada de Fedra, evidenciada pelo texto espetacular dito por Ariadna (“Ai, que lá vem Fedra!”, p. 137), ela se esconde. Teseu passa, portanto, a um diálogo com Fedra, consciente de que Ariadna ouve:

Teseu: [...] Que responderei a Fedra, ouvindo-me Ariadna? (p. 138)

Fedra traz a notícia de que já se sabe, no palácio, que o herói ateniense está vivo e justifica a fuga dos dois juntos, com o seguinte argumento:

Fedra: E, pois não ignoras que eu fui o instrumento da tua vida na morte do Minotauro, para que se não venha a saber que eu dei armas contra esse monstro e sinta a indignação de El-Rei, *será forçoso que me leves contigo para Atenas*, se acaso o dar-te duas vezes a vida te pode fazer menos ingrato. (p. 138, grifo nosso)

Quando a intriga mais se complica, pois Ariadna ouve que Fedra esteve na sala dos enganos com Teseu, entra Esfuziote, trazendo novas de que o Rei vem chegando. Como não há esconderijo para todos, ou melhor, há apenas um esconderijo para duas pessoas, há ainda mais um problema neste emaranhado. A decisão de Teseu, como herói honrado, *galán* tipicamente exemplar, é colocar Fedra e Ariadna escondidas no gabinete. A intriga amorosa, portanto, mais

ainda se complica, pois agora as princesas se viram e estabelecem uma disputa direta pela fineza de salvar Teseu.

A participação de Esfuziote amplia o enredo em que Teseu se encontra, pois ele também, vindo até o labirinto avisar o patrão da vinda do Rei, lá não pode ser visto. Suas falas são lançadas no meio da ação, não sendo particularmente respondidas por nenhuma das personagens elevadas, embora componham a miscelânea de pedidos, favores e rompantes que eclodem na situação, *carnavalescamente*.

Após acomodar as duas damas no gabinete, o artifício encontrado por Teseu é a realização do oráculo apresentado ao Rei Minos na cena 2 da Parte I, como muito bem explicita:

Rei: [...] Que é o que vejo? Parece que se me figura naquela errada sombra a imagem de Teseu! Ai, infeliz, que os cabelos se me eriçam! (p. 141)

Entretanto, o protagonista, quando salvaguarda as princesas, não tem este artifício em mente, mas o realiza de acordo com a própria indicação do Rei. O estro de Teseu salva-o e ainda, de certa maneira, o herói se vinga do Rei, pois assusta-o com sua presença e com seu discurso. Para além disso, o *galán* colabora com a intriga secundária quando, além de se salvar com o engano, leva Esfuziote consigo, como descreve a rubrica e, depois, a fala de Esfuziote:

Teseu com passos vagarosos se meterá na mina com Esfuziote, de sorte que a este o não veja El-Rei. (p. 142)

[...]

Esfuziote: Não há cousa como servir a príncipes, que ainda depois de mortos amparam os criados. (p. 144)

Ainda nesta cena, enquanto comenta com o público a “atuação” de Teseu, Esfuziote sintetiza o conceito tragicômico da relação entre patrão e empregado na seguinte fala:

Esfuziote: [...] Andar; se não somos duas almas em um corpo, ao menos somos dois corpos em uma alma. (p. 142)

Entretanto, tanto a situação anterior, com as princesas, quanto esta, com o Rei, são situações cômicas de que Antônio José lança mão para composição da intriga principal. Este recurso é recorrente em alguns dramaturgos coetâneos, como William Shakespeare (*Romeu e Julieta* e *Othelo*, por exemplo), mas pouco frequente em suas próprias peças. Em geral, percebemos uma divisão mais precisa do trágico e do cômico nas tragicomédias ibéricas. Portanto, não é apenas no cruzamento das intrigas que perceberemos variações na dramaturgia judeína, mas na própria concepção de tragicidade e comicidade.

Não obstante Teseu ter se safado do encontro com o Rei Minos, a situação ainda se complica mais, pois o Rei, assustado e temeroso após a aparição do “fantasma” de Teseu, manda cerrar as portas do Labirinto. Assim, Teseu, Ariadna, Fedra e Esfuziote se veem ali trancados.

Entretanto, o que mais aflige as damas é saber qual é a eleita do amor de Teseu. Neste sentido, Esfuziote é quem salva o patrão com seu sentido prático, trazendo a preocupação para o problema que enfrentam no momento, cuja fala coloca justamente esta objetividade da visão de mundo do criado em contraste com a mundividência cortesã:

Esfuziote: Senhores, Vossas Altas Potências deixem por ora coisas que não vão, nem vem. Cuidemos em matéria de vir e ir daqui para fora, não tanto pelas Senhoras Infantas, quanto por mim, que tenho ocupação no Paço e não será razão que falte às obrigações de El-Rei, meu amo. (p. 144-145)

Dédalo, entretanto, conhece a saída pela mina, por onde já transitaram ele e Teseu. No diálogo com o inventor, é Esfuziote quem expressa a síntese do labirinto de amor da peça em fala e soneto, que, como já dissemos, é um recurso mnemônico para a apreensão do interesse do público e fixação de uma informação:

Dédalo: Oh, quanto me pesa haver fabricado este Labirinto!

Esfuziote: O certo é que este labirinto em que estamos não o fabricou o Senhor Dédalo.

Ariadna: Pois quem foi?

Esfuziote: Foi o amor, que é maior arquiteto que quantos Dédalos há no mundo; e, se o querem saber, deem-me atenção a este

SONETO

Ser labirinto amor ninguém duvida,
que este rapaz cruel, cego frecheiro,
fabricou, como quis, mestre pedreiro,
dentro de uma alma um beco sem saída.

O magano tomou bem a medida;
valha-te o Diabo, amor, que és marralheiro,
pois por dar c'os narizes num sedeiro
no alfuje de um rigor lança uma vida!

Anda neste palácio, o mais difuso,
o triste coração num corropio,
porque todo o querer é parafuso;

e, por mais que da ideia arda o pavio,
em trocicos mil se vê confuso,
pois sempre no melhor se quebra o fio. (p. 145-146)

Retornando à saída do Labirinto, Teseu elabora um plano que pressupõe a ida de Esfuziote a preparar a fuga de todos, fretando um barco e dando um sinal para que as demais personagens, escondidas na boca da mina, saiam. Entretanto, o criado é medroso, como todo criado, e não quer entrar onde possa estar o Minotauro, opondo-se ao plano de Teseu, mas Dédalo soluciona a situação, oferecendo-lhe asas.

Neste diálogo, já se prepara a última cena da peça, que retornará ao cenário da primeira cena. Antes de irem, entretanto, ficam Teseu e Ariadna em cena:

Ariadna: Enfim, me levas a mim e a Fedra? Já sei que vou experimentar, ingrato, as tuas inconstâncias. (*Vai-se*).

Teseu: Não temas variedades no meu amor. Ó deuses soberanos, se for ingrato a Fedra, não me crimineis; pois não podendo ser esposo de ambas e a ambas devendo iguais finezas, razão será que fique isenta a vontade para preferir a Ariadna. (*Vai-se*). (p. 148)

A fala de Ariadna apresenta uma antecipação referente ao mito original, em que ela é abandonada enquanto dormia na praia da Ilha de Naxos. Teseu foge com Fedra e Ariadna é encontrada e desposada por Dioniso, passando a fazer parte do seu coro de Mênades. Mas esta não é parte da constituição do caráter de Teseu, como se vê na fala imediatamente a seguir. Ao contrário de Jasão, de *Os encantos de Medeia*, Teseu não engana nenhuma das damas que lhe rendem afeto, estando definitivamente dividido pelas dívidas de honra que tem com ambas.

Finalmente, chegamos à sétima e última cena desta última Parte de *O labirinto de Creta*. Todas as personagens procuram pelas infantas, nas primeiras falas ditas de “dentro”. Em cena, Sanguixuga e Taramela alternam sua lamentação entre a perda das suas senhoras e a perda das joias e dos casamentos com o príncipe Teseu e o embaixador:

Taramela: Eu sem Ariadna e sem joia!

Sanguixuga: Eu sem joia e sem Fedra!

Ambas: Que será de mim? (p. 149)

Quando sai Sanguixuga, aparece Esfuziote, voando com as asas oferecidas por Dédalo. Este efeito de teatralidade desperta o interesse e o gosto da audiência setecentista. Entretanto, em sua fala, ainda há a mesma carnavalização típica – por mais que esteja elevado, ele ainda continua uma personagem baixa:

Esfuziote: [...] Eu, em minha consciencia, se quiser, daqui posso mijar no mundo. (p. 149)

Embora o gracioso tenha tarefas a executar, logra tempo para incomodar Taramela, voando em torno dela, sem que ela se dê conta de que é Esfuziote. Ao apresentar-se à criada, o gracioso retoma as suas finezas e ambos voltam às questões que permearam as situações cômicas da peça: a mentira de que Esfuziote é Teseu e o ciúme que Taramela sente de Ariadna. Como exposição e resumo do caminho da intriga secundária até o momento, Esfuziote diz:

Esfuziote: Não queiras, traidora, com esse fingimento encobrir o engano de me mandares meter na vaca, para tomar degoladouros na espada de Lidoro, a quem duas vezes, mexeriqueira, intentaste entregar-me; vai-te, que já contigo não quero nada, pois para fugir de ti já tenho asas. (p. 151)

Taramela não está mais preocupada com o amor de Esfuziote, mas com a sua vingança. Em todas as situações em que os criados geralmente são solicitados nas peças tragicômicas, eles sempre têm uma mentira pronta a ser lançada. Entretanto, também como é típico desta classe de personagem, Taramela não consegue mentir em se tratando dos seus próprios sentimentos:

Taramela: Quem me dera que viesse alguém, para o agarrar, e entregá-lo a El-Rei; porém, eu o deterei com carinhos. (*À parte*) Meu Senhor, meu esposo, meu bem, meu, meu...

Esfuziote: Cal-te, cal-te! Taramela, que estás taramelando?

Taramela: Eu... porque foi o meu amor... porque os zelos... mas eu prometo... (p. 151)

As ofensas que Esfuziote profere sobre Taramela, em prosa, rima e canto, são derrisoriamente cômicas, pois glosam as árias apaixonadas cantadas até agora por todas as personagens enamoradas do enredo.

Entra Sanguixuga e as duas criadas arrancam as asas de Esfuziote, para tentar reaver as joias tomadas por ele. Taramela, então, chamando pelos homens do Rei Minos, grita: “Venham, Senhores!” (p. 153) e Esfuziote repete: “não digas tão alto: *venham, Senhores!*” (p. 153, grifo no original), quando:

Saem El-Rei e Tebandro por uma parte, e pela gruta irão saindo diante Dédalo, Fedra e Ariadna, que ficará com as costas na gruta. (p. 153).

Assim, por uma trapalhada na cena relativa à intriga secundária, novamente a intriga principal caminha, pois que fugitivos e “procuradores” se encontram em cena.

Lembremo-nos que nesta cena todos os conflitos iniciados ao longo do texto deverão ser resolvidos, portanto, quando o Rei se prepara para se vingar de Ariadna, Fedra e Dédalo, entra Lidoro, dizendo que a armada ateniense está invadindo Creta. Ao receber voz de prisão do embaixador Licas, o Rei suplica:

Rei: Oh, quem tivera a Teseu vivo! Mas em vão são os meus desejos.

Taramela: Senhor, não se amofine, que Teseu está vivo, que é este que aqui está disfarçado em Esfuziote.

Sanguixuga: Sim, Senhor, eu e minha sobrinha só sabíamos este segredo.

Rei: Deixai-me, tontas!

Esfuziote: Calem-se, cavalgadas! (p. 155)

As falas das criadas interrompem o clima de tensão instaurado pelo conflito senhorial. Anteriormente, no decorrer desta cena, Esfuziote já apresentara algumas intervenções cômicas, que contrariam o sentido geral do sentimento em cena, mas que não tiveram relevo suficiente para alterar a percepção da ação. O excerto acima explicitado, entretanto, tem a função de redirecionar a emoção da cena, uma vez que, após ele, se dará a entrada de Teseu:

Licas: Anda, Minos.

Sai Teseu.

Teseu: Espera, Licas, que ainda sou vivo, pela piedade de uns generosos afetos que constantes me redimiram, livrando-me do Labirinto, e matando o Minotauro, cessando a ruína da nossa Pátria na extinção desse monstro. (p. 155)

Tem início, nesta fala, a resolução dos conflitos da peça em direção a um desenlace e ao obrigatório final feliz das tragicomédias. Embora Antônio José tenha por hábito construir os desenlaces a partir do mecanismo dramatúrgico do *deus ex machina*, nesta peça, as resoluções partem do próprio interior da trama, sendo este considerado um desfecho mais “bem resolvido”.

Após Teseu se revelar vivo, um comentário de Esfuziote ajuda o público a elaborar a reviravolta sucedida em cena:

Esfuziote: Vejam como desandou a roda; e o que vai de moer a ser moído, pois Minos de autor veio a ser réu! (p. 156)

Pelas súplicas das infantas, Teseu restitui a liberdade e o reino de Minos e diz que “Ariadna há-de ser hoje minha esposa” (p. 156), selando a união do casal protagonista. A partir daí, em “efeito cascata”, as demais situações da peça vão se deslindando com o casamento de Fedra e Tebandro:

Tebandro: Senhor, nesta ocasião é justo que os favores de Fedra premeiem as minhas firmezas.

Rei: Fedra, reconhece a Tebandro por teu esposo.

Fedra: Não posso resistir ao teu império. Obedecemos aos fados. (*À parte*). (p. 156-157)

A seguir, consumam-se a libertação de Dédalo e o acordo entre as personagens ancilares:

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 ações 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! (p. 157)

A resolução da intriga secundária, protagonizada pelos criados, basta-se para a resolução feliz que pede um enredo tragicômico; enquanto que, na intriga principal, é necessária uma voz de autoridade (Rei ou deus) para estabelecer os casais no final feliz. Portanto, se Teseu recebe as benesses de Minos para se casar com Ariadna, e da mesma forma Tebandro para seu enlace com Fedra, os criados apenas se acertam entre si, requisitando, quando muito, de um aceno de cabeça de Ariadna, quando dizem “com licença dos Senhores”.

Ainda uma última função resta ao gracioso nesta peça: convidar a todos à celebração dos himeneus, finalizando a peça com canto e dança para selar o final feliz presenciado: “Vá de festa e folia, celebrando-se este desposório com harmoniosas vozes!” (p. 157).

5 A independência cômica sobre a trama trágica

*Que mal encubrí las faltas
Que me dio naturaleza!.
Que, al no tener hermosura,
No añado la discreción!*
Lope de Vega, *La viuda valenciana*.

A peça *As variedades de Proteu* foi representada pela primeira vez em maio de 1737, também no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, Portugal. Sua última representação conhecida foi feita em comemoração ao terceiro centenário de nascimento de Antônio José da Silva, no ano de 2005, pelo grupo de teatro S.A. Marionetas e Bonecos, cuja montagem conta com música original de Antônio Teixeira. Vale ressaltar esta representação, dentre as inúmeras de outros textos, pela proximidade que ela busca com a representação setecentista através, principalmente, da música e da manutenção de grande parte do texto original.

Como de praxe, seguiremos a edição de 1958 do Prof. José Pereira Tavares para a Coleção de Clássicos da Editora Sá da Costa para orientar nossa análise da intriga secundária e das personagens ancilares da trama. *As variedades de Proteu* apresenta 3 Partes – embora o quadro de cenas se refira a atos, o texto apresenta estes seguimentos como Partes –, compostos por 8 cenas, divididos de acordo com as mudanças de espaço da intriga – ou seja, dispostas de acordo com a necessidade cenográfica do espetáculo teatral. As personagens a serem analisadas são Caranguejo e Maresia, representantes do ambiente ancilar e protagonistas amorosos da intriga secundária.

Como primeiro elemento pré-textual, se nos apresenta o Argumento. Embora não figurem os criados na narrativa que este texto tece sobre a peça, ainda assim faz-se importante, dentro das nossas perspectivas de análise, determo-nos um pouco mais em sua composição. O Argumento é constituído de três parágrafos, entretanto apenas o segundo parágrafo trata do enredo da peça em si, uma vez que o primeiro parágrafo fala da situação anterior ao início da peça e o último parágrafo apresenta os episódios, que são “as variedades e transformações de Proteu para conseguir os favores de Cirene” (p. 6).

Portanto, o Argumento, para além de apresentar uma prévia da intriga, interfere diretamente na apreciação da narrativa dramática pelo leitor, uma vez que antecipa situações e intrigas que foram trabalhadas para serem conhecidas no desenrolar da trama. Assim, intervindo no *doseamento da informação*, este preâmbulo dificilmente foi escrito por Antônio José da Silva. Nossa afirmação, longe de ser inédita na obra atribuída ao dramaturgo, reflete o que já foi apontado pelo Prof. Francisco Maciel Silveira. Em *Concerto Barroco às Óperas do Judeu*,

o estudioso atribui as outras penas³⁴⁴, que não à de Antônio José, a autoria das décimas “Ao Leitor Desapaixonado”. O motivo principal, também o tomamos com relação à autoria dos Argumentos: “fica difícil crer em que o autor das ‘óperas’ não tivesse a menor e mínima consciência de seu próprio trabalho, como o denuncia o parágrafo dedicado à distinção do estilo e da matéria cômicos e trágicos sob as luzes do ensinamento horaciano” (SILVEIRA, 1992, p. 119). Assim também nós não acreditamos que um autor que lida com o gosto do público fosse comprometer todo o andamento do seu interesse.

Na lista de Interlocutores, somos apresentados aos *galanes* e *damas* que constituirão o centro da intriga amorosa da peça: Proteu, Cirene, Nereu e Dórida. Como já apresentado nesta Tese, estas personagens, juntamente ao Rei Ponto e ao país que governa, o Arquipélago, são referências à mitologia greco-latina marinha. Completando o quadro de personagens elevadas, temos o pai de Cirene, Políbio.

Por fim, são apresentados Maresia e Caranguejo. Este é o criado de Proteu, protagonista que inclusive dá nome à peça – o que não se configura como uma situação diferente das peças até aqui analisadas. Entretanto, Maresia é, já nesta lista, apresentada como a criada de Dórida, a *segunda dama*. Esta é uma condição única no *corpus* deste trabalho, embora possamos relacioná-la em certa medida com Arpia, de *Os encantos de Medeia* por ambas as personagens não serem criadas do objeto de afeição do protagonista. Entretanto, a relevância de Medeia na intriga amorosa da peça de 1735 é indiscutivelmente maior do que a de Dórida nesta peça.

Nossa hipótese reside na personagem de Cirene, primeiro por sua condição de falsa princesa e, em decorrência disso, sua proximidade com o ambiente ancilar. Embora não restem dúvidas de que a personagem Cirene corresponde adequadamente à personagem-tipo da *dama* na intriga da peça, os recursos accionais de que lança mão para satisfazer as suas vontades perpassam o campo semântico das personagens baixas. Ver-se-á que a personagem apela à dissimulação da verdade e busca um casamento que mais corresponda ao seu interesse em ser princesa do que, propriamente, ao seu amor – embora este também figure no seu pensamento.

Contudo, a hipótese aventada acima não constitui a centralidade da análise a ser empreendida, uma vez que não interfere diretamente no andamento da intriga secundária. Esta, juntamente com a constituição dos caracteres que a compõem, são o foco primordial deste

³⁴⁴ Acerca da multiplicidade de autores, diz Silveira (1992, p. 118-119): “defendo a tese de que “Ao Leitor Desapaixonado” não é da autoria de Antônio José da Silva e levanto a hipótese de que outro que não Francisco Luís Ameno é o autor dos três parágrafos iniciais, cabendo ao editor o parágrafo final e as décimas”.

passado pela peça judeína. Estes são pontos que pelos quais passaremos ao longo da análise de *As variedades de Proteu*.

A primeira cena apresenta o encontro entre os dois pares iniciais: Dórida, prometida a Proteu, chega pelo mar, e Cirene, prometida de Nereu, chega por terra. Entretanto, logo à recepção das damas em Flegra, Proteu pede:

Proteu: [...] Poderia ser, Senhor, que mudasses o primeiro intento, achando que as riquezas de Egnido seriam mais convenientes a Nereu, como mais moço, e que a mim me sobrava o pequeno patrimônio de Beócia; que a minha vontade não se rege por outro império que o do teu preceito. (p. 11)

Entretanto, é negada pelo Rei a troca de pretendentes, o que gera a *intrusão* para o desenrolar de toda a intriga da peça. A ação se passa em Flegra, uma cidade do Arquipelago governado pelo Rei Ponto, pai de Proteu e Nereu, aos quais as princesas Dórida e Cirene são prometidas. Portanto, ainda há o agravamento, quando, no desenrolar da ação, Proteu se mostrar desinteressado de Dórida, pois esta se encontra em cidade estrangeira.

A vontade de Proteu, protagonista da peça, é a mesma desde a primeira cena, ou seja, casar-se com Cirene, pois está por ela apaixonado. Esta vontade inicial é o que configurará a atribuição das funções estabelecidas para cada fala, de acordo com a teoria de Hermenegildo (1995). Assim, porque Cirene muda o direcionamento dos seus interesses no meio da peça, até as suas próprias falas terão inicialmente caráter *oponente*.

Também o interesse do gracioso Caranguejo pela criada Maresia já transparece logo em sua segunda fala na peça:

Caranguejo. Proteu todavia parece que deseja alborcar a noiva; pois eu não trocarei uma cousinha que lá vejo, nem por quantas princesas tem a Berberia. (*A parte*). (p. 11)

Portanto, glosando a fala do Rei Ponto, “a sorte está lançada” (p. 11) para os amantes Proteu, Nereu e Caranguejo, em razão da sua relação, encontros e desencontros com as personagens femininas Cirene, Dórida e Maresia. Após a apresentação do conflito no âmbito senhorial, as personagens ancilares são deixadas sozinhas em cena, quando se encontram e estabelecem entre si o conflito que permeará a intriga secundária.

Nesta cena, a intriga secundária é apenas apresentada, assim como a intriga principal, na cena anterior. Inicialmente, vemos Maresia mareada da viagem de barco, o que, entretanto, é mais jocoso para o leitor do que para o espectador, uma vez que ainda não foi anunciado o nome da criada. Em seguida, as personagens travam um jogo de palavras que tem dupla finalidade: fazer rir e apresentar uma tentativa de corte de Caranguejo. O gracioso tenta cortejar Maresia, mas a criada anuncia-se uma devota de Diana, a quem proferiu voto de castidade.

Maresia. Para que se lhe desvaneça essa tentação, saiba logo incontinenti que tenho feito a Diana um voto solene de perpétua castidade. (p. 13)

Essa circunstância faz com que o gracioso precise, já nesta primeira cena, iniciar o ludíbrio que terá lugar na intriga ancilar:

Caranguejo. Pois, filha, se não desfazes esse voto, terás todos a frouxo para te sacrificarem.

Tocam os instrumentos do coro.

Maresia. Como é isso?

Caranguejo. Não é tempo agora de o saberes, pois a comitiva já se vai pondo em marcha. (p. 13)

Este recurso aviva a curiosidade da criada, cumprindo o objetivo de Caranguejo de causar-lhe interesse. Igualmente, ele serve também enquanto mecanismo dramatúrgico, pois, assim como acontece com Maresia, também o público ou o leitor se faz interessado em conhecer os seguintes sucessos desta intriga. Portanto, percebe-se a importância, nesta trama, do mecanismo de *doseamento da informação* não respeitado pelo Argumento.

A situação entre Caranguejo e Maresia diz respeito quase totalmente à intriga secundária, motivo pelo qual prevalecem as funções *ajena* e *carnavalesca*, inclusive porque ainda não se sabe qual será o encaminhamento dado à intriga principal.

Portanto, esta situação apresenta o principal conflito do ambiente ancilar: a vontade apaixonada de Caranguejo de namorar Maresia e a recusa desta, pelo voto de castidade feito a Diana. Assim, a cena 1 da Parte I opera de acordo com a estrutura tradicional de composição dramática, funcionando como apresentação das personagens e do conflito.

A cena 2 da Parte II começa a elucidar melhor o teor das relações da peça. Num primeiro diálogo entre Caranguejo e Proteu, há a explicitação de sua parceria nas ações a serem empreendidas. Entretanto, Caranguejo precisa primeiramente que Proteu lhe conte sua virada de interesse e, enquanto isso não acontece, o gracioso mantém-se firme no intuito de exaltar a união do *galán* com Dórida, proferindo, por isso, falas *oponentes* à vontade de seu patrão.

No percurso do diálogo entre as duas personagens funciona muito bem a *exposição* da intriga da peça e dos caracteres de Caranguejo e Proteu:

Caranguejo. Senhor Proteu, que mania é essa? Ao mesmo tempo que te vês propínquo a casar, te vejo próximo a enlouquecer? Não esperavas com alvoroços a Dórida, Princesa de Egnido? Não dizias muitas vezes, lamentando nas costas do mar (se é que o mar tem costas): *vem, querida Dórida; e, se por falta de águas encalhou o teu navio, as dos meus olhos te trarão ao reboque?* Não andavas fazendo sonetos a uma ausência e cantando minuets a uma saudade? Pois como agora, depois de possuir o que desejavas, parece que não desejas o que possuis? (p. 14)

A intensidade com que os amores de Proteu são descritos revela o ímpeto presente na composição deste caráter e espelha a frivolidade de Nereu. Enquanto ainda discutem o amor, Caranguejo apresenta uma visão derrisória, embora justa, deste sentimento:

Proteu. Sabes tu o que é amor?

Caranguejo. Oxalá que o não soubera tanto! Amor, ainda que mal pergunte, nos homens, é o mesmo que querer bem; nas bestas muares, mormo, e nos outros animais, apetite. (p. 15)

A relação entre *galán* e gracioso nesta peça é, também ela, expressa de forma clara, explícita, e não apenas subentendida na liberdade discursiva ou nas ações perpetradas pelas personagens:

Proteu. Ai! Se souberas que... Mas não; sepulte-se comigo a causa do meu tormento.

Caranguejo. Se é por isso, diga-mo, que em mim ficará sepultado esse segredo.

Proteu. Bem sei que não desmereces a estimação que de ti faço; porém...

Caranguejo. Porém quê? Com que estamos? Queres que to diga?

Proteu. Não; não me prives da glória de o pronunciar.

Caranguejo. Isso é glória do céu da boca.

Proteu. Cirene é a causa do meu tormento. (p. 15)

Além de expressar a estima e a confiança de Proteu em relação a seu criado, por palavras e pelo segredo que lhe confia, este excerto ainda apresenta a verve inquiridora de Caranguejo, a qual é seguida por sua visão prática e concreta do mundo – característica da personagem-tipo:

Proteu. Confesso-te que tal foi a violência com que me arrebatou a sua em tudo peregrina beleza, que não tive acordo para desmentir a inclinação. Viste aquela perfeição que, imortalizando-se nas suas galhardias, se fez adorar como deidade? Viste aqueles olhos que se adotaram 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...

Caranguejo. Espere, Senhor! Com quem fala? Isso é comigo?

Proteu. Sim, por que vejas se tem desculpa a minha loucura.

Caranguejo. Agora vejo que isso é loucura refinada. Eu porventura vi nada disso que dizes? Eu vi astros, estrelas, deidades, nem luzes? Eu vi mais que uma mulher ou uma princesa, que tudo é mulher, formosa sim, porém não agora lá cousa do sete-estrela.

Proteu. Cal-te, néscio, que o teu gênio grosseiro não sabe distinguir perfeições.

Caranguejo. Eu cá, no meu amor, sigo outra filosofia mais natural: a formosura, cá para mim, há-de ser clara, palpável, que todos a entendam, como as pastoras do tempo antigo. (p. 15-16)

A citação, embora longa, apresenta muitos aspectos relevantes tanto da relação entre as personagens, quanto de suas características particulares. Por um lado, Proteu tece uma metáfora barroca bem elaborada a partir da comparação entre elementos de natureza distinta. Por outro lado, Caranguejo rebaixa a figura que o patrão elevava ao campo celeste novamente à terra, uma mulher bonita e nada mais – e ainda emite um juízo acerca da formosura, também relacionado à visão ancilar, “do gênio grosseiro”, do mundo e das coisas.

Ao final do encontro entre as personagens, Proteu compartilha com Caranguejo a sua capacidade metamorfa, que também é apresentada, mas não executada, neste trecho:

Proteu. Não faltarão os extremos, pois sou Proteu, que me saberei transformar em várias formas, para possuir os favores de Cirene.

Caranguejo. Se não fora Cirene princesa, te dissera que te transformasses sempre em ouro, que é a melhor forma para atrair.

Proteu. E não será desacerto participar-te a mesma virtude de transformar, pelo que pode suceder?

Caranguejo. Eu, Senhor?

Proteu. Sim, tu.

Caranguejo. Se eu sou capaz disso, já me começo a transformar na tua vontade e me verás não só transformado, mas formado na faculdade amatória; e, ainda que sou Caranguejo, farei muito que ande para diante o teu amor. (*Vai-se*). (p. 17)

Caranguejo, pela dádiva concedida de Proteu, imediatamente para de argumentar contra o plano de sedução de Cirene e se prontifica, como bom gracioso, secundário das ações do seu senhor, a auxiliá-lo. O jogo onomástico tem caráter simplesmente cômico, uma vez que usa a metáfora sem explicá-la.³⁴⁵

Na seguinte situação de encontro entre Proteu e Cirene, inicialmente ela afirma:

Cirene: Nereu, enquanto Nereu, não merece mais que Proteu, enquanto Proteu; a qualidade de esposo que está para conseguir é que forma a diferença de Nereu a Proteu. (p. 17-18)

Já esta fala, dentre muitas outras falas e situações subsequentes, demonstra que Cirene é uma dama diferente do que geralmente se vê no teatro ibérico coetâneo. Ela, ao que transparece nesta fala, não está particularmente interessada em nenhum dos *galanes*, mantendo-se, por hora, neutra em sua preferência explícita – ou tendo-a por Nereu apenas por

³⁴⁵ Vale notar, embora não nos alonguemos neste trabalho acerca do tema, a proximidade entre as nomenclaturas utilizadas por Antônio José da Silva, nesta peça, e por William Shakespeare, em *Os dois cavalheiros de Verona*. No texto do bardo, o protagonista chama-se Proteu e se interessa pela namorada de seu grande amigo (quase irmão), Valentino. Nesta mesma peça, o empregado de Proteu, Launce, tem um cachorro que participa de duas cenas e se chama Crab (caranguejo, em inglês). Tais coincidências, se é que o são, podem ser pertencentes ao pensamento da época, que lançava mão de personagens mitológicas para elevadas e nomes risíveis e passíveis de trocadilhos para as personagens baixas. Entretanto, ainda há referências, na peça shakespeariana, aos mitos de Faetonte e de Ariadna, constituindo-se, no mínimo, um excesso de coincidências conjecturalmente interessante.

conveniência. Contudo, ainda não sabemos, de acordo com o desenrolar da intriga, que Cirene é uma falsa princesa. Assim, mais estranha ainda soa esta fala.

Na ausência de Caranguejo, além de Cirene, também Dórida vem à cena e as duas princesas recebem de diferente maneira os discursos metafóricos, “enigmáticos”, proferidos por Proteu. Entretanto, tão logo o *galán* deixa a cena, retorna Caranguejo, a fim de “andar para diante” o amor de Proteu. Para tanto, o gracioso lança mão da mentira, configurando uma situação de *teatro en el teatro*, em que finge ser louco:

Caranguejo. Se eu desta me saio bem, tenho muito que contar! Lá estão as duas princesas, Cirene e Dórida. Eu darei o recado de sorte que Cirene me entenda e Dórida fique em jejum. Finjo-me pateta e mentecapto. Ainda que me matem, não hei-de casar!

Cirene. Que homem é este?

Dórida. Será algum tonto, com quem os príncipes se divertem.

Caranguejo. Tenho dito: contra minha vontade não se cansem. (p. 20)

A mentira crida por Caranguejo, “no casar é a sua teima” (p. 20), será utilizada pelo gracioso como artifício em outros momentos da peça. Nesta cena, entretanto, a mentira é utilizada como espelhamento derrisório do cuidado de seu amo, Proteu:

Caranguejo. Digo que não quero. Vá-se a noiva para a sua terra.

Dórida. Que noiva?

Caranguejo. Tu, cruel. Vai-te com Satanás.

Dórida. Arrebatado no seu frenesi, imagina que fala com alguém.

[...]

Caranguejo. Ai, adorado impossível, que só tu me regalias esta alma!

Cirene. Com quem falas?

Caranguejo. Contigo. Contigo hei-de morrer a pés juntos! Espera; não fujas, que dos braços de teu amante te arrancarei. (*Vai-se*).

Dórida: As palavras deste louco não sei que eco formaram na ideia, que me penetram o coração. (p. 20-21)

Dórida, cujo desengano em relação ao amor de Proteu já começa na primeira cena desta peça, segue em seu entendimento. Embora seja o protótipo de uma *dama enamorada*, a personagem é perceptiva, mas, como o tipo delimita, não tem liberdade de ação. Já Cirene também começa a entender a situação em que se encontra:

Cirene. À vista daquelas expressões de Proteu, venho a entender que não são sem fundamento os temores de Dórida, nem verdadeira a simplicidade do criado. Oh, cego amor! Que de absurdos vás fulminando e que de horrores vás produzindo! (p. 21-22)

Em seguida, entra Políbio e é revelado que Cirene é filha de Políbio e que a verdadeira princesa beócia homônima havia morrido. Começamos a perceber mais claramente o caráter híbrido da personagem de Cirene. A falsa princesa não chega a se caracterizar como a personagem-tipo da criada, pertencendo a um estrato social baixo, mas seguramente não é uma

dama exemplar como Dórida, uma verdadeira princesa. Este aspecto tem duas principais implicações: veremos, ao longo do texto, Dórida completamente consciente da situação em que se encontra, com Proteu não respondendo ao seu cuidado e perseguindo Cirene. No entanto, a princesa não pode fazer nada a respeito, uma vez que não pode quebrar o decoro de sua posição e sua criada não participa ativamente da intriga principal. Já Cirene apresenta objetividade e pensamento prático típico de personagens afeitas ao labor. Ela já principia a peça envolta em uma mentira, que mantém, como Júpiter em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, até o limite da necessidade. Suas ações não são movidas, como uma dama típica, pelo amor, mas pelo interesse e sobrevivência sua e, em segundo plano, de seu pai. Diferentemente das demais damas judeínas, portanto, Cirene mover-se-á pela peça em busca de salvação e liberdade, não de amor, executando ações pouco afeitas ao estamento de dama, mas traçadas na cena com o devido decoro do tipo.

Seu primeiro movimento, portanto, é na sequência, à entrada de Nereu. O príncipe, como visto na Primeira Jornada desta Tese e como Dórida, também é a representação da personagem-tipo perfeita, salvo por sua ideia fixa acerca da nobreza do sangue – conflitante com os interesses de Cirene, portanto. Entre as personagens, estará sempre a argumentação acerca da dedicação do amor pela nobreza do sangue ou pela formosura. Nereu se manterá firme no seu pensamento:

Nereu: [...] A beleza é vulgar atrativo de um ânimo plebeu. (p. 23)

Em seguida, entra Maresia que, só em cena, relembra a cena anterior:

Maresia. Tomara que Caranguejo me acabasse de explicar aquela arenga do sacrifício, que lhe não pude perceber com a bulha das cantarolas; porém, se tal é, antes hei-de dar um olho ao Demo, que uma mão ao amor. (p. 24)

Já Caranguejo, ao entrar, sintetiza a sua ação perante a intriga principal:

Caranguejo. Eu assim como tolo dei a entender a Cirene o intento de Proteu, e ela, a meu ver, me não deixaria de entender, que tem olhos de grande tubércula. (p. 24-25)

Assim, retomadas e reafirmadas as pregressas ações das personagens ancilares, elas retomam o diálogo e fazem andar a intriga secundária:

Caranguejo. Que há-de ser? Esta ocupação de Sota-Ministro de Vénus não me deixa uma hora livre para ter o meu regabofe.

Maresia. Bom ofício deve ele ser.

Caranguejo. Bom é; mas, para o meu génio, não é muita cousa; esta tarde sacrificamos quatro moças, como quatro torres, por não quererem casar; e confesso-te que, quando levantei a machadinha para descarregar o golpe, que me fugiu o sangue do corpo. (p. 25)

Caranguejo não poupa nas histórias para convencer Maresia a se casar. As mentiras do gracioso, além de não serem estranhas à personagem-tipo, combinam e ecoam as transmutações que pode realizar. Assim, passa de criado a louco, e deste a sacerdote de Vênus. Entretanto, por mais que suas mentiras, como o excerto acima, estejam falando de morte, são recursos cômicos, que não horrorizam o público.

Como ferramenta de convencimento de Maresia, Caranguejo utiliza a mentira, mas também vai dando indícios de seu interesse por ela, como o neologismo “Senhora Caranguejola” (p. 25), usado para se referir à criada. Entretanto, o gracioso trabalha por partes, primeiro investindo na ideia de Maresia aceitar o casamento, para depois colocar-se diretamente como pretendente. Portanto, após ser frustrado pela notícia do voto na primeira cena, Caranguejo não tentará seduzir Maresia.

Duas falas das personagens, pertencentes às funções *ajena* e *carnavalesca*, despontam no discurso ancilar:

Maresia. Não há lei mais bárbara do que essa: querer violentar a vontade!
Caranguejo. Bem se pode casar sem vontade; pois quantos se casam contra vontade? (p. 25)

A fala da criada fala de liberdade de escolha, um tema difícil de se definir na época, pois segue parâmetros sociais muito diferentes dos nossos. Já o criado apresenta mais diretamente um comentário que, se fala diretamente da situação falsa forjada por ele, também diz indiretamente da própria situação na qual as personagens elevadas da peça se encontram, mais explicitamente Proteu.

Caranguejo agrega outras pequenas mentiras à mentira inicial, a fim de amedrontar Maresia acerca da punição de Vênus:

Caranguejo. Agora não! Olha: 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, memória, entendimento e vontade; porque isso de casar sempre vai na fé dos padrinhos.
Maresia. E quem seria o magano que tal lei inventou?
Caranguejo. Cal-te; não sejas blasfema! Olha que foi ApoIo em despique do rigor de Dafne.
Maresia. Bem haja ela; o mesmo fizera eu. Por força? Isso não, ainda que seja um Sol
 [...]
 Caranguejo. [...] Coitadinha! Que lástima tenho de ti! Não olhes para mim, que, cada vez que te vejo, se me parte o coração. (p. 26)

Ainda nesta cena, Carnaguejo recita uma décima que traz uma importante informação para as intrigas principal e secundária. Enquanto os versos falam direta e imediatamente à intriga secundária, dizendo respeito à situação que se desenrola em cena, eles também antecipam ações da intriga principal. Sendo uma passagem muito pequena, se fosse feita em diálogo provavelmente a audiência não se prenderia a ela. Para tanto, Antônio José a insere na trama em versos, cuja informação é mais facilmente assimilável e permanece mais tempo fresca na memória do que uma fala comum. A décima fala da dicotomia entre morte e casamento, que tem a ver com os falsos sacrifícios de Vênus, mas também falará das ações de Políbio e Proteu mais adiante na peça:

Toda a mulher que não for
inclinada ao matrimónio,
há-de levá-la o Demónio,
se a não levar o amor.
Trate logo de depor
seu tirano desdenhar;
porém, se não abrandar
seu rigor, deve escolher:
ou casar, por não morrer,
ou morrer, por não casar. (p. 27)

Caranguejo sai de cena ainda sem convencer Maresia a ceder e se casar, embora a criada já fique com uma dúvida incutida em seu pensamento:

Maresia. Há entaladura semelhante! Não sei o que hei-de fazer neste caso! Se caso, é matar-me; se não caso, é morrer! Oh, que apertado caso! Pois, se tudo é morrer, escolherei a morte que me for mais suave. (p. 27)

Resta ainda sobre esta situação observar que ela é uma grande mentira engendrada por Caranguejo para enganar Maresia, similar à mentira sobre ser louco inventada para Dórida e Cirene. Entretanto, naquela cena, Caranguejo faz-se de louco, representa o louco, caracterizando *teatro en el teatro*. Nesta cena, Caranguejo diz-se sacerdote de Vênus, conta o que ele teria feito e fala sobre as consequências da opção por não se casar. No entanto, em nenhum momento Caranguejo se passa por outra coisa que não seja, não age como outra personagem, a não ser no nível do discurso, da narrativa. Portanto, como consideramos que o *teatro en el teatro* diz respeito a uma condição de representação em cena, as mentiras de Caranguejo não se enquadram nesta função, salvo quando são de fato exercidas em cena, tornando o espectador um *archimirante*.

Na cena 3 da Parte I veremos pela primeira vez as variedades de Proteu e Caranguejo exercidas em ação, para além do discurso já anteriormente enfatizado como metamorfo. A cena se passa num bosque e abre com a seguinte descrição:

Haverá um monte matizado de flores, e ao som de uma sinfonia de trompas irão saindo vários monteiros com instrumentos venatórios e se verão cruzar o teatro vários animais silvestres

Além de uma situação espetacular, a importância do monte é enfatizada, pois ele é Proteu metamorfoseado – como, nas demais peças, quando a personagem sai ao bastidor, de onde consegue ouvir e ver o que se passa em cena, sem ser percebida pelas personagens no palco. Mesmo podendo conhecer os diálogos que acontecem ao seu redor, Proteu, nesta cena, não usará as informações adquiridas. A cena começa com as finezas amorosas entre Cirene e Nereu, já introduzindo o debate entre a beleza da formosura e do sangue. Entretanto, a dama não consegue demover o príncipe de sua ideia.

O Rei entra e, através de enigma, Cirene fala do descontentamento com Nereu, que “me adora por política, e não por afeto” (p. 29). O Rei, então, pondera, apresentando os caracteres dos dois filhos:

Rei. Esta condição de Nereu, austera, elevada e soberba, sem dúvida motivou em Cirene algum desgosto; não é assim Proteu, cujo gênio mais dócil é o atrativo dos corações. Feliz Dórida será com tal esposo.
Mas ela ali vem. (p. 30)

Como efeito, se não cômico, pelo menos de leveza no seguimento da trama, entra Dórida e a esperança de um casal feliz do Rei se esvai nas reclamações da princesa:

Dórida. Proteu, Senhor, cujo gênio indómito nem a política o persuade a ser mais atento, nem a razão de esposo o obriga a ser mais amante. (p. 30)

Com reclamações opostas em relação aos mesmos problemas, a inadequação dos casais é evidente para o público, que se diverte com os enganos e desencontros entre os pares amorosos. O rei, como tentativa de sanar os problemas entre os noivos prometidos, decide adiantar os casamentos. Entretanto, ao invés de solucionar os problemas, esta decisão apenas movimentará mais as engrenagens da intriga principal.

À saída, Dórida ainda exclama que estar na corte do Arquipélago sem que Proteu lhe dedique amor “são continuadas ofensas do meu decoro” (p. 31). Também a *segunda dama* pouco se interessa e não persegue um pretensão amor que sinta, mas preocupa-se com seu decoro – seu discurso até começa por aí, mas, após a rejeição do príncipe, ela muda de foco. De fato, a única personagem movida pelo tipo de amor que é exaltado nas demais peças de Antônio José e que costuma ser o motor das intrigas amorosas tragicômicas é Proteu.

Maresia então entra em cena, perseguida por “uma fera mui fera” (p. 31):

Ao querer ir-se Maresia, lhe sai ao encontro Caranguejo, transformado em porco montês. (p. 31)

As rubricas, em *As variedades de Proteu*, são muito importantes para a compreensão do desenrolar das intrigas. Isto porque as personagens, tendo características de transmutação, nem sempre anunciam em que estão transformadas ou quando ocorrem as mutações. Contudo, elas não são estudadas quando tomamos por norte a teoria de Hermenegildo (1995), mais voltada para as falas das personagens. Pela própria análise do nosso *corpus*, já podemos inferir que as rubricas são elementos do texto dramático, mas que, via de regra, não apresentam informações além daquelas que podem ser depreendidas na fala das personagens.

Lembrando das classificações de Williams (2010) acerca dos tipos de ação dramática, pela linha diacrônica temporal e pela leitura atenta dos textos de Antônio José, sua obra se enquadraria no que o estudioso chama de *representação visual*, em que “a escrita literária prescreve uma ação que ocorre separada das falas [...] a ação cênica se torna autônoma da literatura” (WILLIAMS, 2010, p. 13-14), ou, mais detalhadamente:

tipo de ação desenvolvida a partir daqueles gestos menores que fazem parte da *fala encenada*. Aqui, uma ação prescrita com exatidão pela forma literária, mas não diretamente acompanhada pela fala, é representada separadamente. Quando um ator representa uma emoção em resposta à fala de *outro*, a origem desse método fica evidente (WILLIAMS, 2010, p. 216-217).

Portanto, de alguma maneira, as ações estarão inseridas no discurso dramático, seja por meio do *texto espetacular*, seja por uma insinuação razoavelmente clara que indique tais ações. Neste sentido, *As variedades de Proteu* se constituem como exceção não contemplada pela teoria. Ver-se-á, nas metamorfoses tanto de Caranguejo quanto de Proteu, quando muito, uma leve insinuação de que as personagens se metamorfosearam – ou a simples continuação do diálogo, como se a personagem tivesse entrado em cena naquele instante. Contudo, a investigação sobre os elementos técnicos da escrita constituintes do texto dramático, embora percebidos como falhos neste estudo, não são nosso foco. Portanto, seguiremos analisando-os apenas no que eles colaboram ao andamento da intriga.

Caranguejo, portanto, entra metamorfoseado em porco montês em cena e, durante a cômica perseguição pelo palco, vai respondendo aos apelos de Maresia, embora não seja ouvido por ela. Ao fim,

Investe, e cai Maresia desmaiada, e torna Caranguejo na sua forma. (p. 32)

O recurso do desmaio, como já apontado no capítulo anterior, é um recurso que pode ser cômico ou trágico, mas que diz respeito especialmente à personagem-tipo da dama. Entretanto, ele é aqui utilizado para que Maresia não veja a transformação do porco em Caranguejo. Além disso, o desmaio da criada também dá lugar a um solilóquio de Caranguejo, tendo a desfalecida Maresia por interlocutora:

Caranguejo. [...] Ó Maresia, ó rapariga! Desacidenta-te, desmorre-te. Olha que sou eu Caranguejo, que em esquelética forma quis comer a bolota de tua formosura. Mas, aí de mim, que ela já está fria! Se estará morta? Mas não, que ela mesma é uma neve. Porém ela não respira, morta está. Mas não! Que importa que não respire, se ela é o meu alento? Mas aí, que agora me desengano que está morta de todo, que já me fede o seu desdém! Anda cá para os meus braços, que te quero receber à hora da morte. (Toma-a nos braços). Oh, nunca tornes em ti, cadavérica deidade; pois, sendo tu a defunta, eu sou o que tenho o jazigo quando te tenho! (p. 32-33)

A fala graciosa carrega diversos e controversos elementos, a começar pelos neologismos empregados em “desacidenta-te” e “desmorre-te”, usados claramente como recurso cômico do jogo de palavras. Na continuidade da fala, Caranguejo constrói metáforas que se distanciam da rusticidade e rebaixamento presentes, por exemplo, nas falas de Sacatrapo, em *Os encantos de Medeia*.

Quando fala de “neve” e “alento”, o criado está tecendo metáforas mais elevadas, mesmo que ainda distantes do rococó das falas dos enamorados. Já quando lhe “fede o seu desdém” ou quando invoca a “cadavérica deidade”, retorna ao ambiente baixo a que os criados em geral pertencem. Podemos aventar a hipótese de um caminho percorrido por Antônio José da Silva para a construção da elegância do estilo cômico em suas peças, cada vez menos apelando ao maledicente, em favorecimento do ridículo (cf. TESAURO, 1992). Seu refinamento atingirá mais elevado grau em Chichisbéu, de *Precipício de Faetonte*, embora ainda ali não se tenha uma segurança de estilo para este outro tipo de cômico.

Maresia desperta de seu desmaio e pergunta sobre o porco. Sem revelar sua capacidade de transmutação, Caranguejo joga com o duplo sentido das palavras:

Maresia. Ora dize: aonde está o porco que me queria engolir?
Caranguejo. Ainda não está fora de te papar.
Maresia. Mataste-o?
Caranguejo. Morto está ele há bem tempo.
Maresia. E agora donde estou eu?
Caranguejo. Nos meus braços. (p. 33)

Por não saber se estar nos braços de um homem é condição para a quebra dos votos que dedicou a Diana, Maresia sofre. Esta criada é mais dedicada à sua honra e apresenta um comportamento sexual mais recatado do que as demais criadas e graciosas de Antônio José da Silva. Mesmo não estando muito diretamente ligada à intriga principal e às ações de Dórida, sua patroa, percebe-se alguma similaridade entre seus comportamentos. Dórida, como visto nesta cena, passa a se preocupar mais com seu decoro do que com os amores com Proteu, e Maresia está preocupada com sua castidade devotada a Diana. Mesmo com motes e

desenvolvimentos diversos, ambas as personagens apresentam algum ponto de contato – embora seja pequeno demais para dizer-se um espelhamento ou outro tipo de *enlace*.

Completamente imersas na intriga secundária, as personagens ancilares nada relacionam à intriga principal nesta cena, salvo os apontamentos indiretos já mencionados. Caranguejo continua aterrorizando Maresia com a possibilidade da morte em sacrifício de Vênus. Nesta cena, há a tentativa da negociação da criada, apelando para as mentiras e, depois, para a piedade do gracioso. Como recurso apelativo, comum nas personagens-tipo das criadas, podemos supor uma tentativa de sedução do gracioso – como o faz, por exemplo, Íris, em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene*. Embora não explícito em falas, é cabível que na pergunta “pois tu, que és o verdugo, não hás-de ter dó de me matar?” (p. 34), Maresia utilize o recurso sexual para corroborar seu pedido.

Após a saída de Caranguejo, Maresia lança mão de uma metáfora alimentar, portanto referente ao seu *status* social, para expor seus pensamentos:

Maresia. Oh, desgraçada Maresia! Para isto vim eu cá acompanhando a Dórida? Não me fora melhor ser no mar alimento de um tubarão, que ser em terra despojo de Caranguejo? Oh voto, quem nunca te fizera! Mas que digo? Ainda que morra, não hei-de casar. (*Vai-se*).

Na sua fala, a criada já dá indícios de que começa a mudar de ideia. Entretanto, na situação da cena anterior, Maresia parece um pouco mais decidida, uma vez que, no excerto acima, já aponta arrependimento pelo voto dedicado a Diana. Aos poucos, a primeira parte do plano do gracioso, demover a criada de seu voto de castidade, vai surtindo efeito.

Cirene ouve a fala anterior de Maresia e relaciona-a à fala proferida por Caranguejo na cena em que este se finge de louco: “ainda que morra, não hei-de casar!”:

Cirene. Que loucura será esta com que andam estes criados, pois antes querem a morte do que casar? (p. 35)

O excerto acima pode ser entendido como *metaliterário*, pois comenta e explicita os mecanismos utilizados no enredo. Entretanto, como a própria Cirene, esta é uma fala que não é plenamente caracterizada, pois não extrapola explicitamente os limites da representação – embora reconheça os mecanismos desta. Ainda assim, seu tom destoa daquele geralmente visto em falas “damescas”.

Nesta cena, a rubrica tem função essencial para o entendimento do mecanismo cênico empregado:

[Cirene] *senta-se e reclina-se no monte*.

Vai-se insensivelmente desfazendo o monte em que estava Proteu transformado, em cujos braços fica Cirene reclinada como de antes, sem ver a Proteu. (p. 35)

Embora tenhamos antecipado esta informação, apenas nesta cena, na transformação de Proteu, o espectador setecentista toma conhecimento de que aquele monte é o protagonista. Inclusive esta proximidade corporal entre as personagens é inusitada ao estilo de representação da época – e não apenas ao gênero de teatro de bonifrates. Entretanto, se Proteu é impetuoso a ponto de tal atrevimento, Cirene ainda considera a ação do protagonista um insulto. Mais do que isso, o próprio Proteu diz que infringe “as leis do decoro, da política e do sangue” (p. 36), amando-a.

Também aqui, a exemplo da transformação anterior de Caranguejo, a metamorfose de Proteu não é contada de maneira explícita para as demais personagens em cena –, no caso, Cirene:

Cirene. Proteu, que arrojo é este? Mas aonde está o monte aonde me reclinei?
Proteu. Não te admires que desapareça um monte de flores, quando em seu lugar estás vendo um Vesúvio de fogo, donde se fraguam, não as armas de Marte, mas sim as setas de Cupido. (p. 36)

Ao enaltecer o amor, Proteu acaba por tecer-lhe uma poética – já explicitada, por exemplo, no discurso de Teseu, em *O labirinto de Creta*:

Proteu. Para querer-te não necessito da tua correspondência; que seria menos pura a chama de meu amor, se para arder necessitasse de teus favores. (p. 36)

Proteu, mesmo com discurso e ações que demonstrem o empenho que emprega na consecução deste amor, não é bem-sucedido na sua tática de sedução, embora dê mais um passo em direção à realização de sua vontade. Assim como seu criado, Proteu galga passo a passo para despertar o interesse de Cirene, embora desconheça seu real intento, explicitado em aparte nesta mesma cena:

Cirene: Oh, que se esta chama ardesse em Nereu, sem susto conseguiria a coroa! (p. 37)

A Parte I da peça, portanto, termina com alguns apontamentos do desenrolar da intriga. Da trama principal, sabemos do amor de Proteu, dos planos de Políbio e Cirene e da fixação de Nereu pela nobreza de sangue, além de perceber o desdém sofrido por Dórida, que não tem ímpeto de ação. A intriga secundária gira em torno do voto de castidade de Maresia e do ludíbrio desta por Caranguejo, que inventa uma história de um sacrifício de moças que rejeitam o casamento.

A Parte II começa com o Rei Ponto adiantando as núpcias de seus filhos com as respectivas noivas. Nesta cena com Políbio, o conselheiro real comete um ato falho ao falar com o Rei:

Rei. [...] Políbio, tenho determinado que hoje se conclua o régio himeneu de meus filhos. [...]

Políbio. A teus pés prostrado, Senhor, te rendo as graças por tão grande mercê, pois também me competem as glórias deste dia.

Rei. A ti, porquê?

Políbio. Por ter a fortuna de ver coroada a Cirene, já que tive a dita de ser seu condutor. (p. 39)

Embora não estejamos executando, neste trabalho uma análise linguística muito aprofundada, a vírgula existente na última fala de Políbio, no excerto acima, pode ser indicativa de uma situação particular de interpretação. Ao falar das glórias que lhe competem pela coroação de Cirene, Políbio pode transparecer ao público, conhecedor de suas intenções, que se denuncia. Portanto, esta pausa é um recurso de fala que pode ser utilizado como suspensão, gerando atenção e interesse do espectador – ou ser apenas uma pontuação gramaticalmente correta.

Se o Rei pretende abreviar a espera pelas núpcias, as princesas Dórida e Cirene pedem para voltar para seus países. Dórida, a primeira a falar, está decididamente desgostosa de seu enlace com Proteu, “por que se não aumente maior injúria à minha pessoa” (p. 39). Cirene entra em cena com a mesma intenção, mas seu discurso é mais elaborado do que o da princesa de Egnido. Em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene*, já percebemos que o discurso de Júpiter é mais elaborado do que o de Anfitrião na sua reivindicação pela identidade. Atribuímos isso ao fato de Júpiter ser um deus e, por conseguinte, ser mais eloquente do que o herói tebano. Mas outra interpretação possível é a de que a mentira, por poder variar de meios conforme a situação, é mais maleável que a verdade. Portanto, ao mentir, Cirene é mais eloquente e corresponde melhor à flexibilidade possivelmente requisitada em resposta a possíveis inquéritos.

O Rei pondera acerca do pedido das princesas e as tranquiliza com uma ária:

Rei: [...] em Dórida a queixa é mais bem fundada; mas em ti, Cirene, é sem fundamento o estímulo; pois não posso compreender essa metafísica de amor. (p. 40)

Refreia o pranto, Dórida;
Cirene, não lamentos;
não mais, não me atormentes;
que pode ser que troques
as mágoas em prazer.
Desterra o medo pânico; (*Para Cirene*)
alenta no receio; (*Para Dórida*)
alenta, pois que creio

que contra o meu império
o mal não tem poder. (p. 41)

Os criados entram, “cada um por sua parte” (p. 42), exclamando:

Maresia. Por mais que me matem, não hei-de casar!

Caranguejo. Não hei-de casar, ainda que me matem! (p. 42)

Maresia expõe o mesmo desejo de ir-se embora que as princesas expressaram com o Rei. Entretanto, Caranguejo faz crer às princesas que a criada também está louca, “Mui doidinha estás!” (p. 42), para que as damas não percebam o enredo que tece para conquistar Maresia. Quando a jovem criada vai embora, Cirene fala com Caranguejo, dando abertura para que novamente o gracioso secunde as ações de seu *galán*, comunicando o amor deste a Cirene:

Cirene. E a ti, louco, quem te há-de repreender?

Caranguejo. Eu louco?! É mui boa casta de louco este! Louco seria eu, se por amor de meu irmão me casasse contra vontade! Isso não, ainda que meu pai me lançasse a maldição com a mão direita! (p. 43)

O gracioso, ao perceber que Dórida se incomoda com sua presença (“Cala-te, néscio, que te aborreço”, p. 43), começa a inventar novos gracejos, como o trocadinho linguístico – recurso recorrente no escopo da dramaturgia judeína:

Cirene. Muito se declara o fingido simples. (À parte). Quem é teu amo?

Caranguejo. Eu sou uma vírgula de El-Rei Ponto. Quando estamos juntos, fazemos ponto e vírgula. (p. 43)

Entretanto, a dama também é sagaz em suas atitudes, como já observado anteriormente. Tampouco, ela é lenta de raciocínio ou de ação, pois, tão logo se vê a sós com Caranguejo, lança-lhe uma pergunta direta:

Cirene. Anda cá, fingido! Cuidas que não penetro as tuas simuladas frases? (p. 43)

Por não haver um plano definido pelo *galán* para a conquista da sua dama – como há nas peças previamente analisadas neste trabalho –, Caranguejo tem liberdade de ação no plano da intriga principal, a fim de realizar as vontades do seu senhor, casar-se com Cirene. Assim, ele novamente inventa uma história, provavelmente contada de maneira jocosa em cena, para convencer Cirene:

Caranguejo. É cá uma criatura, que por mais que lhe disse □□ *Senhor Proteu, veja que a Senhora Cirene*, que assim se fala em ausência, *é esposa de seu irmão Nereu e que não pode casar com ela porque, ainda que queiram os contraentes, hão-de haver grandes impedimentos!* Mas ele, aferrando os dentes, bateu o pé na casa e, pondo a mão no peito, disse: □□ *Ou Cirene há-de ser minha, ou eu não hei-de ser eu!* (p. 43)

Como se vê, a história de Caranguejo não apenas aproveita o mote dos noivados e explicita a intensidade do amor de Proteu, como também joga com a situação, a fim de servir de resposta à dama:

Cirene. Adverte que, a não querer fazer pública essa temeridade, experimentarias o castigo de teu arrojo. Vai-te daqui, insolente, antes que a cólera domine a prudência!

Caranguejo. Tudo isso lhe disse eu. Parece que adivinhava, pois lhe disse: □□ *Olhe, criatura, que a Senhora Cirene se há-de enfadar.* Vai a criatura e diz-me: □□ *Bom remédio! Quando vires que se agasta, dize que estás louco.* Com quê, Senhora, não faça caso do que diz um louco; e assim, tornando ao meu lúcido intervalo, digo que não hei-de casar, ainda que me matem. (*Vai-se*). (p. 44)

No final da fala acima, o gracioso retoma o início da cena, intitulado-se novamente louco e ainda recuperando o mote: “não hei-de casar, ainda que me matem”. Este mecanismo é único neste *corpus* e, arriscamos dizer, na dramaturgia de Antônio José da Silva. O dramaturgo, nesta peça, promove várias situações limítrofes de metateatralidade nas mudanças de situações entre as personagens ancilares e, inclusive, senhoriais. Exemplo disso se faz na fala seguinte, na qual Cirene apresenta o seu interesse, justificado pelo engano do pai, mas tomado por ela como seu próprio objetivo na peça:

Cirene. Quem se viu em maior enleio! Mas, já que a ambição de meu pai fabricou este engano, porque não quisestes, injustos fados, que viesse destinada esposa de Proteu, no qual a cegueira de seu amor não distinguiria qualidades para amar, como em Nereu, que...

Sai Nereu.

Nereu. Venturoso Nereu, que ouviu pronunciar o seu nome nesse vivo oráculo de Vênus!

Cirene! Ai de mim! Se me ouviria! Não ouviste mais que o teu nome?

Nereu. Essa foi a última cláusula que te ouvi.

Cirene. Bem estou. (*À parte*). (p. 44)

A intervenção de Nereu, no meio da fala de Cirene, sem sequer passar pelo bastidor, lembra os recursos metateatrais de uma intervenção que evidencia as estruturas dramatúrgicas. Contudo, Cirene é uma dama esperta, sagaz e rápida de raciocínio. Aqui, ela consegue inverter a situação, pois havia sido pega em flagrante enquanto falava de seu interesse e reverte ao trazer novamente a ideia fixa de Nereu:

Cirene. Dizia, pois, que seja possível que não encontre em Nereu um verdadeiro amor, que deslustre o luzido da sua chama com os fumos da política! Que ame em mim mais o sangue do que as veias! Que venere o pincel e não estime a cópia! Oh, que indigno amor! Isto dizia, Nereu; e, se queres destruir este conceito, muda o sistema do teu amor.

Nereu. Essa divisão que intentas fazer da formosura e da qualidade, é impraticável na minha ideia; e se não, dize-me: seria decente que para esposa minha escolhesse outro sujeito menos que uma princesa? (p. 45)

Em *As variedades de Proteu*, muitas vezes vemos discussões em relação ao decoro, que já apareceram nas falas de Dórida e Proteu e ainda figurarão nos discursos de Políbio e do Rei. Nesta cena, Nereu apresenta a sua ideia sobre decoro:

Nereu. Responde-me mais: seria lícito que, inflamado em uma vulgar formosura, abatesse o esplendor da Majestade, antepondo o meu ardor ao meu decoro? Como se conservaria a nobreza, se só o amor fosse o diretor dos himeneus? Enfim, Cirene, não imagines que desestimo a tua formosura por estimar a tua grandeza; que, quando as adoro unidas, não sei distinguir a causa de meu amor. (p. 45)

Todavia, a ideia de decoro de Nereu é contraposta pela ideia de amor que Cirene defende. Resta saber se a falsa princesa fala isto porque acredita verdadeiramente no argumento ou apenas para se salvar no engodo ideado por seu pai:

Cirene. O amor, Nereu, deve ser distinto, e não indiferente; que quanto maior é a causa donde se origina, tanto mais eficaz é o seu efeito. A qualidade 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 de himeneu, faltando-te a ocasião desse amor, não será luzido o teu himeneu. (p. 45-46)

A exigência de Cirene é que o príncipe não a ame ou exalte pelo título de princesa, mas por sua particular “formosura”. Nereu, entretanto, não consegue dissociar os dois elementos e acaba por dar-lhe seu último desengano em recitado e ária, “que beleza não há sem majestade” (p. 46).

Após ouvir todo o diálogo, Proteu usa do conhecimento adquirido para acrescentar a sua corte à falsa princesa. Para tanto, Cirene começa a inquirir o *galán* com os argumentos de Nereu, que responde:

Proteu. Eu não adoro em ti mais que a beleza, de cujo peregrino império ambicioso dera, pelo conseguir, quanto possuo. Ainda é pouco: dera a liberdade! Nada encareço: dera a mesma vida, se tudo já tivera consagrado em os tiranos altares de teu rigor. (p. 48)

Após este encontro, Cirene é instigada a tecer novo plano amoroso para a consecução de seus interesses. Agora, ela sabe que pode se apoiar em Proteu para salvar-se da mentira criada por Políbio e, até o final da peça, conduzirá as situações de forma a consegui-lo. Até este ponto, e mais além, percebe-se um paralelo entre Cirene e as personagens femininas Juno e Íris, de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*. As três personagens manipulam os homens que lhes devotam amor ou interesse, Proteu, Tirésias e Saramago, respectivamente, para conseguir benefícios para suas próprias vontades. Haverá diferença na condução da intriga e nos objetivos finais de todas, mas o caminho usado para atingir seus interesses é o mesmo nos três casos.

O plano de Cirene, portanto, começa a se delimitar do seguinte modo:

Cirene. Se direi a Proteu quem sou, para estabelecer melhor a minha fortuna! Mas como, se Dórida e Nereu embaraçam a minha prosperidade? Em Nereu vacila a coroa; em Proteu tenho constante cetro. *Oh, desgraçada, Cirene! A tua felicidade te faz mais infeliz.* (p. 49, grifo nosso)

A última frase de Cirene é um recurso dramático empregado para angariar a simpatia do público em relação a seus objetivos – bem como fazem Jason ou Albano, em *Os encantos de Medeia* e *Precipício de Faetonte*. Cirene pretende enganar o noivo, manipular o homem que a ama e mentir para todos em razão do interesse de se tornar princesa. Entretanto, o último trecho da fala localiza-a como sofredora de fados, como se eles lhe tivessem sido impostos e a mentira não tivesse sido uma opção.

Cirene conta o novo plano a Políbio, que a proíbe de executá-lo por uma série de intervenções indecorosas: “que pretexto decoroso para isso poderia haver?” (p. 50), e a cena termina com Cirene triste e frustrada por não poder “fazer-se ditosa”. Entretanto, percebamos que ela nunca se refere ao amor que sente por Proteu, mas à possibilidade de escapar a alguma punição pela mentira praticada. Se Cirene pensa em ser feliz, não é amorosamente, mas sendo bem-sucedida na execução de seu plano.

A cena 2 da Parte II inicia com outra rubrica importante para o desenrolar das intrigas senhorial e ancilar, pois diz que o gabinete em que se passará a ação deve estar adornado com “cadeiras e um relógio” (p. 51). Novamente, a cena começa com a intriga secundária e com a metamorfose de Caranguejo, então cadeira.

A criada, *vítima de donaires de otros*, já se desespera pela possibilidade de morrer como sacrifício de Vênus – situação que leva o público às gargalhadas por saber que é mentira e pelo tom empregado no discurso. Quando:

Assenta-se [Maresia] em uma cadeira, que subitamente se transforma em Caranguejo, em quem ficará assentada Maresia, cuidando que está na cadeira. (p. 51)

Novamente a proximidade corporal é empregada, desta vez como paralelismo derrisório da situação anterior entre Proteu e Cirene. Nesta cena, entretanto, a personagem ancilar não apenas escuta o que Maresia diz, como se utiliza das informações que ouve e intervém na ação sem que a criada saiba de onde vem a intervenção. Da mesma forma, na cena do baile de máscaras de *O labirinto de Creta*, apenas o gracioso Esfuziote reconhece a voz de Taramela, enquanto, por exemplo, Fedra conversa com seu par sem se dar conta de que é Tebandro, e não Teseu.

Maresia revela-se mais inclinada ainda a se casar (“já me casara rebolando!”, p. 52), mas não o faz por medo da punição de Diana – assim como a criada da peça posterior, Chirinola,

também teria interesse em casar com Chichisbéu, não fora ele nigromante. Caranguejo, então, usa esta informação numa situação de *teatro en el teatro*:

Maresia. Se eu tivera a certeza, que Diana se não havia enfadar, já me casara reboando; mas eu pecadora, como o hei-de saber? Bem podia Diana, vendo a barafunda, em que me acho, não digo cara a cara, mas dizer-me ao ouvido o que neste caso devo obrar.

Caranguejo. Casar.

Maresia. Que ouço! Ditosa orelha, que tal ouviste! Logo posso sem ofender-te casar?

Caranguejo. Até rebentar.

Maresia. Bem, visto isso o voto não val de nada?

Caranguejo. Nada.

Maresia. E a promessa val de pouco?

Caranguejo. Como um coco.

Maresia. Não tenho mais que ouvir; vou-me depressa a dar ordem a namorar-me para casar, antes que Diana se arrependa. (p. 52)

Caranguejo usa a própria ideia de Maresia (“Bem podia Diana [...] dizer-me ao ouvido o que neste caso devo obrar”) para fazer andar a intriga secundária em seu favor. Tão logo Maresia se convence de que pode se casar, Caranguejo inicia a segunda parte do seu plano, convencer Maresia a casar consigo. A rubrica diz que:

[Maresia] *Quer levantar-se, e a detém Caranguejo.* (p. 52)

No ambiente ancilar, baixo, o jogo corporal pode ser mais sem pudores, com o gracioso agarrando e retendo a criada sentada sobre si. Sem revelar sua capacidade metamórfica, Caranguejo novamente engana Maresia, dizendo que ela se sentou nele, o que é rapidamente aceito pela criada. Em geral, as situações e explicações são bastante mais rapidamente aceitas no ambiente ancilar, talvez pela ingenuidade das personagens ou pela necessidade de andamento da intriga e do ritmo da cena, não sendo interessante se deter sobre pequenos pormenores ou formulações mais elevadas de expressão e de sentimentos. Certo é que as situações se encadeiam umas em sequência das outras entre estas personagens.

Assim que, após a situação do assento, segue-se a situação das vozes ouvidas pelos dois. Nesta situação, Caranguejo elabora a máxima de que “azar” e “casar” são correlatos. Maresia, então, tem a confirmação de que foi fantasia, pois outra pessoa também ouviu o “sinal”. Logo, exclama:

Maresia: Senhor Caranguejo, eu já estou resolvida a casar. (p. 54)

Caranguejo rejubila, mas sua festa pouco dura, pois Maresia, mesmo resolvida a casar, afirma claramente em diálogo e, depois, em ária cantada:

Maresia. Ora isso é o que me faltava! Antes morrer, que casar contigo!

Caranguejo. Pois eu sou mais feio que a morte?

Maresia. Sim, que podes ser morte da morte.

Caranguejo. Não me mortifique com esse elogio fúnebre.
Maresia. Era o que me faltava! (p. 55)

Não vem o meu noivo
 como é galantinho?
 Com esse focinho
 queria mulher?
 Que tolo, que simples, que néscio é você?

Bem sei não mereço
 tão lindos amores;
 porém tais favores
 os lanço de mim, coa ponta do pé. (*Vai-se*). (p. 55)

Esta cena é composta basicamente pela intriga secundária, que avança bastante, pois termina a questão acerca do voto de castidade e inicia-se o galanteio propriamente dito, em chave de convencimento por parte de Caranguejo. Apenas nesta cena, Maresia profere 25 falas *ajenas* e Caranguejo, 19. Outra grande parte é referente à função *carnavalesca*, que pode dizer respeito diretamente à visão burlesca da intriga principal ou apenas à visão de mundo senhorial e corresponde a 20 falas do gracioso e 9 da criada. Sendo os demais números poucos expressivos ou referentes a situações específicas, como o *teatro en el teatro* enquanto função *metaliteraria*, esta cena nada acrescenta à intriga principal, mas conduz a intriga secundária adiante.

Sozinho em cena, Caranguejo ainda fala diretamente com o público, metateatralmente evidenciando a presença do espectador, embora mantenha o jogo interno, não revelando as estruturas do teatro – como, por exemplo, dizer-se boneco ou referenciar o espaço extrateatral:

Caranguejo. Ora, Senhores, digam o que quiserem. A tal Maresia, se não federa, era uma galante mocetona; porque, ainda que me não quer, disse-me quanto quis. (p. 55)

Cirene entra em cena exclamando: “Louco, que fazes aí?” (p. 56). Esta frase aponta uma cumplicidade entre o gracioso e a dama, outro sinal que, sozinho, não diz muito, mas, em conjunto com os demais desvios da norma padrão da personagem-tipo da dama apresentados por Cirene ao longo do texto, demonstra a inadequação desta perante o tipo.

Caranguejo, sempre segundo nas ações de Proteu, de forma graciosa, começa com uma fala antecipatória da sedução do *galán*, não entendida inteiramente pelo público, mas suficiente para prender sua atenção ao que vem depois:

Caranguejo: Estava vendo este relógio, que é uma galante peça; e me disseram que dava horas por minuets, que parece gente que canta. (p. 56)

Os chistes do gracioso jogam com a atribuição de vida e sentimentos aos seres inanimados. Todavia, este relógio é Proteu transformado, o que gera uma dinâmica carnavalizada entre o animado e o inanimado, como:

Caranguejo: Estou vendo que há-de vir tempo em que os relógios comam e casem e tenham filhos. (p. 56)

Embora Caranguejo já tenha dado pistas de haver algo a mais neste relógio, não podemos dizer que esta cena se caracteriza como *teatro en el teatro* porque o público não sabe, e tampouco o leitor, que o relógio é Proteu. Apenas quando Caranguejo insiste que Cirene toque “naquele ferrinho” (p. 56), haverá a revelação:

Caranguejo. Para quê? Toque Vossa Alteza mesmo com o seu altíssimo dedo; que tem mais galantaria a mão de uma Senhora no mostrador de um relógio.
Cirene. Pois eu toco. Mas aí de mim! Proteu, como assim...
Toca Cirene no relógio, e este se transforma em Proteu. (p. 57)

A insistência de Caranguejo para que Cirene toque no relógio, se por um lado é quase infantil por gerar um efeito mágico do toque e, em se tratando de uma representação por bonecos, menos erotizada ainda, por outro, é uma linguagem corporal bastante intensa, repetida por toda a peça nos diversos estratos sociais. Pode-se dizer que, dentro do *corpus* deste trabalho, esta é a mais corporal das peças de Antônio José, uma vez que o *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, por mais que fale de um desejo carnal e de uma relação sexual efetivamente concretizada, não apresenta a intimidade e a proximidade dos corpos das personagens em cena como nesta peça. Nesta cena, é apenas um toque de mão “naquele ferrinho”, mas já tivemos ambas as personagens amadas, Cirene e Maresia, sentadas no colo dos seus pares amorosos.

A transformação, desta vez, ocorre diante dos olhos de Cirene, mas é naturalizada como procedimento normal: “Não te admires, Cirene, que busque o meu amor artifícios para comunicar-te” (p. 57). O texto deixa uma lacuna: esta capacidade metamórfica de Proteu é conhecida por todos ou não? Parece que, mais importante do que os meios, são os fins amorosos entre as personagens, pois Cirene apenas se preocupa com o êxito do amor de Proteu:

Cirene. Príncipe, o teu amor, ou o teu delírio não pode ter recompensa. Não sabes que estou destinada a esposa de teu irmão, e que estás eleito consorte de Dórida? *Como poderá uma paixão cega vencer tantos impossíveis e dificuldades?* (p. 57, grifo nosso)

Cirene tenta algum tipo de “psicologia reversa” como recurso de persuasão, para garantir de Proteu as promessas que não conseguiu obter de Nereu. A tentativa de manipulação da personagem para obter vantagens a partir do sentimento amoroso já foi utilizada por Antônio José com o Jason de *Os encantos de Medeia*. Lá, Jason engana Medeia para conseguir o

Velocino de ouro; aqui, Cirene engana Proteu para conseguir se safar. Entretanto, as duas persuasões levam a fins diversos, pois Cirene tem um objetivo que concatena com o de Proteu, pois salvar-se concilia-se com casar-se com o príncipe, enquanto que Jason, para casar-se com Medeia, precisa abandonar o amor que sente por Creúsa – logo, suas vontades são incompatíveis.

Durante o diálogo amoroso, Caranguejo apenas observa e faz dois comentários pontuais, em chave *carnavalesca*, reificando o já “desreificado” Proteu e, depois, metaliterariamente, dizendo da demora das finezas amatórias das personagens elevadas:

Caranguejo. Se dá corda ao relógio, não parará um instante. (*À parte*). (p. 57)

Caranguejo. Se espero que isto se acabe, tenho bem que esperar. (*À parte e vai-se*). (p. 58)

Logo entra Políbio ao bastidor e, quando percebe que Cirene pretende confessar o segredo de sua origem a Proteu, intervém, chamando a dama para se preparar para o seu casamento:

Cirene. Pois Proteu, já que o teu extremo me segura o receio, saberás que eu...
Sai Políbio.

Políbio. Eu lho estorvarei. (*À parte*). Senhora, El-Rei ordena que venhas já para que se efetue hoje o himeneu. (p. 58-59)

Políbio e Proteu discutem e, quando Proteu puxa um punhal para ferir a Políbio, acaba atingindo Cirene, que cai desmaiada. Vendo o que fez, o *galán* tentar se matar, mas é impedido por Políbio, que segura o punhal. Proteu foge e entram o Rei, Nereu, Dórida e Maresia, tendo-os chamado a gritaria em cena.

A situação entre Cirene, Políbio e Proteu é uma cena muito agitada, de grande espetacularidade e movimentação, na qual o público fica suspenso por seus muitos acontecimentos marcantes. Portanto, quando Proteu foge e entram as demais personagens, há um momento de suspensão para o estabelecimento da nova situação. O público e mesmo o leitor, neste momento, estão com suas atenções coladas à ação. Este recurso é necessário porque o final desta parte é o gancho para o apertamento do nó e o desenlace da última parte desta peça.

Para finalizar a situação, com Proteu já foragido, Cirene é socorrida e Políbio é acusado de agredi-la. Políbio tenta escusar-se da culpa, mas Nereu é tão eficaz e ferrenho na acusação quanto o é na ideia da nobreza do sangue. Da mesma forma, Políbio não pode revelar a verdade sem comprometer o plano que tem com sua filha, então se cala e apenas afirma que “Cirene o dirá” (p. 62). Esta Parte II termina com uma ária a quatro, em que Políbio tenta dizer sua inocência, enquanto Dórida, Nereu e o Rei acusam-no.

A função de Maresia, nesta cena, é levar Cirene para ser socorrida. Entretanto, sua presença não deixa de ser notada no comentário tecido a respeito da ferida:

Maresia. Vamos. Coitadinha! Ainda assim, o sangue real é vermelho como os outros sangues. (*Leva a Cirene*). (p. 61)

Este comentário será retomado a seu tempo no decurso da narrativa, embora já aqui, não fosse o ritmo mais frenético empregado no final do ato, fosse possível cogitar uma relação entre a fala da criada e a mentira da dama.

A Parte III de *As variedades de Proteu* inicia-se num cenário de jardim, no qual se destacam:

sobre uma Pilastra um vaso de amor-perfeito, e em outra mais inferior outro de cravos amarelos. (p. 64)

O Rei começa esta Parte expondo, sob o seu ponto de vista, os acontecimentos referentes à intriga principal nas cenas anteriores:

Rei. Quem me aconselhará em tantos combates de dúvidas, quantos assaltam a este aflito coração? Deixo as imprudências dos príncipes na desatenção das princesas, como mal que pode ter remédio; mas a ferida de Cirene não tem cura na minha mágoa. Que furor fulminado do cavernoso Abismo impeliu o peito de Políbio para tanto excesso? Não cabe na imaginação o seu atrevimento. (p. 64)

Cirene, que em exagero de afetação diz que sua ferida “não foi tão grave como se imaginou, pois apenas penetrou a região da *cútis*” (p. 64, grifo nosso), roga ao Rei que liberte Políbio. O Rei lhe conta que o destino de Políbio pertence a Nereu.

Ao colher uma flor do vaso de amores-pefeitos, já sozinha em cena,

Ao tirar um ramo de amor-perfeito, desaparece a pilastra, e o vaso ficando em Proteu, em cuja mão se une a de Cirene, cuidando que pega na flor.

Cirene: Ai de mim! Que vejo? Atrevido Proteu, solta-me a mão; não queiras com os disfarces de flor encobrir os venenos de áspide, que tu não és o amor-perfeito que eu busco. (p. 66)

O susto da dama é um susto real, pois corresponde a um ferimento também real. Novamente Proteu se declara a Cirene, que pede que ele livre Políbio do castigo. Proteu promete cumprir as vontades da dama, não porque Políbio realmente é inocente e não merecer ser preso por crime que não cometeu, mas porque Cirene pede:

Proteu. Suposto seja Políbio o instrumento de minha ruína na celeridade de teu himeneu, contudo, como te empenhas na sua liberdade, por ela exporei a minha vida; que morrer por ti, ó Cirene, não é novidade no meu amor. (p. 67-68)

Desde o início, o caráter indômito de Proteu é exposto, como Teseu, pela necessidade de busca da morte a todo instante como prova de seu valor. Mas Teseu é de fato o protagonista

mais “valeroso” dentre as personagens de Antônio José, quando Proteu, neste caso, tem uma moral corrompida e apenas visa a consecução da sua vontade a qualquer custo.

Já na situação com Nereu, assim como fez com o Rei e com Proteu, Cirene roga pela vida de Políbio, usando os argumentos que possui para cada *galán*. Entretanto, Nereu é inflexível – característica do seu caráter – e não cede às súplicas da noiva. À saída do *galán*, Cirene volta-se para Dórida, que tem uma resposta hostil e arguta para a falsa princesa:

Dórida. Pede a Proteu, que não deixará de satisfazer ao teu empenho; que eu me embarco para Egnido sem dilação, pois já conheço a causa donde nascem os desvios de Proteu.

Cirene. Onde, Dórida?

Dórida. Onde não imaginava, Cirene. (*Vai-se*). (p. 69)

Cirene, portanto, se vê sozinha, dependente unicamente da vontade de Proteu, pois Políbio está preso e condenado à morte e as demais personagens lhe são surdas às súplicas ou hostis aos rogos.

Voltando-se em espelho derrisório à metamorfose de Proteu, toma lugar na cena a intriga secundária, com Maresia entrando e fazendo uma *exposição* da situação atual das intrigas:

Maresia. Agora me disse Dórida que me preparasse, que nos havíamos embarcar para a nossa terra. Isso já havia ser há mais tempo; e sem dizer nada a Caranguejo, me hei-de despedir em grego, que ainda é pior que em latim; e quantos trastes e cacaréus tiver, tudo hei-de levar comigo. E para sacrificar a Diana, deusa dos bosques, levarei este craveiro de cravos amarelos, em memória da desesperação em que me pôs o sacerdotiso Caranguejo; e assim já o vou levando, ainda que seja ao colo.

Ao tomar Maresia o craveiro nos braços, se transforma este em a figura de Caranguejo. (p. 70)

Os cravos amarelos significam desdém e rejeição, uma boa oferenda a Diana. Outra característica entrevista nesta fala, mas pouco frequente nas criadas de Antônio José, é a rapinagem. A não ser Arpia, cujo nome próprio é de uma ave de rapina, as criadas judeínas não tendem a ambicionar bens materiais, salvo quando lhes é regalado.

Cirene colheu uma flor do vaso de amores-perfeitos e terminou com sua mão enlaçada na de Proteu. Maresia carrega o vaso de cravos amarelos no colo, como indicado na rubrica, e termina abraçada a Caranguejo. Novamente, a fisicalidade está presente na peça com o contato estreito entre os corpos. Entretanto, a cena de “agarra-agarra” prossegue por algum tempo, causando efeito cômico, até que Maresia ludibria o gracioso e consegue esquivar-se dele:

Maresia. Larga-me; se não, hei-de chamar à que del-Rei.

Caranguejo. E eu hei-de chamar à *que de Vênus!*

Maresia. Tu não queres?

Caranguejo. Quero, quero!

Maresia. Pois toma! (*Atira com ele ao chão*). (p. 69-70)

A fala deste trecho é obscura em relação à ação que possa ter tido lugar. Ela apenas denota que Maresia indicou alguma coisa, possivelmente de forma sexualizada, fazendo Caranguejo “afrouxar” o abraço. Embora este tipo de fala não pertença à ação principal ou mesmo ao cerne da situação, sendo apenas uma passagem, é importante porque já denota a mudança de olhar para o texto e sua relação com a cena. Estas falas dão liberdade de expressão ao ator que representa a personagem, movimento que, ainda de acordo com Williams (2010), chegará à dissociação e complementação semiológica entre texto e cena no século XX.

O gracioso, sagaz e de rápido pensamento prático, corteja Maresia, diz-se “mendigo de teus favores” (p. 71), mas, quando descobre que a criada está de partida com Dórida, rapidamente inventa outra mentira, desdobrada do sacrifício de Vênus, a fim de tentar convencer a criada a ficar em Flegra:

Caranguejo. Não puderas ter feito isso há mais tempo e escusar de andar dando tratos ao juízo, empenhando-me com Vênus, pedindo-lhe amoratórias para te esperar, ficando eu por teu fiador, abonando a tua pessoa? Isto tudo tenho obrado a teu respeito; e agora, que há-de ser de mim? (p. 71)

Maresia ainda informa a Caranguejo sobre a obrigatoriedade de sua partida por estar sendo levada por Dórida, mas nada serve para convencer o gracioso, o qual continua insistindo no casamento. Aliás, a única vez que a intriga principal é citada, nesta situação, é esta, na qual Maresia diz que se vai junto de sua ama. De resto, toda a cena diz respeito à intriga secundária – *ajena*, portanto – e seu desdobramento final, quando Maresia aceita dar um abraço de despedida em Caranguejo.

Na ária que cantam, a situação muda:

Maresia. Senhor Caranguejo,
adeus, que me vou.
Caranguejo. Lá vai o meu bem;
meu mal me matou.
Maresia. Não chore, barbado;
você é rapaz?
Caranguejo. Amor é que chora,
que amor é rapaz.
Maresia. Adeus, que me vou.
Caranguejo. Não digas, tirana,
Ambos. Adeus, que me vou.
Maresia. Oh, quanto me custa
deixar-te sem mim!
Caranguejo. Oh, quanto me assusta
ficar-me sem ti!
Ambos. Porém paciência,
que na água do pranto
amor se afogou. (*Vai-se*).

Como já dissemos anteriormente, muitas das árias das óperas de Antônio José compõem juntamente às ações da peça. Nesta ária, Maresia “apaixona-se” por Caranguejo, pois, ao final, muda sua rejeição pela frase “Oh, quanto me custa / deixar-te sem mim!”. Entretanto, tal mudança, por se dar apenas nas últimas linhas da música, pode não perdurar, deixando o leitor com alguma curiosidade sobre o desenvolvimento da intriga secundária.

A cena 2 da Parte III é mais curta e dedicada ao emaranhado do enredo principal. Nereu procura mostrar a Cirene o seu amor no castigo que impingirá a Políbio. O conselheiro cala-se, entregando seu destino à filha, que titubeia:

Cirene: Ai, infeliz! Que farei entre um pai e um amante? (*À parte*). (p. 74)

A dama já considera Proteu o seu amante, por isso fica sem saber o que fazer, até lhe ocorrer dizer que o ferimento foi autoinfligido. Neste momento, entra Proteu, que luta com Nereu pela liberdade de Políbio, bem como os séquitos de ambos. Este recurso espetacular causa grande alvoroço e confusão na cena. Caranguejo, que toma lugar na luta, exclama, compondo o alvoroço:

Caranguejo: Hoje há-de ir tudo com Berzabu. (p. 75)

Após a grande quantidade de referências religiosas, por expressão de linguagem e por religiosidade das personagens, presente nas peças anteriores, estranha um pouco que somente neste momento específico alguma personagem use de linguagem anacrônica ao tempo representado. Aos poucos, parece-nos que, como diz Ferraz (1976), Antônio José vai refinando sua escrita.

Outra fala importante no contexto desta cena é a de Políbio:

Políbio: Proteu obra como príncipe. (*À parte*). (p. 75)

Ao dirigir esta fala, em aparte, à plateia, Políbio direciona o pensamento do público acerca das ações de ambos os príncipes. Se Proteu, ao protegê-lo, está “obrando como príncipe”, em oposição, Nereu, ao atacá-lo, não age principescamente. Assim como nas demais peças deste *corpus*, o dramaturgo orienta, através de apartes, o que o público deve pensar sobre as personagens – ou, como diria o Prof. Décio de Almeida Prado (2007), ele compõe as suas personagens a partir “do que falam delas”.

O Rei entra no meio da barafunda que tem lugar na cena e coloca ordem, dando voz de prisão para Proteu e seus ajudantes, que o próprio Rei já percebe como “íngrato”, mesmo após a intercessão de Dórida. Esta intervenção real é pontuada pelas interjeições do gracioso:

Rei. Temerário Proteu, como sem atenção ao decoro deste palácio com mão armada assim o profanas?

Caranguejo. Ponto de interrogação! (p. 76)

Rei. Bárbaro louco, imprudente! Assim me respondes? Não sabes que sou teu pai e teu Rei? Levem-no preso e junto com Políbio serão ambos vítimas de Astreia. Quem viu maior insulto!

Caranguejo. Ponto de admiração! (p. 77)

Cirene. Não pode o meu pranto abrandar essa dureza?

Proteu. Não se atende ao meu caráter?

Rei. Não pode; não val; não se atende! Levai-os! (*Vai-se*).

Caranguejo. Aquilo é ponto final. (p. 77)

Para esquivar-se da prisão, Proteu transforma-se novamente, desta vez no próprio Rei Ponto, causando maior confusão ainda em cena. Assim, o *galán* consegue escapar da detenção. Neste ponto, Caranguejo comenta a relação belicosa dos dois irmãos, numa das falas mais evocadas da dramaturgia judeína para apontar a metateatralidade da representação feita por bonecos: um trocadilho em latim macarrônico acerca da bondade (*sunt boni*) dos irmãos (*fratres*) e os bonecos de cortiça e arame usados nas representações das óperas de Antônio José (bonifrates).:

Caranguejo. São boa casta de irmãos estes! Por eles se pode dizer: *quando fratres sunt boni, sunt bonifrates*. (p. 78)

Com Proteu fora de cena, Dórida e Nereu travam um diálogo, admirados pelo sumiço do *galán*, o que responde à nossa pregressa pergunta acerca do conhecimento geral a respeito da capacidade metamórfica de Proteu.

Nereu manda, portanto, que se prendam todos os ajudantes de Proteu, “e haja particular vigilância nesse criado” (p. 79). Entretanto, o gracioso é salvo pela mentira anteriormente engendrada de ser louco, argumento usado por Dórida em favor de Caranguejo:

Dórida. Nereu, esse criado é louco.

Caranguejo. É verdade; nem tal me lembrava.

Nereu. E como sabes que é louco?

Dórida. Pelo ter visto várias vezes.

Caranguejo. Essa ainda é melhor! Quê? Prender-me para casar? Pois desenganem-se que, ainda que me matem, não hei-de casar! (p. 79)

A fala de Caranguejo, evidentemente direcionada ao público em caráter *metaliterário*, comenta a ação que está acontecendo no palco como se a observasse de maneira distanciada. A última fala do excerto, entretanto, tem caráter mais *carnavalesco* do que *metaliterário*, pois dá margem para que seja enunciada ironicamente, comprovando a sagacidade e maleabilidade do criado perante a rigidez do pensamento das personagens elevadas. Tal referente pode ser depreendido ainda da fala seguinte de Caranguejo:

Caranguejo. 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. (*À parte, e vai-se*). (p. 79-80)

Portanto, o criado, se por um lado tem o pensamento prático que lhe impede de compreender plenamente as finezas poéticas, por outro é justamente este conhecimento prático da vida que lhe dá a capacidade de maleabilidade, de se adaptar à situação que se lhe apresenta. Caranguejo havia esquecido que se fizera louco, mas, tão logo esta mentira foi evocada, na fala seguinte, já se transformou novamente no doido que não se quer casar. Tais artimanhas, típicas dos “néscios e loucos”, lhe fazem passar pelas adversidades de maneira mais leve – assim também, embora não explicitamente, acontece com Saramago no presídio do Limoeiro, em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, ou com Esfuziote sendo enviado como oferenda em *O labirinto de Creta*.

A última situação desta cena, expressa no diálogo entre Nereu e Dórida, já foi trabalhada na Primeira Jornada desta Tese, restando ainda reiterar a identificação, durante toda a Parte III de *As variedades de Proteu*, entre estas duas personagens quando se encontram juntas em cena.

A última cena da peça tem lugar no Templo de Atreia, figurativamente a Justiça ou a Paz. Maresia, cuja última aparição em cena foi para tirar Cirene ferida do palco, faz uma exposição, atualizando o público acerca do acontecimento que mobilizará esta última cena, sob a mundividência ancilar. Maresia não poupa a crueldade, explícita na última frase de sua fala:

Maresia. Com estas embrulhadas de palácio anda tudo tão mexido e remexido, que estou vendo como se há-de sair desta mexuda. O que mais sinto é dilatar-se o nosso embarque por causa das traições do Senhor Políbio, que sem alma nem consciência quis tirar sangue donde o não havia. Pois hei-de regalar-me de o ver pernear. (p. 81)

Caranguejo já entra em cena elaborando uma nova mentira, dizendo que eles estão no templo de Vênus, e ressignifica derrisoriamente os signos da Justiça presentes na estátua de Astreia, ao atribuí-los ao amor:

Maresia. Vênus, com os olhos tapados, mais me parece Cupido que Vênus.

Caranguejo. É que a formosura tem o amor nos olhos.

Maresia. Mas, se é mulher, porque traz espada?

Caranguejo. Por amor dos virotes que dá na gente.

Maresia. E as balanças que significam?

Caranguejo. É para pesar as finezas; mas adverte que aquelas balanças não têm fiel, porque todas as Vênus são falsas. (p. 80-81)

A esta altura, não sabemos mais se Caranguejo mente para convencer Maresia a se casar ou se ele realmente acredita em sua mentira – como Esfuziote que, em *O labirinto de Creta*, chega a acreditar que Ariadna está enamorada dele quando Taramela tem a cena de

ciúmes. Maresia, entretanto, se já demonstrara inclinações ao casamento com o gracioso nos últimos versos da situação *ajena* anterior, nesta cena facilmente se faz convencida:

Maresia. Eu sim, casara contigo; porém não sei que te diga.

Caranguejo. Não sei como a Maresia te não faz vomitar tudo quanto tens no bucho. (p. 82)

O jogo de palavras com o nome da criada, menos frequente nesta peça do que em qualquer outra do nosso *corpus*, aparece aqui novamente, utilizado em metáfora derrisória num momento de exposição do amor de Maresia. O movimento de carnavalização continua operante neste contexto amoroso, através da animalização e da reificação do humano, na declaração final de Caranguejo, que evoca suas metamorfoses ao longo da peça:

Caranguejo. [...] 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 amortalhei 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. (p. 82)

E na ária, a qual revela o sentimento de Caranguejo, novamente há transformações – em gigante e em anão –, expondo seu poder a Maresia, que, entretanto, se tem alguma reação em relação à capacidade de transmutação do gracioso, não chega a expressá-la. Diferentemente, a fala seguinte, em resposta à ária, é bastante vaga e cortada por uma fala espetacular, que apresenta o que se segue em cena:

Maresia. Basta com tanto desengonçamento! Mas ai, espera! Deixa-me esconder naquele cantinho, que lá vem um homem correndo a quatro pés, muito afrossurado, com uma faca na mão. (*Esconde-se*). (p. 83)

A situação ancilar, portanto, encaminha-se para um final feliz, que, contudo, pode ser alterado a qualquer momento pela intriga principal, como já havia sido quando Dórida resolvera ir embora de Flegra.

Entra Proteu com um punhal na mão e expõe seu plano de matar a Nereu. Caranguejo, personagem menos afetada pelos arroubos amorosos, tenta demover inutilmente o protagonista da ideia. Novamente, o recurso do texto espetacular é utilizado, anunciando a entrada das damas:

Proteu. E Cirene (ai de mim!) que diz?

Caranguejo. Ela ali vem, e Dórida.

Proteu. Ocultar-me quero, como disse. Amor, se és deidade, favorece os meus intentos. (p. 84)

Tudo se encaminha para o final trágico da intriga elevada, com Políbio já caminhando para ser sacrificado no templo, Proteu escondido e disposto a matar Nereu, que, como visto anteriormente, não lhe negará o confronto. A desesperação se apresenta na fala de Cirene:

Cirene. Ai, que a vida se me vai acabando! Nem Proteu aparece, para maior pena minha! Que farei só, e aflita em tanta multidão de pesares? (p. 85)

Durante toda a sequência adiante, com Maresia escondida, Caranguejo fará apenas inserções extremamente pontuais, numa inútil tentativa de amenizar a tensão da situação instaurada.

Tragicamente, Políbio canta um recitado e uma ária sobre o sacrifício do inocente, conduzindo a intensidade da cena até o clímax da peça, quando Cirene profere:

Cirene. Rompa-se o silêncio por uma vez. (*À parte*). Porque é meu pai. (p. 86)

E, após fazer uma grande explanação, em que revela os planos de Políbio, há uma exclamação de todas as personagens, dentre as quais se destacam as falas dos criados:

Maresia. Quando eu vi que tinha o sangue vermelho como o meu, logo duvidei que fosse de sangue real. (*À parte*).

Caranguejo. E o que mamou de Altezas à chucha calada! (*À parte*). (p. 88)

Ambas as personagens reconhecem em Cirene uma igual a eles, tendo “sangue vermelho” e “mamando de altezas”, quando não tinha estatuto social para tal. Estas falas evidenciam a inadequação do caráter de Cirene à condição de princesa, não apenas pelo nascimento, que é o ter sangue vermelho, mas também pelo engano. Contudo, ela será reconhecida como elevada através do amor de Proteu, que, por fim, a “metamorfosará” em princesa pelo casamento.

Antes disso, contudo, o Rei ressentia-se das atitudes de Políbio, e Nereu, com sua indisfarçável belicosidade, não quer deixar o antigo conselheiro sem castigo. Neste momento, aparece Proteu e oferece guarida a Políbio.

Nesta peça, o final feliz do casal protagonista é dos mais organicamente alcançados. Já havia sido anunciado que, para a consecução do amor de Proteu, deveria haver o consentimento de Nereu e Dórida, além da aprovação real. Isto acontece nesta cena, com a cessão desta e a recusa daquele:

Nereu. Ainda te atreves, fementida, tirana, a lembrar-me o nome de esposa? Por isso intentavas com cautelas que te adorasse como bela e não como princesa? Pois agora, que não variei de sistema, não sendo tu quem eu imaginava, desprezo a tua formosura, por não ser adornada de Majestade.
[...]

Dórida. À vista daquele extremo de amor, que posso esperar? Logre Cirene esta fortuna.

Rei. Como Dórida consente no desejo de Proteu, e Nereu demite a Cirene, não posso dificultar a tua súplica. Cirene é tua, Proteu. (p. 89)

Diferentemente, o final feliz do segundo casal é bem esquemático e proveniente mais da necessidade da forma do que do desenvolvimento do conteúdo. Tão rapidamente quanto este, dá-se o desenlace da intriga secundária, o qual, entretanto, já vinha sendo elaborado no início da cena, sendo também considerado orgânico dentro da trama:

Caranguejo. Maresia, queres tu agora sacrificar-te a casar comigo por descarga de tua consciência?

Maresia. Mais val um ruim concerto, que uma boa demanda; anda; casemos, que ao menos em um marido tenho um escravo.

Caranguejo. Pois então leve o Diabo paixões. Todos ficam acomodados e satisfeitos com as suas consortes, e Proteu mais que nenhum, pois com as suas variedades e mudanças mostrou a maior firmeza nos amores de Cirene. (p. 90)

A fala final de Caranguejo apresenta, se não uma moral da história, ao menos uma chave pela qual o público e o leitor devem compreender a peça. O final feliz é ressaltado, bem como a firmeza do amor de Proteu, numa fala *ponente* que reafirma as vontades do protagonista.

No quadro demonstrativo das funções das falas das personagens, é possível verificar que a personagem de Caranguejo se limita quase inteiramente às funções *carnavalesca* e *ajena*, pois durante toda a peça nada mais faz do que derrisoriamente comentar as ações elevadas, mentir, tecer chistes cômicos sobre as situações, quer elevadas, quer baixas, e buscar a realização do seu amor com Maresia.

Não deve passar despercebida, entretanto, a quantidade de falas *ponentes* da personagem, equiparável à quantidade de falas *informantes*. Sendo uma personagem que verdadeiramente segue os passos e tenta realizar as vontades do seu amo, apenas em dois momentos se coloca *oponente* a ele: quando ainda não sabe que Proteu está enamorado de Cirene, na cena 2 da Parte I, e quando este pretende se matar ou atentar contra a vida de Nereu, na última cena da peça. No resto do texto, Caranguejo é sempre segundo nas ações de seu *galán* e importante no desenrolar da trama.

CARANGUEJO	Total de falas	Porcentagens
Ponente	21	8%
Oponente	7	3%
Carnavalesca	112	41%
Imperativa	3	1%
Ejecutora	0	0%

Conjuntiva	15	5%
Informante	22	8%
Metaliteraria	16	6%
Ajena	78	28%
Total de funções	274	
Varia	80	44%
Total de falas	183	

Já Maresia, como também pode se depreender da tabela de funções das falas desta personagem, é quase completamente voltada à ação secundária, apresentando mais de metade de suas falas referentes a esta função *ajena*. A criada, em nenhum momento, sequer comenta a ação principal no sentido de demonstrar algum posicionamento em relação a ela, pois não apresenta falas *ponentes* ou *oponentes*, e suas falas *carnavalescas* o são mais no sentido de derrisão da visão de mundo senhorial do que, necessariamente, das ações das personagens elevadas da peça – salvo raras exceções, como o comentário acerca do sangue vermelho de Cirene.

MAREZIA	Total de falas	Porcentagens
Ponente	0	0%
Oponente	0	0%
Carnavalesca	25	17%
Imperativa	5	3%
Ejecutora	0	0%
Conjuntiva	13	9%
Informante	22	15%
Metaliteraria	4	3%
Ajena	78	53%
Total de funções	147	
Varia	23	19%
Total de falas	121	

Nesta peça, portanto, Antônio José compõe uma intriga secundária e uma intriga principal totalmente independentes entre si. Os acontecimentos de uma intervêm de maneira

muito sutil na outra, como o caso de Dórida decidir-se a ir embora de Flegra, motivando uma cena entre Caranguejo e Maresia. Mas estas ligações são demasiado tênues para serem consideradas elos entre as intrigas.

O que podemos compreender desta organização estamental dos enredos é que Antônio José experimenta. Ele emulatoriamente tenta compor textos ao gosto do Setecentos português, que preza pela tragicomédia espanhola, mas não tira os olhos da ópera italiana. Ele busca o equilíbrio entre intriga, personagens, as preceptivas de escrita e o gosto do público. Sabemos que ele não atingirá excelência como dramaturgo, mas, em *Precipício de Faetonte*, sua última peça, chegará a uma interessante inter-relação entre as intrigas e suas personagens.

6 A intrusão cômica sobre a trama trágica

*¡Que por ser yo tan chismosa
en esto me haya metido!*

Rojas Zorrilla, *No hay amigo para amigo*.

Levada à cena no teatro do Bairro Alto em 1738, quando Antônio José da Silva já se encontrava preso no Palácio dos Estaus, de onde só sairia para a fogueira inquisitorial, *Precipício de Faetonte* apresenta, em sua estrutura e modo de escrita, alguns aspectos que apontam para uma poética que se distancia ou, ao menos, relê as preceptivas aurisseculares. Sua composição, em 3 atos, ou partes, e 10 cenas, é calcada no mote do mito de Faetonte, o jovem semideus que quis conduzir a carruagem do Sol e acabou causando um cataclismo na Terra e no Olimpo.

Esta peça, juntamente com *As variedades de Proteu*, trata de mitos greco-romanos pouco difundidos, tanto na Antiguidade Clássica quanto no Renascimento, enquanto narrativa. Entretanto, Faetonte, ao lado de Ícaro, figura na construção do imaginário renascentista como símbolo daquele que buscou o inalcançável e, portanto, é muito citado no discurso cortesão no período como aparato erudito.

Nesta peça, como já se discutiu na Primeira Jornada desta Tese, o mito antigo é tomado apenas como mote, sendo que toda a trama urdida por Antônio José centraliza sua atenção nos desencontros amorosos de Faetonte. Para tanto, por se tratar de um mito menos conhecido e menos desenvolvido e pelo fato de o dramaturgo conduzir sua intriga por outras sendas que não aquelas traçadas pelo mito, a presença dos criados se faz necessária enquanto condutor do espectador pela ação dramática desenrolada em cena.

Temos Chichisbéu e Chirinola como, de acordo com a lista de “Interlocutores”, “criado de Chichisbéu” e “criada de Egéria”. Como, via de regra, as personagens representantes do mundo ancilar são subservientes aos protagonistas das peças, por consequência temos a indicação de que Faetonte e Egéria são os *galán* e *dama* protagonistas. Vale lembrar, entretanto, que, para Antônio José, não é uma regra os protagonistas terminarem juntos: basta lembrar da primeira peça analisada, *Os encantos de Medeia*, para perceber que a lógica amorosa que rege os textos judeínos é outra.

Chichisbéu figura em 9 das 10 cenas da peça, enquanto Chirinola, embora com participação mais pontual, também está presente em 9 das cenas da peça. A diferença na participação das personagens pode ser tomada pela soma total das funções presentes nas falas

de cada um: enquanto Chichisbéu tem o total de 300 funções presentes em suas réplicas, Chirinola tem apenas 155, quase metade das falas do seu par masculino.

Em *Precipício de Faetonte*, são apresentados dois ambientes claramente diferenciados. A intriga principal toma a maior parte da cena, sendo intercalada (entremezada) por algumas cenas do par amoroso ancilar.

Seis pequenas cenas³⁴⁶ são protagonizadas pela dupla de criados. As cenas narram a trajetória amorosa de Chichisbéu e Chirinola, desde seu primeiro encontro (cena 2, Parte I). A narrativa das desventuras amorosas do casal acontece porque Chirinola está enamorada de Chichisbéu, mas não cede aos seus galanteios pois tem medo das “artes mágicas” do gracioso – recordamos que Chichisbéu é confundido com o nigromante Fíton por um equívoco em sua primeira entrada em cena. No decorrer dos enganos amorosos da dupla de criados, revela-se a verdadeira identidade do gracioso – baixo, servil, ancilar – e eles podem finalmente entabular uma relação. Os criados se reconciliam ao final da tragicomédia, ampliando o *final feliz* para todas as esferas sociais da trama.

Em geral, a intriga secundária funciona como fundo para as falas e motivação para as ações das personagens nela envoltos, como Chichisbéu e Chirinola. No registro das preceptivas vigentes, o principal objetivo das cenas protagonizadas pelos criados é comentar, elucidar e ampliar a trama principal para maior proveito e gosto do público. A intriga secundária segue em paralelo, compartilhando as mesmas falas da trama principal, mas com ambas se influenciando mutuamente, como a cena 2 da Parte III, na qual Chichisbéu conta a Chirinola o segredo de Faetonte:

Chirinola: Não quer abrir a boca para falar? Pois feche os olhos, para nunca mais me ver.

[...]

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

[...]

Chirinola: E quem é esse 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. (p. 180)

Como se percebe no excerto acima, ao tentar resolver o nó da trama secundária, Chichisbéu trai o plano de Faetonte – a situação dramática se agrava se sabemos que Mecenas e Ismene estão ouvindo o diálogo do bastidor. Estando de acordo com as funções – e a visão de

³⁴⁶ Na primeira edição do *Theatro Comico Portuguez* e nas edições posteriores, as cenas são divididas por “mutações” de cenário. Contudo, se redividirmos o texto de acordo com as entradas e saídas de personagens (método mais familiar ao leitor contemporâneo), teremos, em *Precipício de Faetonte*, 46 cenas, seis das quais são protagonizadas pela dupla gracioso-criada.

mundo ancilar – descritas por Hermenegildo (1995), as cenas dos criados comentam ações ou generalidades da intriga principal.

Às falas de Chichisbéu, estão atribuídas as seguintes somas das funções:

Chichisbéu		
<i>Ponente</i>	29	9%
<i>Oponente</i>	26	9%
<i>Carnavalesca</i>	68	23%
<i>Imperativa</i>	9	3%
<i>Ejecutora</i>	3	1%
<i>Conjuntiva</i>	33	11%
<i>Informante</i>	83	28%
<i>Metaliteraria</i>	16	5%
<i>Ajena</i>	33	11%

Como era de se esperar de um representante da cosmovisão burlesca no texto estudado, a segunda maior soma de funções corresponde à função *carnavalesca*, que subverte e rebaixa as lógicas vigentes no texto, referentes ao mundo senhorial, às cortes de amor ou às regras de vassalagem, entre outras.³⁴⁷

Maior e mais relevante no cômputo das falas de Chichisbéu é a função *informante*. Se levarmos em conta que esta função engloba as falas que trazem informações à cena – às personagens e ao público, para este especialmente através de apartes, solilóquios e monólogos –, a predominância deste tipo de função nas réplicas de Chichisbéu denota um grande contato da figura com a audiência, característica distintiva deste tipo de personagem. Além do mais, como indicado acima, a intriga principal desta peça não é rigorosa no que tange ao mito original, portanto, o “mapa da mina” fornecido através das informações do gracioso – e da criada – são importantes para a boa fruição do espetáculo.

Entretanto, o diálogo é *abertamente* realizado pelo carnavalesco existente em quase todas as falas *informantes* da personagem – elas se constituindo através da função *varia*, que é

³⁴⁷ Hoje em dia, temos a natural propensão a tomar o jogo do *mundo às avessas* como uma atitude revolucionária e contrária ao sistema vigente. Entretanto, vale recordar que estamos lendo um texto escrito e representado sob uma concepção de mundo muito diferente da nossa. As tragicomédias espanholas e portuguesas pertencem a um gênero comercial de teatro, que busca prioritariamente cativar e despertar o interesse do público. Podemos encarar os textos de Antônio José da Silva como experimentos formais e de conteúdo, mas devem ser lidos como aponta Picchio (1969, p. 195), “sem subentendidos humanitários e pseudofilosóficos”.

a presença de duas ou mais funções na mesma réplica. A função *informante* em estado “puro” é característica do mundo ancilar, ou seja, é uma função tipicamente presente nas falas dos criados. O gracioso, enquanto personagem mista, concentra ambas as funções – *informante* e *carnavalesca* – em seus discursos característicos.

Interessante observar a presença da função *metaliteraria* entre as falas de Chichisbéu. Esta função concentra em si as falas que rompem a ilusão cênica e ampliam a atenção do ouvinte para as estruturas do teatro, do texto e da representação. Visto isso, podemos considerar que a contagem de 16 falas correspondentes a esta função não é um número irrisório. Portanto, quando da análise pormenorizada dos elementos característicos destas personagens ancilares, daremos atenção especial aos momentos em que estas falas ocorrem.

Tão importante como Chichisbéu na trama principal de *Precipício de Faetonte* é a criada Chirinola, par amoroso do gracioso. Ainda que, como já dito, suas falas correspondam a praticamente metade da participação de Chichisbéu na peça, sua atuação é crucial para a construção do nó:

Chirinola		
<i>Ponente</i>	6	4%
<i>Oponente</i>	10	6%
<i>Carnavalesca</i>	12	8%
<i>Imperativa</i>	6	4%
<i>Ejecutora</i>	1	1%
<i>Conjuntiva</i>	31	20%
<i>Informante</i>	44	28%
<i>Metaliteraria</i>	1	1%
<i>Ajena</i>	44	28%

Como pode ser visto na tabela acima, não somos levados a crer que Chirinola compartilhe da função de “gracioso” com Chichisbéu, o que pode ser percebido pela escassez da função *carnavalesca* em suas falas.

Tomando um pouco mais de atenção às funções *imperativa* e *ejecutora* nas falas dos criados, estas levam a uma divisão estamental, uma relação hierárquica entre as personagens. Não obstante, ainda que tal relação seja muito evidente entre os *galanes* e seus criados ou graciosos, pode haver hierarquia também em um mesmo ambiente social: as personagens

podem se disfarçar em personagens de mais elevada posição social (como Chichisbéu, um criado, que se disfarça em nigromante), o jogo cênico estabelecido entre personagens pode constituir uma situação socialmente assimétrica (como ocorre entre Chichisbéu e Chirinola) ou mesmo necessidades dramáticas para o desenvolvimento da intriga podem ratificar essa disposição hierárquica.

A função *imperativa* representa 3% do total das falas de Chichisbéu. Frequentemente, estas falas *imperativas* têm sentido mais restrito ao momento de sua enunciação, como no exemplo abaixo, no qual Chichisbéu confunde os soldados que o prendem com diabinhos (cena 1, Parte I):

Mecenas: Levem-no depressa.

Chichisbéu: Eu o dissera! *Fugite*, encantadores! Que me quereis? Não me fecheis os olhos, que ainda não estou para morrer. (p. 105).

Entretanto, ao menos três falas *imperativas* de Chichisbéu remetem ao disfarce de nigromante, sugerindo que, quando está disfarçada, a personagem assimila o discurso do disfarce. Assim, enquanto segue como gracioso, falas como os exemplos abaixo não seriam coerentes, mas, disfarçado de Fíton, as ordens de Chichisbéu fazem sentido:

Albano: Este não é o filho do Sol; é o traidor de Ismene e nele quero completar o resto da vingança que deixou Ismene principiada.

Chichisbéu: Ora não o saberei eu?! E, se não, pergunte-lhe e verá o que ele diz. (p. 140).

Chichibéu: Aquele mal de alma, como cousa oculta, só a mim me pertencia dizê-lo, a quem toca revelar os segredos animais; porém, diga o Senhor Faetonte, que enfim, mais sabe o tolo no seu que o discreto no alheio. (p. 147).

Chichisbéu: Ah, Senhor, peça perdão a Sua Alteza de achar o seu retrato na praia, que não é lugar decente. (p. 148).

As poucas falas *imperativas* de Chirinola – apenas seis, ou 4% do total – referem-se a uma situação dramática diferente. Estabelecidas frente ao jogo de perseguição amorosa entre a criada e seu amante, ela o afasta de si porque o crê um mago:

Chirinola: Ai! Chegue-se para lá, que se me arrepiam os cabelos! (p. 120).

Chirinola: Vá-se daí, que é um feiticeiro!

[...]

Chirinola: Não temos nada feito. Vá-se daí, que ainda é quem dantes era. (p. 121)

Chirinola: Veja lá o que diz; olhe bem para mim! (p. 122)

Chirinola: Arre lá! Com nariz mais da marca? Isso não se atura! Ande, vá-se, antes que lhe chegue aos narizes. (p. 123).

Todas as falas acima figuram na cena 2 da Parte I, ou seja, na primeira cena do casal ancilar – na qual começa o galanteio, a trama secundária da peça. Na cena, Chirinola está completamente de acordo com o *decoro* das personagens femininas, que devem demandar favores e feitos de seus amantes, num jogo de dar e tomar.

Além destas, Chirinola só fala imperativamente na cena 2 da Parte III, na qual novamente direciona suas falas a Chichisbéu. Ainda inserida no registro do jogo de disputas de amor, a criada exige que Chichisbéu conte o segredo que guarda: “Declare-se” (p. 178).

Já o gracioso Chichisbéu apenas uma vez emite uma fala *imperativa* com sentido de hierarquização, ou seja, anunciando um pedido expresso a Fíton, quando seus disfarces assim o permitem (cena 2 da Parte I):

Chichisbéu: Ó você?

Fíton: Que diz?

Chichisbéu: Não diga a ninguém que eu [não] sou mágico. Entendeu-me? (p. 119-120).

As falas *ejecutoras* de ambas as personagens ancilares correspondem a irrisórios 1% das funções verificadas em suas falas. Acreditamos que tal número seja tão baixo por um motivo: a liberdade de que ambos os criados gozam ao longo da trama, atuando como cúmplices de seus senhores, mais do que como servos.

Ademais da função *informante*, que caracteriza Chirinola enquanto pertencente ao mundo ancilar, a principal função da criada na trama de *Precipício de Faetonte* é a função *ajena*. Entre as cenas dos criados, há duas que não se relacionam, direta ou indiretamente, com a intriga principal: a cena 2 da Parte I e a cena 1 da Parte II. Assim, por um ajuste na teoria de Hermengildo (1995) referente a este tipo de situação é que forjamos a referida função. Percebemos que Chichisbéu e Chirinola, como representantes da cosmovisão ancilar da trama, apresentam uma trajetória própria, além da que seguem juntamente de seus senhores, Faetonte e Egéria. As falas que se relacionam diretamente a esta trajetória independente ocupam um lugar relevante na classificação das falas das personagens ancilares.

Voltando ao que afirma Prades (1963, p. 251), o gracioso é “un criado fiel del galán que secunda todas sus iniciativas”. Assim, seria de se supor que a função *ponente* fosse predominante nas falas de Chichisbéu.³⁴⁸ Contudo, a função *ajena* (11%) ocupa mais espaço nas falas da personagem do que a *ponente* (9%). Acreditamos que esta pequena disparidade

³⁴⁸ Seguindo este raciocínio, as funções mais importantes – e que deveriam estar mais presentes nas falas dos graciosos – seriam as funções *informante*, *carnavalesca* e *ponente*, pois que a primeira delimita a figura do criado, a segunda carrega a consciência chocarreira do gracioso e a terceira o definiria como secundário das iniciativas do herói.

revela a importância da trama secundária na dramaturgia de Antônio José da Silva. Com a boa representação da história de amor dos criados, a peripécia final do casal não nos parece inverossímil ou mecânica.³⁴⁹

Chirinola exerce uma função menor na trama principal, sendo a responsável apenas por algumas intervenções junto à sua senhora Egéria e a Ismene. Observando o texto como um todo, a principal função da criada é ser o motivo e o incentivo para que Chichisbéu revele o segredo de Faetonte. Por isso, faz sentido que as funções *ajena* e *informante* constituam a maioria de suas falas (28% para cada uma delas).

A partir do exposto, passamos a uma análise mais pormenorizada da participação dos criados na estrutura de *Precipício de Faetonte*.

A peça começa *in media res*, num diálogo entre o *galán* protagonista Faetonte e a primeira *dama*, Egéria, ambos semideidades representantes do fogo e da água, respectivamente. Esta dicotomia entre fogo e água será metaforicamente conflituosa em todo o texto no âmbito senhorial, especialmente no que se refere às vontades de Egéria e Faetonte, igualmente conflitantes. Entretanto, tal imagem não perpassará o conflito ancilar, cujo único obstáculo é a própria constituição da personagem-tipo do gracioso Chichisbéu enquanto fiel aos objetivos do seu senhor, Faetonte.

O diálogo inicial entre os protagonistas já apresenta toda a relação de conflitos de vontades (BALL, 2008) que movimentará a intriga principal, cuja “Ária a duo” de Faetonte e Egéria resumirá:

Egéria: Se acaso a formosura
o golpe te suspende,
na suspensão atende
à glória do reinar.

Faetonte: À cópia que idolatro
tributo extremo tal,
que só no original
me posso retratar.

Egéria: Oh! Peço-te não sejas
A tanta fé traidor!

Faetonte: Oh, rogo-te que creias
as veras deste amor.

Ambos: Que afeto tão constante
mudável não será.

Egéria: Na fé que me prometes
sossega o meu cuidado.

Faetonte: O meu amor prostrado
fiel será contigo.

³⁴⁹ Em *Precipício de Faetonte*, a peripécia proporcionada na trama pelos criados não deixa espaço para um *deus ex machina* ou uma inserção mecânica da dramaturgia, mas se mostra como um desenvolvimento linear orgânico da trama secundária.

Ambos: Pois vê com segurança
no bem, que amante sigo,
a glória que terá. (p. 101-102, [grifo nosso])

A relação de mentiras e enganos no ambiente senhorial já foi tratada no referente capítulo da Primeira Jornada deste trabalho. Aqui, trataremos da participação dos criados na estrutura narrativa e formal da peça. Entretanto, fizemos esta primeira explanação para que se perceba que Antônio José, de saída, altera sua forma de contato com o público. Não só o desenvolvimento da ação interna ao diálogo é representado por Faetonte e Egéria, mas também a exposição de suas mentiras é segredada ao público pelas próprias personagens, nos trechos da ária destacados acima e em apartes, ao longo do diálogo – ainda que estes sejam apenas indicações, e não explicações completas:

Egéria: [...] eu sou a infeliz Egéria, filha de Tirreno, rei que foi desta região; o qual, deixando-me pupila debaixo da tutela de Tages, seu irmão e meu tio, este tiranamente me tem usurpado o cetro, intentando perpetuar a minha coroa na sua descendência, fazendo com que Ismene, sua filha, seja herdeira de minha fortuna, casando-a com Albano, seu sobrinho, príncipe da Ligúria. *Ah, cruel Albano! Ah falso amante! (À parte).* (p. 98-99, [grifo nosso]).

Egéria: E porque dela [da Tessália, terra natal de Faetonte] te apartaste?
Faetonte: *Ai de mim! Quem pudera declarar-se! (À parte).* (p. 98, [grifo nosso]).

Faetonte: *Que mal entendes aonde se dirigem os meus suspiros! (À parte).* (p. 100, [grifo nosso]).

Passemos, portanto, à primeira entrada do gracioso Chichisbéu, identificado na lista de “Interlocutores” por “criado de Faetonte”. Sua primeira fala apresenta a personagem (função *informante*) e retoma a viagem de Faetonte pela óptica burlesca do gracioso (função *carnavalesca*). Já nesta fala, podemos depreender as características gerais da personagem-tipo do gracioso e também nos é iluminada a especificidade deste gracioso Chichisbéu no rol dos graciosos de Antônio José da Silva: sua extrema fidelidade ao seu senhor, representada por suas ações e estendida até a sua construção característica.

Nas análises do gracioso, não podemos deixar de voltar à nossa Dissertação de Mestrado, *O criado e o semideus: o tragicômico em O precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva*, publicada em livro em 2014, cujo *corpus* se constituiu justamente da análise de Chichisbéu em *Precipício de Faetonte*. Defendemos que, porque Faetonte é um herói “desajustado” das condições características do *galán* aurissecular, também Chichisbéu, ao ser reflexo do seu patrão, pode se tornar “desajustado” no sentido de falhar ao ser “fiel servidor de

seu senhor” (PRADES, 1963, p. 251).³⁵⁰ Ainda como reflexo rebaixado de Faetonte, Chichisbéu padece do mesmo “precipício de Amor” que assola o protagonista³⁵¹, mas em registro carnavalizado.³⁵²

Apresentando, então, a primeira aparição de Chichisbéu em cena, ele já à entrada atribui adjetivos a si e a Faetonte derrisoriamente:

Chichisbéu: Ora sou bem asno! Mas não tenho vergonha de o dizer! Que venha eu palmilhando, desde Tessália até aqui, atrás de um louco ou de um Faetonte, que tudo é o mesmo! E o pior é que me desencontrei dele e ando perdido pelo moço! Que há-de fazer o pobre Chichisbéu, posto no centro de Itália, sem saber aqui aonde são as casas locandas e, o que mais é, sem quattrim? O que me val é ser eu Chichisbéu, que terei entrada franca em toda a casa. (p. 103-104)

Além da exposição inicial, que nos localiza a personagem no enredo até agora apreendido das conversações entre Faetonte e Egéria, e, depois, do herói com Fíton, nesta fala há o jogo onomástico com o nome Chichisbéu, oriundo do substantivo que significa “galanteador” – ou mais que isso, pois é aquele que chega a ser inoportuno e insistente nos seus galanteios.

Na segunda parte deste longo solilóquio, Chichisbéu encontra o “vestido” e o livro de Fíton. Nesta cena, vemos a transmutação de Chichisbéu em Fíton, a mesma figura que servirá aos olhos das personagens italianas (Mecenas, Rei, soldados). Um pouco antes, ainda na cena 1 da Parte I, Fíton entra em cena e enuncia, já preparando os adereços no palco para a cena posterior de Chichisbéu:

Fíton: Aonde achará refúgio um infeliz? Despojar-me quero desta recopilada ciência, que, inútil, me não ampara; e, para que mais disfarçado possa escapar deste bárbaro furor, será preciso mudar de traje; e, ainda que me prendam, dizendo que não sou quem buscam, deixarei ao menos vacilante o seu intento. (p. 102)

Entretanto, raras vezes, ao longo da peça, podemos dizer que há uma *metateatralidade* envolvida na transfiguração de Chichisbéu em nigromante, pois o gracioso mantém-se gracioso ao longo de todos os diálogos, não representando um *teatro en el teatro* para as outras

³⁵⁰ “A Chichisbéu, ao secundar todas as iniciativas de Faetonte, é dado o direito de trocar a fidelidade incondicional ao seu senhor pelos arroubos amorosos por Chirinola. ‘Basta que el galán sienta inclinación por una dama para que el servidor se sienta obligado a imitarlo’ (MONTESINOS *apud* PRADES, 1963, p. 48). Por mais que o criado vá, de certa forma, contra os preceitos de sua personagem-tipo, no caso particular de Chichisbéu, podemos aceitar uma flexibilização desta regra, para que o criado siga a mesma iniciativa que Faetonte toma na peça”. (GONTIJO ROSA, 2011, p. 82).

³⁵¹ “*Fíton:* 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?” (p. 103, [grifo nosso]).

³⁵² Aspecto analisado no artigo “O precipício de Chichisbéu: o ‘gracioso’ feito à sombra do ‘galán’ em *Precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva” (GONTIJO ROSA, 2016).

personagens, mas, pelo contrário, sempre tentando retomar a sua identidade – na medida em que isso não atrapalhe os interesses de Faetonte:

Mecenas: Aquele sem dúvida é o nigromântico que buscamos. Vamos de manso e levemo-lo preso, com o rosto tapado para que nos não ofenda com algum encanto. (p. 105)

Nesta fala de Mecenas, vemos que as personagens deduzem por si o fato de Chichisbéu ser o nigromante. Esta cena abre o mote cômico que motivará a intriga secundária da peça – por Chichisbéu ser mago, Chirinola não cede aos seus galanteios. Ao final, o gracioso é encapuzado e levado até a presença do Rei Tages.

Chichisbéu, então, é conduzido até o Rei. Sua primeira fala, carnavalizada, pede que “basta já de cabra-cega” (p. 108), como se a violência sofrida fora uma brincadeira de crianças. Já Mecenas, ao início da cena, ao anunciar ao Rei, também relembra o público da situação:

Mecenas: Este que vês, Senhor, é o nigromântico Fíton, que junto às margens do Erídano o achamos, e segundo as confrontações do traje tessálico e este livro de mágica com caracteres gregos, que na mão tem, me persuade ser o próprio que buscamos. (p. 108)

Chichisbéu, nesta cena, mostra-se arrazoado e ponderado, embora acredite que se trata de uma corte “mágica”:

Chichisbéu: [...] Eu lhe respondo, porque aos reis ainda em sombras se lhe deve respeito (*À parte*).

Rei: Que dizes, Fíton?

Chichisbéu: Senhor, que 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. (p. 109).

A partir daí, segue uma tentativa de Mecenas e do Rei Tages em convencer a Chichisbéu de que ele é, na verdade, Fíton, enquanto Chichisbéu reluta até o fim em aceitar a nova identidade que lhe é imposta – situação similar à que se passa no início de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene*, em que Mercúrio convence Saramago de que Mercúrio é Saramago e Saramago é ninguém. Aqui, entretanto, o processo é menos truculento, pois se trata de uma intervenção do ambiente senhorial (elevado) na identidade ancilar (baixa), embora não menos violento:

Chichisbéu: Há semelhante enlatadura! Querer Sua Majestade à força que eu seja feiticeiro! [...] Ah, Senhor! Vossa Senhoria desengane a El-Rei que eu isto de mágica não sei por onde ela corre. (p. 110)

Já das poucas réplicas de Chichisbéu até agora citadas, podemos perceber que, em comparação ao Sacatrapo de *Os encantos de Medeia*, seu linguajar é muito mais elaborado, bem utilizando os pronomes de tratamento atribuídos às personagens elevadas, formulando melhor seu discurso e, inclusive, fazendo melhores composições das suas tiradas em latim:

Chichisbéu: Pois, Senhor, não é erro crassíssimo entender que o Sol tem filho? Bem sei que, pela regra do *Sal, Sol, ac mugil*, que o Sol é masculino e nem por isso se segue que tenha filho, porque *Musa, Musae*, é feminino, e, contudo as musas são castas. *Ergo* &c. Não sei se me explico! (p. 110)

Ao ser deixado só em cena, outro solilóquio de Chichisbéu nos elucida um pouco mais acerca de sua personalidade:

Chichisbéu: Isto já vai de foz em fora! Eu entendo que isto é realidade pura e não mágica sonhada; e o pior é que eu sou o que faço na oração e cuidam que sou mágico! Em negra hora apanhei o tal vestido e o tal livrinho! Mas, ainda assim, devo muito a todos, pois um me descobre o seu peito, outro me vomita o seu bucho; e eu com tanta cousa estou para rebentar. (p. 112)

Ao agradecer as informações a ele confiadas, vemos que Chichisbéu é um tanto mexeriqueiro e alcoviteiro. Nesta fala, também encontramos legitimada nossa afirmação de que o gracioso não se esforça em “interpretar” a personagem Fíton quando diz que “eu sou o que faço na oração”.

Na sequência da cena 2 da Parte I, entram em cena o verdadeiro Fíton, já disfarçado de criado, e Faetonte.

Chichisbéu: [...] Ai, que ali está meu amo! Pois, por vida minha, que hei-de magicar com ele. (p. 113)

Nesta cena, em que Chichisbéu deliberadamente decide jogar com Faetonte, é instaurado o *teatro en el teatro*. Antônio José faz uma *exposição* quase esquemática na fala de Faetonte – que justifica que ele confunda o próprio criado com um nigromante. Chichisbéu estava onde o herói esperava encontrar um mágico e vestido como tal:

Faetonte: Já que me não queres dizer o que te pergunto, recorrerei a outro mágico que me disse agora Egéria habitava em palácio, e ele me informará quem é o adorado enigma que adoro. (p. 113)

Mas, mesmo no momento do jogo instaurado e de Chichisbéu como única personagem *omnisciente* em cena, ainda assim o seu discurso não se produz perfeitamente ajustado ao “novo” *status* adquirido pela personagem – especialmente no momento em que replica a Faetonte, quando este pergunta:

Faetonte: Deixa-me, cruel; que dano pode causar a formosura?

Chichisbéu: Que dano? Muito grande; porque há formosuras danadas! Olha: uma mulher formosa por força há-de ser presumida; da presunção segue-se o ser tola; da tolice o fazer asneiras; das asneiras o dar couces; quem dá couces, tem mataduras. Com que, Senhor, quem albardar uma formosura, há-de aturar o ser raivosa, zelosa, comichosa, pedinchona, desvanecida; pois, se tiver acidentes da madre, ainda são outros quinhentos. (p. 114)

Esta fala refere-se à figura do retrato que porta Faetonte. Claramente derrisório, o excerto acima *carnevaliza* tudo aquilo que até agora o herói tessálio vinha alardeando acerca de sua amada figura – que saberemos futuramente ser Ismene.

Chichisbéu sustenta o jogo o máximo que pode, até que Fíton reconheça seus pertences (“Senhor, agora reparo! Aquele é o meu livro e o meu vestido! Este homem deve ser algum velhaco”, p. 116) e destrua a ilusão do *teatro en el teatro*.

Ainda não reconhecendo seu criado, Faetonte ameaça Chichisbéu, demonstrando mais uma vez o seu ânimo colérico e impetuoso. Entretanto, Chichisbéu quebra com a expectativa tanto de uma luta quanto da própria relação entre patrão e empregado, ao dizer:

Chichisbéu: Venha cá! Tão louquinho está, que me não reconhece? Não vê que sou Chichisbéu? (p. 116, [grifo nosso])

A relação de Chichisbéu com as personagens elevadas é muito particular, pois se mostra especialmente à vontade no ambiente senhorial – do qual fará parte a maior parte do tempo. Sua linguagem e suas metáforas não são tão baixas quanto as dos primeiros graciosos de Antônio José da Silva, seus jogos de palavras são mais sofisticados e mesmo os galanteios a Chirinola estão em níveis de elaboração não alcançados nem por Esfuziote tentando ser Teseu em *O labirinto de Creta*.

Sendo finalmente – pela primeira vez na peça – reconhecido como Chichisbéu, o gracioso começa a contar suas viagens ao amo. Assim como fez anteriormente (cena 1, Parte I), relata um pouco a Faetonte, outro tanto ao público, o que penou até encontrar-se onde está:

Chichisbéu: Depois que de Tessália partimos atrás do original daquele maldito retrato, chegamos a Itália, quando, em duas palhetadas, embrenhando-se vossa mercê pelos bosques do Erídano, o perdi de vista, sem que a furoa da diligência o pudesse desencovar. Nesta sofroicidade andava, quando palavras não eram ditas, porque eu não dizia palavra, eis que acho este vestido e este livro. (p. 116-117)

Jogando com o doseamento de informação, Chichisbéu nos apresenta uma versão mais completa da viagem. Também, como é típico desta personagem quando constrói narrativas em cena, acrescenta comentários jocosos, cria neologismos e, enfim, elabora toda uma paisagem imaginária com seu texto. Entretanto, como já dissemos acima, as falas de Chichisbéu mantêm-se mais sóbrias do que é usual no discurso burlesco do tipo gracioso.

Ao final desta fala, após contar que foi confundido com Fíton, o gracioso termina: “por mais que me desempulhei, não foi possível tirar-lhe dos cascos [de El-Rei] que eu era Fíton”, p. 117). Aqui, após assistirmos a toda a confusão criada na corte por causa deste imbróglio, vemos Chichisbéu afirmando taxativamente que não confirmou ser Fíton. Temos, portanto, a

negação de uma personagem em participar do *teatro en el teatro* que tentou se instaurar na cena anterior.

As reações de Fíton e Faetonte refletem seus próprios objetivos na trama. Sendo que Fíton pretende não ser pego pela corte de Itália, lhe é favorável pensarem que Chichisbéu é o grande nigromante:

Fíton: Mais seguro estou agora, disfarçado em Chichisbéu. (p. 117)

A inversão de papéis não estava preconizada em nenhum momento anterior da peça., embora Faetonte compartilhe do engano quando confirma:

Chichisbéu: Ah, Senhor! Quem é este lapuz, que também se quer meter em réstea mágica?

Faetonte: É um criado que tomei na tua falta. (p. 117)

Acreditamos que o travestimento de Chichisbéu em Fíton altera-lhe o caráter, deixando um pouco mais sutis as “burlas” com as quais reflete e comenta as ações elevadas da peça. Ou seja, Chichisbéu representa muito bem as questões de travestimento discutidas na Introdução a esta Jornada da Tese.

Entretanto, o mesmo não é verdade para Fíton enquanto disfarçado de Chichisbéu. A consciência de Fíton diante da troca pode ser mais ou menos relevante perante a decorrência de alguns fatores: Fíton não é uma personagem cômica e não faz parte do ambiente ancilar da peça, mas, pelo contrário, carrega elevado *status* justamente por sua ciência e arte mágica, tornando-o “mais consciente” que as outras personagens acerca dos engodos engendrados no enredo; Fíton é uma personagem secundária, cuja participação na peça é limitada pela função de carregar o vaticínio fatídico de que o original do retrato que Faetonte procura será seu precipício; o caráter de Fíton enquadra-se na personagem-tipo do *raisonneur*, cuja principal função é justamente tentar trazer à razão as personagens imersas no turbilhão das emoções da cena. Levando em consideração qualquer uma destas, ou todas estas situações, é reconhecível que Fíton não se deixa mudar pelas situações cênicas.

Se tomarmos o enredo de *Precipício de Faetonte* como um todo, tantas são as inversões de *teatro en el teatro* proporcionadas pelas mentiras, engodos e travestimentos das personagens da peça que seria necessário um estudo completo apenas destas representações dentro das representações. Isto porque, além de jogarem com mentira e verdade, as personagens contam com verdades parciais engendradas propositalmente, enganos ocorridos por acaso e mudanças de intenção que invertem totalmente o jogo – e isso não acontece apenas uma vez, mas várias

vezes e a partir de várias personagens ao longo de todo o enredo³⁵³. Portanto, deixamos para estudo posterior as relações de verdade e mentira – ou “ser” e “parecer” – nas relações das personagens de *Precipício de Faetonte*.

Retornando à cena, é Faetonte quem recomenda a Chichisbéu manter a farsa: “Já que tens essa fortuna, vai vivendo com o tempo” (p. 117). Ainda nesta cena, Chichisbéu revela que o interesse do Rei no mago Fíton é para que revele quem é o filho do Sol que vive em Itália. Assim, Faetonte termina de forjar seu plano para aproximação de Ismene – agora ainda para tentar matá-la, mas logo para cortejá-la:

Faetonte: Chichisbéu, em todo o caso tu hás-de dizer a El-Rei que eu sou o filho do Sol, para com esse pretexto completar as minhas ideias. (p. 117)

Chichisbéu e Fíton, por motivos diferentes, são contra o plano de Faetonte. Entretanto, para andamento do enredo da peça, por ser Faetonte o protagonista ou pela própria constituição característica do filho do Sol enquanto figura de fogo – e todas as metáforas que aqui cabem –, ambos acabam cedendo e concordando em auxiliá-lo:

Chichisbéu: Essa razão concluiu-me. Vossa mercê é o filho do Sol, e tenho dito. *Constituo te filium Solis*. (p. 118)

Nesta cena, em que Faetonte toma para si o nome de “filho do Sol” sem saber que de fato o é, podemos perceber mais claramente uma constante na personagem Fíton: praticamente todas as suas falas, em maior ou menor grau, constituem-se enquanto *antecipações* da ruína de Faetonte ou do rumo trágico que tomará a peça. Ou seja, Fíton opera na peça não só tentando auxiliar Faetonte, mas também como uma espécie de oráculo que acompanha o semideus até a sua morte.

Ao final da cena entre Faetonte, Chichisbéu e Fíton, a título de chiste – e não mais como *teatro en el teatro*, como no início da cena – Chichisbéu conta mais um pouco do que sabe acerca das intrigas do palácio, desta vez acerca de Egéria, “uma princesa filha de quem deus tem, esporiada do trono” (p. 119). Entretanto, Chichisbéu também sabe de parte dos planos de Egéria e Mecenas, mas não os revela porque “está *sub sigilo magicali*” (p. 119).

À saída, Faetonte entoa uma ária que, entretanto, não colabora para o desenvolvimento da ação da peça. É uma canção de amor com nove versos de sete sílabas que fala da vontade de encontrar o objeto amado – temática tipicamente cortesã do período. Entretanto, se nos

³⁵³ Como estes enganos, poderíamos também enquadrar a omissão da verdade, a falsa constância ou mesmo a usurpação do trono. Logo, todas as personagens, em algum momento, enganariam a outras e estariam, portanto, jogando o *teatro en el teatro*, à exceção justamente da criada Chirinola, personagem-tipo que está relacionada à alcovitagem e mexericos. Assim podemos perceber quão arrojada é a escrita de Antônio José nesta peça, tornando as tramas mais complexas e jogando com as ideias de personagens preconcebidas.

atentarmos para a última estrofe de forma um pouco mais descompromissada, poderemos perceber que Faetonte pode estar elaborando uma metáfora do que se passará de fato, através das situações absurdas de quase morte nas quais ele e Ismene se envolvem:

Se te encontro, objeto amado,
Acharás nesta alma amante
um morrer a cada instante,
um viver por te adorar. (p. 119),

O final da cena 2 da Parte I marca o primeiro encontro de Chichisbéu com sua amada Chirinola. Já à saída, a criada apresenta o seu caráter fofoqueiro e curioso, que marcará suas ações e cujo impulso será o desencadeador do “precipício de Faetonte”:

Chirinola: Venho pé antepé a ver este mágico, que tem alvoraçado todo este palácio, e é cousa que nunca vi em minha vida. (p. 120).

Chichisbéu: E para quê?

Chirinola: Só por ver como é a cara de um feiticeiro. (p. 120).

Chichisbéu imediatamente desenvolve interesses amorosos pela criada, sem abrir mão do discurso carnavalesco:

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! (p. 120, [grifo nosso])

A parte destacada no excerto opera como *texto espetacular*, pois denota uma movimentação de cena – se Chirinola manda que Chichisbéu “chegue-se para lá”, pressupomos que ele, anteriormente, tenha se aproximado da moça. Na sequência, a criada revela o medo que sente de feiticeiros, pois “é gente que fala com o Diabo” (p. 121). Novamente, devemos lembrar que expressões religiosas, neste contexto, são proferidas mais como linguagem corrente do que como devoção de fato – em Antônio José, apenas Esfuziote, gracioso de *O labirinto de Creta*, apresenta a religiosidade como traço característico de seu caráter.

Como já dissemos, Chichisbéu, o galanteador, mal vê Chirinola e já lhe corteja. Entretanto, por suas características discursivas serem um pouco mais refinadas do que as dos demais graciosos de Antônio José, suas falas galantes acabam também sendo um pouco mais cortesãs:

Chichisbéu: [...] Tomaras tu que um mágico desses te amasse! Então verias... Não digo nada!

Chirinola: Deus me livre! (p. 121)

Via de regra, como podemos perceber nas análises até agora realizadas, as personagens cômicas são muito práticas na forma como encaram a vida e as relações e carregam uma

objetividade muito grande no seu entendimento do mundo. O discurso indireto e entrecortado, deixando muitos subentendidos na fala, é característica de personagens elevadas. Assim que a réplica de Chirinola ao charme de Chichisbéu – e toda a sua argumentação – é feita neste registro da vida prática.

O diálogo continua:

Chichisbéu: Queres tu que eu seja teu Chichisbéu? Zombaria fora.

Chirinola: Para quê? Não jure, que bem lho creio.

Chichisbéu: Hei-de ser o mais fino Chichisbéu que há-de haver em toda a Itália. (p. 121)

Novamente, o recurso muito usado por Antônio José do jogo de palavras com o nome dos criados é realizado. Embora esteja grafado com iniciais maiúsculas na edição do Prof. José Pereira Tavares, “chichisbéu” é tomado por substantivo, inclusive porque Chirinola não sabe que este é o verdadeiro nome do seu par na cena.

Este trecho da cena pressupõe que Chirinola, aos poucos, cede ao galanteio de Chichisbéu, especialmente porque, quando dá por si, a personagem exclama: “Vá-se daí, que é um feiticeiro!” (p. 121). Novamente através da imaginação da cena representada, suscitada pelo texto escrito, pressupomos um jogo espacial de aproximação entre as personagens.

Continuando com o jogo amoroso, chegamos ao momento mais importante desta cena, o qual terá repercussão ao longo de toda a intriga secundária e, inclusive, alterará a intriga principal da peça:

Chirinola: Só de uma sorte me poderá render.

Chichisbéu: Como?

Chirinola: Renunciando o pacto e depondo a mágica. (p. 121)

Neste trecho é constituído o conflito da trama secundária de *Precipício de Faetonte*. Temos a firme vontade de Chirinola de não namorar um feiticeiro contraposta à necessidade de Chichisbéu em manter o disfarce por ordem de seu patrão, Faetonte. Entretanto, não é por este motivo que Chichisbéu, nesta cena, é preterido por Chirinola. Inicialmente, ambos concordam:

Chichisbéu: Se nisso consiste, já renuncio, não só o pacto, mas tudo que te possa dar pena, pois só quero que voe o meu amor à esfera dos teus olhos.

Chirinola: Estamos justos; porém veja lá o que faz! (p. 121)

A metáfora utilizada por Chichisbéu é completamente ajustada ao discurso elevado, escapando, mais uma vez, da burla característica do criado gracioso. Entretanto, se não nas falas galantes de Chichisbéu, a função *carnavalesca* ainda está presente em seu discurso em outros momentos, como se verá.

Contudo, outra característica de Chichisbéu é falar demais. Ele fala demais e, assim como o peixe do ditado, acaba morrendo pela boca. Além disso, já vistas as cenas em que

Chichisbéu é preso e agora a próxima cena, também podemos dizer que esta personagem não conta com a sorte a seu favor:

Chirinola: [...] Agora o apurarei. (À parte) Ora dize: como me chamo eu?
 Chichisbéu: Se eu já não sou feiticeiro, como posso adivinhar o teu nome?
 Está galante a Chirinola!
 Chirinola: Não temos nada feito. Vá-se daí, que ainda é quem dantes era.
 Chichisbéu: Porquê?
 Chirinola: Disse-lhe que me adivinhasse o nome, e mo escarrou na bochecha.
 Chichisbéu: Eu, o teu nome?! De que sorte?
 Chirinola: Não disse Chirinola? Que mais havia de dizer?
 Chichisbéu: Pois tu te chamas Chirinola?!
 Chirinola: Sim, Senhor; faça-se de novas.
 Chichisbéu: Ó Chirinola, em chirinola me torne eu, se eu sabia que tu te chamavas Chirinola.
 Chirinola: Pois apara que disse Chirinola?
 Chichisbéu: Nunca se viu um lapsus nominis? Se havia de dizer charamela, disse chirinola. (p. 121-122)

O jogo onomástico toma outra proporção nesta cena. Se antes ele é apenas mote para uma fala espirituosa, no diálogo acima ele é o mote da situação na qual as personagens se encontram. O substantivo “chirinola” quer dizer, entre outros significados, “armadilha”, e é usado por Chichisbéu no início do excerto como se Chirinola estivesse lhe tramando uma armadilha – que, de fato, estava.

Mesmo após esta “coincidência” onomástica, Chirinola perdoa Chichisbéu (“Ora admito a desculpa, mas não lhe suceda outra”, p. 122), e os dois voltam às pazes. Novamente, como é de praxe no teatro coetâneo, Chichisbéu solta outro discurso cortesmente afetado – no mesmo registro não carnavalizado e metafórico já mencionado – e, imediatamente depois, outro incidente desastroso ocorre:

Chirinola: Veja lá o que diz; olhe bem para mim!
Chichisbéu: Tenho dito.
Imediatamente lhe cresce o nariz a Chichisbéu, com desformidade. (p. 122)

Desta vez, entretanto, Chirinola não admite a mentira de Chichisbéu e dispensa-o de vez, sendo inútil qualquer argumentação que o gracioso tente interpor:

Chirinola: Como queres que creia, se ao mesmo tempo que dizes não hás-de ser mágico, sacas por um nariz tamanho como hoje e amanhã?
 [...]
 Se quer adorar-me,
 da mágica fuja;
 se quer desprezar-me,
 fará o que quiser,
 que é melhor senhor
 do senhor seu nariz.
 Bem sabe não gosto
 de feitiçarias,
 que são rapazias,

que estalam num trás,
e estão por um triz. (Vai-se). (p. 123-124)

Diferentemente da ária entoada por Faetonte nesta mesma cena 2 da Parte I, o que é cantado por Chirinola tem importância fulcral na trama secundária. Nesta ária, vemos o recurso de enunciar por meio de uma estrutura mais rígida de rimas e ritmos as informações importantes que precisam ser apreendidas e memorizadas pelo público. Certamente que a primeira cena entre as personagens baixas, com seu ritmo e movimentação característicos, também auxilia o público no entendimento dos objetivos de cada personagem. Mas, em se tratando de um texto cuja finalidade é ser representado em cena, o recurso da ária colabora muito para que o público separe o circunstancial do essencial para o enredo.

À saída de Chirinola, o gracioso monologa brevemente acerca da situação e sai em busca da criada, tão logo “esconde-se-lhe o nariz” (p. 124). Esta saída, que encerra a longa cena 2 da Parte I, é realizada à moda das cenas de confusão dos entremezes cômicos espanhóis: “Ó Chirinola, espera, que já estou desnarigado” (p. 124).

Podemos dizer que, numa perspectiva geral de leitura das intrigas de *Precipício de Faetonte*, esta cena está completamente inserida na função *ajena*, acrescentada por nós às funções descritas por Hermenegildo por estas não contemplarem este tipo de situação, em que a cena – ou as falas – em nada se relacionam com a intriga principal.

Nesta cena, em nenhum momento foram lembradas a intriga de Faetonte, as mentiras de Egéria ou qualquer outro assunto que não fosse a relação entre Chichisbéu e Chirinola. Mesmo quando o conflito maior é decorrente de uma ordem de Faetonte – que Chichisbéu se faça passar pelo mágico Fíton –, nem assim o *galán* foi lembrado. A intriga secundária seguirá deste modo pelo restante do texto, até que ela seja mobilizada pelo dramaturgo para interferir na trama principal, somente na Parte III da peça.

Nova aparição dos criados só acontece na cena 1 da Parte II. Chichisbéu, ainda sendo confundido pelos habitantes do palácio com Fíton, encontra com o *galán* Albano, que busca o ofensor de Ismene – no final da Parte I, Faetonte, a pedido de Egéria, ataca Ismene e reconhece nela o original do retrato pelo qual está enamorado. Já Chichisbéu, que busca a Faetonte, lida com ironia com Albano desde a primeira fala:

Albano: Fíton!
Chichisbéu: Que manda Vossa Alteza muito serenada? (p. 130)

Albano claramente não está sereno, pois na sua fala inicial demonstra preocupação por não ter sido diligente na situação que deixou Ismene em perigo: “Não é possível aparecer o traidor, sem que tenha omitido o meu cuidado toda a diligência” (p. 130).

Albano quer que o (falso) mago lhe diga “quem foi o traidor que quis ofender a Ismene esta noite” (p. 130) e dá um anel ao criado, como prêmio. Novamente, o recurso do anel como objeto precioso é utilizado, desta vez apenas de passagem, não sendo central como foi em *Os encantos de Medeia*. Antônio José várias vezes faz isso, levando a primeiro plano algum recurso dramático ou cênico que foi de menor importância em outras peças ou, ao contrário, utilizando de passagem elementos que já figuraram em outros textos. Isto, a nosso ver, aponta para um repertório de recursos presente no imaginário do dramaturgo, de que ele lança mão quando da composição das suas peças e que, com o devido aprofundamento de estudo, podem ajudar a entender as convenções e a recepção do teatro coetâneo.

Na sequência do diálogo, mesmo sem saber que Faetonte foi o atacante de Ismene, Chichisbéu opera suas falas na função *ponente*, pois o criado ludibria o *galán secundario*. Mesmo que seu objetivo principal com as falas fosse a manutenção do disfarce, Chichisbéu acaba corroborando os interesses de Faetonte.

Entretanto, isso se inverte na última fala de Chichisbéu. Farto da insistência de Albano, o criado acaba por, ainda que sem o saber e sem essa intenção, revelando uma informação verdadeira:

Chichisbéu: Não me ameace, que por mal ainda é pior! Olhe, Senhor! Se quer saber quem é o traidor, vá ao bosque do Erídano e o primeiro homem que aí encontrar, esse é! Porém, segredo no caso, porque eu cá não sou homem de mexericos.

Albano: Pois, Fíton, se acho certo o que me dizes, ainda será maior o meu agradecimento. (*Vai-se*).

Chichisbéu: Vai-te cos diabos, pois só por me ver livre daquela sanguixuga, lhe disse que estava no Erídano! Não me lembrou dizer-lhe que estava nos quintos dos infernos, por ver se o ia lá buscar. (p. 131).

Ver-se-á na cena seguinte (cena 2 da Parte II) que a situação se concretiza quando Albano entra em cena, após Faetonte ser flechado por Ismene:

Albano: Sem dúvida que este é o traidor que quis matar a Ismene, pois é o primeiro homem que encontro nos bosques do Erídano, como me disse Fíton. E, pelo conhecer, Ismene, valerosa, se quis vingar pelas suas mãos. (p. 139-140)

Mas, acerca deste trecho, trataremos a seu tempo. Por agora, a mentira de Chichisbéu, por conhecermos a peça, revela-se *oponente* aos interesses de Faetonte. As falas de Chichisbéu também são carnavalizadas porque rebaixam o discurso e mostram tiradas cômicas. Característica a ser destacada como pertencente à personagem-tipo do gracioso é sua covardia, travestida, na fala, em coragem – desde que já esteja sozinho em cena. Quando diz que “não

me lembrou dizer-lhe que estava nos quintos dos infernos”, a coragem necessária para proferir tão ofensiva sentença só lhe aflora após a saída de Albano.

Não dizemos, contudo, que os graciosos de Antônio José sejam covardes em demasia. Eles o são na justa medida da personagem-tipo – não chegando a ser um traço característico de nenhum deles, especificamente. Vale ressaltar, entretanto, a utilização dos recursos cômicos já marcados na tradição tragicômica.

Na continuação da cena 1 da Parte II, Chichisbéu dialoga com o Rei e com Mecenas. A mentira que inventou é reforçada – como se já fosse verdade – e novamente Chichisbéu aponta para o desenrolar da trama principal:

Rei: A tua ciência nesta ocasião só me pode livrar de um empenho. Quem foi o que a Ismene...

Chichisbéu: Quis matar esta noite, seriam dez horas? Já disse a Albano que fosse ao Erídano, que lá o acharia. (p. 132)

Contudo, as falas do criado ainda não interferem na intriga, pois, como se verá, as personagens que ele envia para o Erídano e os conflitos gerados como consequência desta “previsão” de Chichisbéu não rendem frutos para mais do que algumas réplicas.

Por outro lado, a preparação para a revelação de ser Faetonte o filho do Sol segue. Chichisbéu, em registro burlesco no que diz respeito à verdadeira função do mago, diz que:

Chichisbéu: Já o tenho quase descoberto até o pescoço; falta-me só ver-lhe a cara, para o conhecer.

Rei: Pois quem te impede o seu total conhecimento?

Chichisbéu: Os vapores crassos da terra, que estão escurecendo o brilhante dos astros; hei-de trazê-lo aqui pelos cabelos, sob pena de enforcar os livros. (p. 132)

Também nos planos amorosos de Mecenas – o qual, como terceiro *galán*, ou *galán suelto*, os terá frustrados –, Chichisbéu está envolvido. Entretanto, o diálogo de ambos é interrompido pela entrada de Chirinola, que, com apenas uma interjeição (“Cé!”, p. 133), dá a entender a Mecenas que precisa falar-lhe a sós. Chichisbéu, entretanto, fica escondido no bastidor e ouve a conversa dos dois, na qual Chirinola transmite a Mecenas a informação de que Albano e Ismene “se acham divertindo em uma caçada, nas ribeiras do Erídano” (p. 133).

Em aparte, Chichisbéu comunica ao público uma importante característica de Chirinola:

Chichisbéu: Temos a Chirinola feita alcoviteira! (p. 134)

A alcovitaria, como já discutido, é uma das características da personagem-tipo da criada, pois a esta é facultada a possibilidade de executar ações que não competem ao decoro ou à condição de sua dama. Especificamente no enredo desta peça, a criada é muito pouco associada à sua dama – no caso, Egéria – e tem uma trajetória mais autônoma do que se costuma ver em

outras peças do mesmo período – e, claro, nas demais peças de Antônio José, nas quais apenas Maresia, de *As variedades de Proteu*, apresenta semelhante liberdade. Isto porque a própria composição dos caracteres das damas, nestas duas peças, é diferenciada em relação à tradição.

Portanto, esta pequena cena de leva-e-traz da criada é muito importante para associarmos as duas personagens e caracterizarmos a ambas. Chichisbéu tampouco passa ao largo da alcovitaria, mantendo o assunto vivo por mais algumas réplicas – situação que, por si, já destaca a importância desta característica em Chirinola:

Chirinola: Eu não sei quando se aquietarão estes Senhores!

Chichisbéu: Quando não houverem alcoviteiras (*Sai*).

Chirinola: Fale claro e não me dê remoques.

Chichisbéu: Ora não fiava de ti que tivesses tão baixo ofício, sendo tu a primeira terceira que eu vi tão destemperada nessa matéria! (p. 134)

O tema serve como mote para que novamente se retome a temática das artes mágicas de Chichisbéu:

Chichisbéu: [...] A um mágico não se pergunta quem lho disse.

Chirinola: Perdoe, que cuidava que já não era mágico.

Chichisbéu: Ai, que me não lembrava da promessa que te fiz! Estou zombando; eu não sei de nada. (p. 134)

E, após este interregno acerca da alcovitaria, voltam Chirinola e Chichisbéu, de maneira bem pouco sutil, à temática da intriga secundária:

Chichisbéu: [...] Deixemos de galantarias amatórias e falemos em cousas sisudas.

Chirinola: Pois que há de novo?

Chichisbéu: O meu amor. (p. 134)

Chichisbéu mantém a característica que lhe nomeia: o ser femeeiro. Sua corte a Chirinola é sempre direta e até um pouco ousada para os moldes setecentistas – sem contar que também é um pouco refinada para os moldes graciosos, como já foi apontado. Ao lhe serem recusados carinhos, entretanto, o gracioso versa sobre as “leis do chichisbeato”:

Chichisbéu: A mim me tinham dito (muito se mente neste mundo!) que os Chichisbéus abraçavam as suas Chichisboas; que eram duas almas num corpo; o que um queria, outro queria; que a fé amante era inviolável; a assistência contínua; o cuidado frequente; e que estavam olhando um para o outro sempre sem pestanejar. E, no cabo, nada disto acho em Itália! Que será?

Chirinola: Estás muito alheio no caso.

Chichisbéu: Agora. Eu estou muito bem cento nas leis do Chichisbeato. (p. 135)

O jogo de palavras aqui atinge uma elaboração não vista em nenhum outro dos textos que constituem o *corpus* desta pesquisa. A criação de neologismos, a associação de ideias e a ressignificação de vocábulos presentes na fala, de maneira cômica, são completadas pela

apresentação de um sistema de relacionamento que não condiz como o que os criados mantêm, mas também se expande, burlescamente, para todas as relações amorosas da peça.

A título de observação, ainda que o nome de Chichisbéu seria de origem italiana, *cicisbeo*, é recurso jocoso o fato de que ele “nada disso acho em Itália”. As alusões do gracioso à relação pretendida com Chirinola (sua Chichisboa), embora não explicitadas nesta fala específica, deveriam ser depreendidas da movimentação cênica, pois a sequência do diálogo apresenta Chirinola interessada em um romance sem estes “atrevidos pensamentos” e na busca de um “casto amor” (p. 135). Continuando a tratativa de Chichisbéu acerca dos relacionamentos, este ainda elucida que:

Chichisbéu: Filha, isso de amor platónico é coisa ideada, que não existe *in rerum natura*; é uma capa que se deita sobre os olhos de Cupido, para o cegar mais e para cegar também aos circunstantes. E não me puxes tu pela língua, que eu direi o que sinto nessa matéria. (p. 135)

Chichisbéu advoga por um amor carnal. Mesmo que a elaboração discursiva do criado seja mais elevada do que a de Pantagruel, Panurgo e Gargântua, ou mesmo mais requintada do que Sacatrapo, em *Os encantos de Medeia*, estamos tratando da mesma lógica, da mesma mundividência própria das personagens carnalizadas, que valoriza o baixo material e corporal em toda sua extensão e simbologia de nascimento e morte.

Embora seja um defensor do amor carnal, tão logo Chirinola diz que o amor que ela anseia “é o que cá se usa”, Chichisbéu rapidamente muda de ideia: “Vamos com a moda, que do mal o menos” (p. 136).

Uma ária em italiano, cantada por Chichisbéu em homenagem a Chirinola, encerra a cena 1 da Parte II. Os sete versos, finalizados com a saída de Chichisbéu de cena, comovem o coração de Chirinola, que termina o ato dizendo:

Chirinola: É o mais galante Chichisbéu que tenho visto! (p. 136).

Na cena 2 da Parte II, acontece o acidente em que Ismene acerta uma flecha em Faetonte. Discutido na Primeira Parte desta Tese, no evento trágico, Faetonte, esvaindo-se em sangue, ainda encontra forças e ímpeto para declarar seu amor a Ismene. Albano, entrando em cena imediatamente após a saída de Ismene, vê em Faetonte o traidor que atacou a dama e investe contra ele com um punhal.

Chichisbéu, que entrou logo em seguida para salvar ao seu patrão, antecipa o plano e enuncia, num rompante:

Chichisbéu: Em grande perigo está Faetonte! O engano me valha. Suspende o braço, sacrílego Albano! Mecenas, este é o filho do Sol, por quem tanto suspira El-Rei. (p. 140).

Nesta cena, diversas personagens enunciam verdades desmentidas por mentiras, ou mentiras tidas por verdades, ou ainda mentiras que são de fato verdades. Albano diz que Faetonte não é filho do Sol, o que, ao fim, é uma mentira, mas acerta ao dizer que ele foi o agressor de Ismene – embora ninguém acredite nesta história. Chichisbéu acredita estar mentindo quando anuncia que Faetonte é o filho do Sol, mas está dizendo uma verdade. Já Faetonte diz que Albano não será punido por Apolo por sua ignorância, o que não sabemos se é verdade, mas de fato, Albano é ignorante quanto à condição de Faetonte.

Neste imbróglio, Fíton – o verdadeiro mago – resolve ajudar Faetonte:

Fíton: Não há mais remédio que obedecer aos fados, para que não perca Faetonte a vida; e, para maior evidência de que ele é o filho do Sol, fará Apolo que se movam estas árvores, mudando o sítio em que habitam.
Movem-se as árvores de uma parte para a outra. (p. 141).

O texto espetacular de Fíton, além de dar a indicação de qual ação será realizada, já anuncia que será o deus Apolo quem operará esta mágica através de seus poderes. Mesmo ainda não sendo dito explicitamente que Faetonte é de fato o filho do Sol, estas pequenas “deixas” são dicas que o público entenderá posteriormente. Vale também lembrar que o mito de Faetonte como filho do Sol é razoavelmente corrente no Setecentos, ou seja, qualquer apontamento já poderia ser apreendido por alguma parte da audiência.

As duas seguintes intervenções do gracioso nesta cena decorrem ainda no sentido de favorecer a Faetonte, sendo, portanto, *ponentes*. Para dirimir as dúvidas de Albano, Chichisbéu, de seu próprio estro, inventa que Faetonte não poderia ser aquele a quem o *galán* busca porque este deveria ser o primeiro “homem” que encontrasse – e Faetonte, por ser semideus, não se encaixa na descrição. Uma saída que, embora não descaracterize a personagem-tipo do gracioso, é quase limítrofe dentro do escopo da personagem – e válida, no contexto da peça, pelas características particulares apresentadas por Chichisbéu.

Num rápido solilóquio, Chichisbéu resume a impressão que leva da trama até o momento:

Chichisbéu: 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! Se isto não parar em alguma destampação, temos vida para cem anos. (p. 142)

Além do rebaixamento empreendido sobre si, animalizando e se tomando por estúpido, Chichisbéu chama a Faetonte de “ninguém”, também condição rebaixada, oposta a ser “alguém”.

Ao entrar Egéria e pedir uma consulta a Fíton-Chichisbéu, esta recebe como resposta:

Chichisbéu: Não posso, Senhora, que anda tudo revoltado com o novo sucesso que agora aconteceu. (*Vai-se*). (p. 142)

Esta fala eleva o nível de tensão e de interesse da personagem acerca do sucesso ocorrido. Embora o espectador saiba de todo o sucesso, acompanha o crescente de expectativa de Egéria, descrito na fala:

Egéria: Que sucesso? Espera. Mais confusa estou! Mas quem duvida que será a morte de Ismene? Porém, que vejo! Alvissaras, coração! Todo este prado está inundado de sangue. Não pode haver mais seguro indício, pois haver sangue no lugar, aonde deixei a Faetonte, e Ismene; dizer-me Fíton acelerado que andava tudo revoltado com um novo sucesso, que pode ser senão o que imagino? Oh, valeroso Faetonte! Oh, extremoso amante! Só o teu valor me podia coroar de triunfos. (p. 142).

O excerto acima descreve a trajetória do pensamento de Egéria, que, entretanto, rumo no sentido errado dos acontecimentos representados anteriormente. O engano é reforçado com a entrada de Chirinola. A supor a morte de Ismene, Egéria ainda ouve o relato da criada:

Chirinola: Senhora, que será isto? Todo este prado cheio de sangue, e ali encontrar a Albano pálido, como sobressaltado, e Mecenas, que levaram um homem como preso? (p. 142-143)

O equívoco leva Egéria a definir a situação da seguinte maneira:

Egéria: Uma felicidade e uma desgraça ao mesmo tempo. Aquele que viste ir preso era (ai de mim!) o mais extremoso amante que me adorava, chegando a tanto a sua fineza, que chegou a dar a morte a Ismene, cujo sangue é este que matiza este prado. (p. 143)

Este engano é a construção da situação cômica posterior. Geralmente, em Antônio José, não se vê tão grande elaboração de um acontecimento cômico. Entretanto, como já dissemos na Primeira Jornada da Tese, esta não é uma peça que lida de maneira tradicional com as convenções do teatro aurissecular.

Mas, antes de chegarmos à situação cômica seguinte, ainda há uma fala de Chirinola a destacar. Ao suporem que justiça foi feita com Egéria, Chirinola diz:

Chirinola: Agora, Senhora, que te vês sem oposição no trono, lembra-te da minha lealdade. (p. 143).

A ganância como traço característico do mundo ancilar transparece na fala de Chirinola. Egéria não responde e, pelo desenrolar da trama, não terá situação para corresponder neste sentido à lealdade de Chirinola. Mas lealdade e ganância são características a serem destacadas nesta fala. Se ficam em segundo plano na caracterização desta criada, estão presentes como pertencentes à personagem-tipo.

E assim, acreditando que Ismene está morta, Egéria termina a cena com uma ária, na qual reconhece o seu grande amor por Faetonte –até agora visto pela dama como um joguete para obtenção de seus objetivos, assim como ainda é Mecenas para ela.

Na cena 3 da Parte II, já instalados dentro do palácio, Faetonte e Chichisbéu, à guisa de exposição, apresentam a situação em que se encontram – em chave irônica e burlesca (*Chichisbéu*: Que pretendes agora, depois de filiado na casa do Sol?, p. 145). Como estiveram separados, Chichisbéu a fingir-se de Fíton e Faetonte a esperar no bosque e empreender as vontades de Egéria, os companheiros precisam se atualizar das suas façanhas, para continuação do plano de Faetonte. Assim, Faetonte revela a Chichisbéu – e relembra à audiência – que Ismene “é o belo original daquela cópia” (p. 144) e que também foi ela quem o acertou com a flecha – “*Chichisbéu*: Com que, Egéria já lá vai cos diabos!” (p. 145).

Por sua parte, Chichisbéu conta a Faetonte acerca do plano entre Mecenas e Egéria – embora saibamos, enquanto público, que Egéria já se sente diferente em relação a Faetonte, ainda é o plano entre ela e Mecenas a informação que o criado possui.

Embora se perceba, no discurso de Faetonte, uma predisposição para o casamento com Ismene – a despeito do compromisso assumido com Egéria –, é o criado quem externaliza este pensamento:

Chichisbéu: [...] já estás feito filho do Sol e como tal podes casar aonde puseres o dedo meeminho. (p. 146)

Ao entrar Ismene, Faetonte declara-se a ela e lhe conta a história do retrato encontrado na Tessália. Deste diálogo, depreende-se como o retrato foi chegar à praia (“este é o meu retrato, que se enviou ao príncipe de Rodes, que infeliz naufragou com ele, vindo-me receber por esposa!”, p. 148). Nesta cena, as poucas intervenções do gracioso são no sentido de completar aquilo que o herói fala, de forma burlesca, advogando em favor do semideus e reforçando o engodo engendrado por Faetonte.

Quando o Rei entra em cena, após as devidas apresentações, a intervenção de Chichisbéu é necessária, pois Faetonte fica sem fala ao saber do himeneu de Ismene e Albano:

Rei: [...] depois de sacrificar a Apolo, grato ao benefício de permitir habite comigo um filho seu, assistirás aos desposórios de Ismene com Albano, para que com teu influxo seja sempre fausto, sempre ditoso o seu Himeneu.

Faetonte: Que ouço? Ai, infeliz! (*À parte*).

Chichisbéu: Lá vai quanto Marta fiou! (*À parte*).

Rei: Vem, Faetonte.

Faetonte: Senhor... Ismene... o Himeneu... poderia... porque... Não sei o que digo (*À parte*).

Rei: Que tens? Que te perturba!

Chichisbéu: Não repare Vossa Majestade, que todos os filhos do Sol mastigam as palavras e engolem os conceitos. Quer dizer que se podia dilatar o

casamento, porque ainda se acha mal convalescido e lhe tremem tanto as pernas, que não pode dar uma passada. (p. 149-150).

Esta fala é totalmente *ponente*, pois não faz mais do que legitimar a posição de Faetonte como filho do Sol e justificar seu “engasgo”. Depois disso, resta às personagens irem para o templo assistir à celebração das bodas de Ismene e Albano.

Fica apenas Ismene em cena, proferindo uma fala que soa como dúvida em relação ao seu amor por Albano e seu desinteresse nos galanteios de Faetonte. Contudo, esta é a única fala deste tom em toda a peça.

Estando Ismene em cena, entram Egéria e Chirinola, que não a veem imediatamente. Aqui é retomada a situação na qual as personagens terminaram a cena anterior: ambas acreditando que Ismene estava morta e Faetonte, preso.

Após rápidas falas expositivas de ambas – Egéria, preocupada com Faetonte, e Chirinola, criada prática, formulando um plano para que não tomem sua ama por cúmplice do herói –, as personagens avistam Ismene:

Egéria: [...] Mas que é o que vejo? Ai de mim!

Chirinola: O quê! O quê, Senhora? É verdade! À que de El-Rei, não fui eu! Não fui eu, Ismene! (p. 151)

Certamente esta cena é cômica e marcada por alguma movimentação mais acelerada em cena, típica de cenas de perseguição – mesmo que nesta cena não haja uma intenção real de perseguição, pois a motivação de Ismene não seria “pegar” as outras personagens. Após algum alvoroço e tentativas de articular alguma explicação que, entretanto, não é dita às claras, Egéria desmaia e Chirinola, quando inquirida por Ismene, tenta arremedar a patroa:

Ismene: Que é isto? Que perturbação é esta? Egéria, torna em ti. Dize tu: que foi isto? (Para Chirinola).

Chirinola: Tomara-me desmaiar; mas não posso. (p. 151)

A comicidade reside na tentativa frustrada de Chirinola em desmaiar para escapar do que lhe aflige, sendo incapaz de arroubos melodramáticos característicos das *damas*. Contudo, dá continuidade à cena e percebe o mal-entendido, não sem antes alguma tirada jocosa:

Chirinola: [...] Pois Vossa Alteza é mesmo Vossa Alteza?

Ismene: Pois quem hei-de ser?

Chirinola: Deixe-me apalpar. (p. 151)

Finalmente, com Egéria voltando a si, Chirinola novamente vem em socorro da patroa, a fim de que ela não revele a sua grande rival os seus planos:

Egéria: Perdoa-me, Ismene, que eu fui...

Chirinola: Ai, que se declara! Senhora, que não está morta a Senhora Ismene. [...]

Ismene: Que foi isto, Egéria? Que enigma é este?

Chirinola: É o que eu disse, Senhora, pois nos afirmaram que um javali despedaçara a Vossa Alteza, que Júpiter guarde, e por sinal nos mostraram o sangue. Nós, espavoridas, inventando outra vez a moda do arripiado, viemos correndo a bom correr, para talhar um par de choradeiras; quando, de repente, a vimos a Vossa Alteza; e, como somos medrosas, cuidámos que era uma cadáver. (p. 151-152).

A mentira de Chirinola salva Egéria, mas não sem despertar alguma desconfiança em Ismene, o que se torna motivo para uma ária, cantada ao final da cena, quando novamente é deixada sozinha no palco.

Na cena 4 da Parte II, terá lugar o casamento de Ismene e Albano, ou seja, grande momento de tristeza para Faetonte. A cena inicia-se, entretanto, com Chichisbéu e Chirinola, num clima de romance, indo assistir ao himeneu. Depois de rapidamente enunciar que “dizem que o filho do Sol também assiste muito bizarro” (p. 153), os criados retomam ao seu próprio assunto: o caso de Chichisbéu ainda ser mágico.

Chichisbéu, empenhado em seu amor, incita Chirinola de várias formas a se casar com ele, ela simplesmente respondendo: “Você tem a culpa de não ter o que deseja, pois, se não fora feiticeiro, casáramos agora” (p. 154).

Nesta cena, começa o conflito “interno” de Chichisbéu, o qual resultará na intervenção da trama secundária na intriga principal. Posto na berlinda, o criado reflete:

Chichisbéu: 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. (*À parte*). (p. 154)

Chichisbéu, ao contrário de Sacatrapo, em *Os encantos de Medeia*, faz ideia da importância da informação que carrega. Entretanto, a vontade de estar com Chirinola o leva a revelar o segredo de maneira doseada, aos poucos, até que Antônio José precise da intervenção da trama secundária para que sua intriga principal continue seguindo.

Neste momento da peça, Chirinola já sabe da existência de um segredo, o que basta para aguçar a curiosidade da criada – outro traço característico da personagem-tipo:

Chirinola: Pois de que sorte o hei-de saber?

Chichisbéu: De nenhuma; pois, não sabendo tu o segredo, vens a saber que há segredo, que é o que te basta.

Chirinola: Vá-se daí; você é o que se preza de amante? Você é Chichisbéu? É uma bala. (p. 155).

A ária que encerra a discussão entre os dois é uma glosa de Chirinola sobre o mote do “fiar”:

Se não fias de mim o segredo,
eu do teu amor me não quero fiar;
que se não pode dar confiança

em quem desconfia seu peito mostrar.

Fia, pois, se não queres que desconfie
do pouco que fias de mim te fiar;
porque na fiança daquele segredo
fiada confio os extremos de amar. (p. 155).

Ao virem Fíton e Faetonte à cena, como é usual, ambos fazem uma pequena fala expositiva. Na de Faetonte, interessa observar que ele resgata a metáfora do “precipício” do título da peça, muito evocada por Fíton na Parte I, mas depois um pouco esquecida pelo autor: “por evitar os meus precipícios, tanto me recataste dizer que era de Ismene aquele retrato” (p. 155).

A resposta de Fíton vem em aparte feito diretamente para o público, no qual não apenas refaz o jogo com a imagem do “precipício”, como ainda tece um comentário antecipatório das ações a decorrer, aguçando a curiosidade do público ou do leitor pelo que está por vir:

Fíton: Dos dous males o menor se há-de eleger; e, pois dizem que o sábio domina os astros, verei se posso emendar com um precipício outro precipício. (*À parte*). (p. 156).

Chichisbéu e Fíton travam, então, um diálogo que remete à famosa cena entre Mercúrio e Sósia, no *Anfitrião*, de Plauto, na qual o deus acaba por “roubar” o nome de Sósia, levando junto toda a vida e deixando o escravo apenas com a pergunta: “quem sou eu, se não sou Sósia?” (PLAUTO, 1993, p. 52).

Emulada em *Anfitrião*, ou *Júpiter e Alcmena*, em que as discussões acerca das identidades das personagens são mais aprofundadas, em *Precipício de Faetonte* a discussão toma o rumo do “chichisbeato”, das falas galantes que Chichisbéu volta a dirigir a Chirinola. O diálogo das identidades, curtíssimo, se resume a algumas réplicas:

Chichisbéu: Anda cá tu, que ainda não tens nome nesta história. Como te chamam?

Fíton: Chichisbéu.

Chichisbéu: Chichisbéu sou eu desta menina.

Fíton: Pois eu o sou de meu amo. (p. 156)

A fala *metaliteraria* é encarada, como sempre, de maneira natural pelas demais personagens. Embora geralmente não tenham falas neste registro – salvo as falas proferidas quando na situação de *teatro en el teatro* –, elas não causam estranheza às personagens que dividem a cena com o gracioso, mas somente para o público.

Até agora, salvo pequenas falas e a revelação da existência de um segredo, os criados não têm sequer tocado no tema da intriga principal, sendo que as cenas protagonizadas por eles são quase integralmente identificadas com a função *ajena*. Além disso, suas cenas são menores

do que as cenas dos criados de *Os encantos de Medeia*, por exemplo, não constituindo situações completas – mas, como esta própria cena, um chiste à moda de entremez para contemplar a forma tragicômica e os recursos temporais no que concerne à verossimilhança.

Iniciada a celebração do casamento, Fíton faz com que as luzes do Himeneu se apaguem. Ao ser “chamado a conselho” (p. 159), Chichisbéu começa com uma tirada cômica, no que é rapidamente repreendido por Faetonte:

Faetonte: Responde sério e vê lá o que fazes. (*À parte para Chichisbéu*).

[...]

Chichisbéu: Tal não digo e eu não sou tão escuro que necessite de pai-velho para comentar-me. Respondi assim, porque não quero dizer que o deus Apolo, pai das luzes, não leva a bem este matrimónio, e a razão disto eu a direi a Sua Majestade, só por só, no seu gabinete. (p. 159).

Assim, Chichisbéu deixa a continuação do enredo suspensa até a próxima Parte da peça. Enquanto isso, Albano, temeroso de seu futuro, canta uma ária com recitado, Faetonte e o Rei saem para oferecer os sacrifícios prometidos a Apolo e, numa anti-apoteose, o coro termina por cantar o mote:

Na teia luzente
do sacro Himeneu
se acenda brilhante
o raio flamante
do filho do Sol. (p. 161).

Na terceira e última Parte de *Precipício de Faetonte*, logo nas primeiras linhas Fíton revela a verdadeira origem de Faetonte:

Fíton: [...] Sabe que tu és na realidade o verdadeiro filho do Sol e de Clímene, aquela infausta beleza que, exposta aos rigores de Diana, entre os montes habita como fera. (p. 162).

Após esta revelação, entra Egéria, revelando seu amor (agora sincero) por Faetonte, o qual primeiramente revela que sabe de seus planos com Mecenas e, depois, manipula Egéria para salvar Ismene.

Neste ínterim, saem à cena Chichisbéu e o Rei, com a resolução de Apolo anunciada:

Chichisbéu: Sim, Senhor, que é vontade de Apolo que seu filho Faetonte seja genro de Vossa Majestade e a Senhora Ismene nora, e Vossa Majestade sogro de Faetonte e este marido da dita Senhora. (p. 164-165).

Realizado o intento de Faetonte, entretanto, em presença de Egéria, não lhe é possível admitir o gosto que tem com a decisão do Rei em conceder-lhe a mão da princesa. Para tanto, percebendo a reticência de Faetonte em responder diretamente às questões do Rei e às suas próprias, Chichisbéu novamente vem em favor de seu senhor:

Chichisbéu: Senhor, não tem que resolver, porque ele nesta matéria não tem voto. Eu sou o que hei-de dar a resolução; e assim, digo a Vossa Majestade que ele quer e requer que se faça logo, e já, o casamento; e eu, que entro a fazer o requerimento, certo é que tenho muita razão para o saber. (p. 166)

Finda a participação de Chichisbéu nesta cena 1 da Parte III, depois de um diálogo entre Albano e Egéria, entra Chirinola apenas para trazer informações de fora de cena, relatando acerca do casamento entre Ismene e o filho do Sol, e ambas as mulheres saem.

A cena 2 da Parte III será aquela de maior relevância para os criados no enredo da peça. Nela, a intriga secundária se resolve, pois o conflito era construído sobre o segredo que Chichisbéu precisava guardar e já não consegue. Também é neste mesmo momento que a intriga secundária atravessa a intriga principal, alterando o rumo da narrativa para um final que aponta para o trágico. As reviravoltas ainda acontecem dentro da lógica do enredo da peça e o *deus ex machina* é resguardado para a consecução do final feliz. No entanto, com as derradeiras peças de Antônio José, a ideia de enredo se expande também para o ambiente ancilar, o qual passa a influenciar nos seus rumos.

Chirinola já entra em cena comichosa por saber o segredo de Fíton. Já Chichisbéu, quando entra em cena, resume muito bem as vantagens obtidas por Faetonte às expensas dos favores que deixou de receber de Chirinola:

Chichisbéu: É boa esta! Está Faetonte, por amor de mim, entronizado, logrando de assento os agrados de Ismene, e eu por amor dele estou de asa caída nos favores de Chirinola! É desgraça não poder voar a minha esperança à esfera de sua aceitação! (p. 175).

Ambos estão em grande tensão – pois, mesmo em situações cômicas, há tensão, refletida de maneiras diferentes nas falas e gestos. Nesta nova tentativa de Chichisbéu, Chirinola, agora com o objetivo claro de descobrir o segredo, mostra-se mais reticente à corte do criado.

Chichisbéu conta das sessões privadas com o Rei Tages e da nova composição dos casais, sendo Ismene agora noiva de Faetonte, a partir de seus talentos “adivinhatórios”:

Chichisbéu: Eu fui o legítimo decifrente, porque nas cifras desse cerúleo globo li as justas causas que havia, para assim se dispor; e também vejo as bastardas desculpas com que tu enjeitas o meu amor e me tens feito andar com a cabeça à roda, considerando na causa dos teus repúdios.

Chirinola: Qual amor, nem que alforges de lá preta? Eu não quero nada com mágicos. (p. 177)

Quando Mecenas e Ismene, separadamente, se colocam cada qual no bastidor, a ouvir a conversa dos criados, também no centro da cena, o tema converge novamente para a magia de Chichisbéu, a qual conduz ao segredo que não pode ser revelado:

Chirinola: Se não é mágico, como decifrou tanto enigma?

Chichisbéu: Aí é que está enigmática a minha desventura.

Chirinola: Declare-se.

Chichisbéu: Não posso.

Chirinola: Porquê?

Chichisbéu: Porque é segredo, e temo... (p. 178).

Por não poder mais se conter, Chichisbéu acaba por revelar o segredo tão fortemente guardado durante toda a peça. Sabendo que faz parte da índole da personagem-tipo do criado o não ser capaz de guardar segredos – como fazem vários criados de Antônio José e do teatro aurissecular – e não tendo intenção real de delatar seu amo – de tal características se constitui o paradoxo do criado, não poder se conter, mas também não ter a intenção de contar –, Chichisbéu, inicialmente, revelaria seu segredo apenas a Chirinola. Certamente que a criada não se esquivava de usar artifícios já levantados por Chichisbéu e por ela rechaçados, a saber, a relação carnal que pode vir a existir entre os dois:

Chirinola: Pois dize, meu rico Fíton, que eu te prometo dar um bom refresco e segurar o teu amor com as amarras de meus braços.

Chichisbéu: Quem não dará à costa no mar daqueles braços! 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: *In aequali periculo debet quis sibi prius consulere*. (p. 179)

Chichisbéu, criado e reflexo de Faetonte, coloca suas vontades acima das de seu amo, assim como Faetonte coloca a sua vontade acima da verdade. Como já dissemos de Faetonte, ele não é um *galán* exemplar – e tampouco espera-se que Chichisbéu seja um gracioso perfeito. A máxima usada por Chichisbéu é empregada no caso: “em idêntico perigo, deve cada um consultar-se primeiro”.

Chichisbéu apresenta toda a verdade a Chirinola – e a Mecenas e Ismene, indiretamente: que não é mágico, que mentiu para o Rei, que Faetonte não ama Egéria e, enfim, que Faetonte “é um pastor assim chamado, filho de um homem que nunca ouvi nomear e de uma mulher que habita entre as feras de Diana” (p. 180).

As mentiras foram tantas que Chirinola se recusa a acreditar e é necessário que Chichisbéu lhe cante uma ária a duo para que ela acredite. Nesta cena, Chichisbéu, que até então secundava todas as ações de seu patrão, opera predominantemente em chave *ajena e oponente*, pois, para se sair bem na intriga secundária, foi necessário ir contra os interesses do protagonista da peça.

Já Chirinola, que quer saber o segredo apenas por curiosidade e não por desígnio de outra personagem, está quase totalmente centrada na intriga secundária, representando,

portanto, a função *ajena* por nós desenvolvida. Seu interesse, suas falas e a narrativa seguida pela criada em praticamente nada têm ligação com a intriga principal, salvo o fato de Chichisbéu mentir sobre ser mágico para seguir o plano de Faetonte.

Após a ária, Chichisbéu se retira de cena e é nesta hora, interpelada por Ismene, que Chirinola – e toda a história contada por Chichisbéu – terá importância fulcral no desenvolvimento da intriga principal:

Ismene: Espera, Chirinola, que tu hás-de ser o ditoso instrumento das minhas felicidades. (p. 181)

Com Albano também no bastidor e Mecenas tendo se retirado no meio da cena, Ismene inquire Chirinola acerca do que acabou de ouvir. Embora Ismene afirme ter ouvido toda a conversa, é Chirinola quem repete o revelado por Chichisbéu, servindo aos ouvidos de Albano:

Chirinola: Ora diga-me, Senhora: e que Faetonte não era filho do Sol?

Albano: Que ouço! Alma, respira, que já não é dificultosa a tua felicidade.

Ismene: Também ouvi isso, não há dúvida. (p. 181).

A preocupação de Chirinola limita-se a Chichisbéu, ficando a criada tranquila quando Ismene confirma que apadrinhará Chichisbéu perante o Rei.

A inabilidade das criadas em guardar segredo se depreende das falas de Chirinola nesta cena, pois, diferentemente de Chichisbéu, que por longas réplicas falou do segredo sem revelá-lo, Chirinola revela-o antes de tudo. Assim, após toda a conversa com Ismene, Chirinola diz:

Chirinola: Assim foi, Senhora; mas veja não me engane, que, se o não ouviu, eu não quero faltar ao segredo; porque, ainda que rapariga, não sou cá de mexericos; isso não! (p. 182).

Albano, então, adentra a cena e rende favores a Ismene. Enquanto isso, a princesa indica que Chirinola vá contar ao Rei – ou seja, o segredo não é mais segredo, como previa Chichisbéu na cena 4 da Parte II:

Chichisbéu: Não to posso dizer, pois só eu o sei, e mais certa pessoa; e, se tu o souberes, já não é segredo; porque, passando de dous, acabou-se o segredo. (p. 154).

À saída, Chirinola ainda exclama: “Oh, curiosidade, em que aflições me meteste!” (p. 182), reforçando a ideia de que as situações dramáticas, a partir de agora, serão decorrentes deste “desvio de caráter” da personagem.

Sendo bastante longa, esta cena 2 da Parte III conta ainda com a participação de Chirinola junto ao Rei, Mecenas, Ismene e Albano, com Faetonte escondido no bastidor, para contar-lhes o segredo confiado por Chichisbéu.

O primeiro engano armado na cena decorre do entendimento errôneo de Faetonte a partir do seguinte diálogo:

Rei: Pois Faetonte é um pobre pastor, e não filho do Sol?
Faetonte: Ai de mim! Que ouço? Estou sem alma!
Albano: Assim o confessa Chichisbéu, compadecido do nosso engano.
Faetonte: Ah, infiel Fíton, que tu me precipitaste! (p. 185)

Como as personagens que estão no centro da cena já sabem do engodo de que Chichisbéu se fazia passar por Fíton, começam a tratá-lo por seu verdadeiro nome. Assim, Faetonte, que ainda não sabe disso, é levado a acreditar que falam do verdadeiro mágico, disfarçado de criado Chichisbéu. Aqui é retomada a importância que tem, na cena do Himeneu (cena 4 da Parte II, p. 156), o pequeno diálogo travado entre Chichisbéu e Fíton acerca do nome adotado por este último. Na cena seguinte, ainda este tema será retomado.

No entanto, não é Chichisbéu quem acaba por denunciar as mentiras de Faetonte, mas sim Chirinola – movida pela necessidade de obedecer às personagens elevadas e pela vontade de livrar Chichisbéu do castigo. Comicamente, mesmo em presença de praticamente todas as personagens do enredo, Chirinola, antes de contar – pela primeira vez, pois que das outras, só o alertava depois de já ter dito tudo:

Chirinola: Agora entro eu! Queira Júpiter que eu o diga de sorte que sempre fique em segredo, por não faltar a Chichisbéu.
 [...]

Chirinola: Senhor, eu só o posso dizer em segredo. Se Vossa Majestade promete não revelar nada, eu então direi que é um pastor, e por sinal que sua mãe é outra pastora, que guarda as feras de uma deusa Diana, que é Senhora dos bosques.
 [...]

Chirinola: Vossa Majestade não diga nada a ninguém, peço-lhe, pela vida da Senhora Ismene. (p. 186).

A frase *metaliteraria* que abre este excerto é ambígua, podendo dizer tanto de uma distância do *teatro sobre el teatro*, evidenciando a forma textual, quanto de uma menos consciente colocação.

As falas de Chirinola, além de claramente *oponentes*, pois estão diametralmente opostas à vontade de Faetonte, também são *carnavalescas*, pois, além de já apresentar o chiste quanto ao segredo do que será revelado, também apresentam a história do pastor de maneira burlesca – como já ouvimos esta história duas vezes ao longo da peça, ela é repetida novamente de forma a causar efeito cômico pela confusão dos termos feita por Chirinola.

Contudo, ainda está em aberto a absolvição da culpa de Chichisbéu, que pode sofrer as consequências de suas mentiras. Assim, Chirinola insiste:

Chirinola: [...] e, para que o não diga, há-de-me prometer uma cousa.

Rei: Que é?

Chirinola: que não há-de fazer mal a Chichisbéu, porque ele não teve culpa nestas arengas, como sabe sua Alteza.

Rei: Não merece perdão tão grande culpa; ambos padecerão o rigor de minhas iras.

Chirinola: Senhora, lá se avenha; há-de-me fazer boa a palavra que me deu.

Ismene: Senhor, eu prometi a Chirinola a vida de Chichisbéu, se ela confessasse; e assim...

Rei: Basta, princesa; eu lhe perdoo, pois tu o apadrinhas. (p. 187).

Assim como é costume no ambiente ancilar, a situação dramática dos criados é resolvida de forma despachada, sem grandes conflitos de interesse. O que se passa com as personagens baixas só diz respeito às personagens elevadas quando, como nesta peça, carregam condições essenciais para o desenrolar do conflito central. A partir do momento em que o tema sobe ao ambiente elevado, as personagens baixas voltam a gerenciar seus próprios interesses.

Importante, entretanto, é ressaltar que Sacatrapo, em *Os encantos de Medeia*, é punido pelo Rei porque conta o segredo de seu senhor por engano, enquanto Chichisbéu é perdoado porque se vale da proteção de Ismene. Mas, veja-se, não é Chichisbéu quem organiza sua própria salvação – como faz Esfuziote em *O labirinto de Creta* –, mas a criada Chirinola.

Chirinola lança mão do mesmo pensamento prático característico da personagem-tipo da criada, o qual, geralmente, emprega para executar alguma ação que sua dama não poderia por limites morais ou de *honor*. A criada direciona suas habilidades em prol de seus próprios objetivos, no caso, a absolvição de Chichisbéu. Portanto, todas as falas cujo esforço se localizam na remissão de Chichisbéu se referem à função *ajena*, pois estão ligadas à intriga secundária – inclusive a fala de Ismene citada acima.

A cena se encerra com um diálogo entre Faetonte e Ismene, no qual ele em vão tenta convencer a dama de que é realmente filho do Sol. Quando sai, Faetonte deixa mais uma fala antecipatória dos desfechos de sua jornada, aumentando o nível de tensão dramática e aguçando o interesse do público ou do leitor:

Faetonte. Que mais precipício, que o da minha esperança, caindo do céu dessa beleza para o abismo da minha desesperação? Ai, Ismene, que me tiranizas a alma! E para que vejas que desestimo a vida, vou buscar a minha morte; que, se morro por ti, quando te adoro, quando te perco bem é que perca a vida. (*Vai-se*). (p. 188-189)

A cena 3 da Parte III, última cena da peça, vai aprofundar ainda mais o conflito principal antes do desenlace e do final feliz característico da tragicomédia. Faetonte, retomando a informação obtida por engano na cena anterior, tenta agredir Fíton com um punhal, “pois disseste não era eu filho do Sol” (p. 190). Ainda por sugestão do mago, Faetonte evoca seu pai, Apolo, “que ele responderá benigno às tuas vozes” (p. 190), o que o semideus faz em recitado:

Ó tu, luzida antorcha,
que nessa etérea sala predominas
a brilhante caterva
de todos os planetas,
ouve os ecos, as vozes, os clamores
de um mísero infeliz, a quem a sorte
dá na vida o rigor da mesma sorte. (p. 190)

A cena, então, se transporta:

Sala imperial do Sol, em que aparecerá Apolo, que descerá em uma nuvem, a qual trará na parte esquerda outro assento para Faetonte, e cantam ambos alternativamente o seguinte recitado. (p. 190-191)

Ou seja, o diálogo estabelecido entre o semideus e seu pai divino decorre todo em versos, a fim de enaltecer a grandeza das personagens e marcar a fala, cujas informações serão o disparador das ações desta última cena. Este diálogo também é o que mais se aproxima ao mito original, pois nele Faetonte pede para guiar o carro do Sol, com o objetivo de ser reconhecido como filho de Apolo – assim como no mito original. Por fim, Apolo termina por concordar com a vontade do semideus: “Sobe comigo e vem ao Firmamento / dessa celeste esfera, / aonde cumprirás o teu intento” (p. 192):

Sobe Faetonte elevado de uma coluna até se sentar na nuvem. Vão-se, e desaparece a sala, ficando em bosque como ao princípio. (p. 193)

Os efeitos espetaculares desta cena serão marcadamente importantes na concepção do teatro como espetáculo completo, que inebria os olhos e cativa o público. Se podemos pensar o teatro de Antônio José relacionado, em sua preceptiva, com o teatro de Lope de Vega na Espanha, os recursos espetaculares são decorrentes de mais de um contato com a dramaturgia e representações de peças de Calderón de La Barca e autores da segunda metade do século XVII. Num teatro de formas animadas, estes efeitos são mais fáceis de operar em cena do que num teatro com atores vivos, mas ainda assim causam grande efeito na audiência.

Chichisbéu entra em cena e Fíton já está retirado ao bastidor. Portanto, o gracioso emite um falso solilóquio, pois as intervenções de Fíton em aparte deduzem os acontecimentos prévios: “Por tua culpa [de Chichisbéu] se vê Faetonte propínquo ao maior precipício” (p. 194)

No solilóquio, Chichisbéu reclama que Faetonte sumiu, “deixando o perrixil de Chichisbéu para pratinho do desenfado das iras de El-Rei” (p. 193-194). Entretanto, por ainda ser o secundário das ações e se manter fiel a Faetonte, o gracioso ainda lamenta o que fez:

Chichisbéu: Ainda assim, era bem feito que El-Rei me pusesse as mãos e a boa vontade, que eu tive a culpa de todos estes enredos; que, se me não metera a descobrir o filho do Sol, não veria agora posta ao Sol a minha mentira. (p. 194)

Chirinola entra em cena e percebemos que a situação se inverte, porque agora é Chichisbéu quem não quer saber da criada, pois ela traiu a sua confiança. Nesta cena, o diálogo entre os criados está bastante ligado às ações da intriga principal, pois a relação atual entre as personagens é decorrente dos sucessos desta intriga. Entretanto, o aborrecimento de Chichisbéu logo se desvanece quando Chirinola consegue avisá-lo de sua absolvição:

Chirinola. Não temas tal, que Ismene pediu a tua vida a El-Rei.
Chichisbéu. Visto isso, não morro desta tratada?
Chirinola. Trata tu de te livrar de outra, que desta está livre a tua vida.
Chichisbéu. Vivas muitos anos! Sempre agradecido ao livramento da soltura, que me não podiam fazer bom cabelo as ligaduras da morte. (p. 195)

Como a situação amorosa do casal ancilar já está resolvida desde a cena anterior, resta-lhes agora a função dramática de exposição. Portanto, Chichisbéu pergunta a Chirinola como Ismene recebeu a notícia de que Faetonte não é filho do Sol. A resposta que recebe é que “parece que o estimou” (p. 195). Sobre Egéria, se diz que “se ausentou para as águas do Eridano, aonde habita como ninfa” (p. 195).

Esta fala serve para apresentar outra mutação espetacular no cenário, pois

Descobre-se a marinha e aparece Egéria no carro como ao princípio e canta a seguinte ária e recitado. (p. 195)

A cena não parece se ater muito fortemente à verossimilhança espaço-temporal, embora esta dimensão não tenha sido ainda completamente desintegrada para os padrões do leitor contemporâneo nosso. Imediatamente após a apresentação de Egéria – e comentário chistoso do gracioso –, vem também à cena Faetonte, “em um resplandecente carro” (p. 196).

Os acontecimentos que se sucedem, como o desgoverno do carro do Sol e o incêndio que ele provoca na terra, entretanto, não serão apresentados por rubricas, mas através do *texto espetacular* integrado à fala das personagens:

Faetonte. Já diviso a região de Itália; já diviso as cristalinas enchentes do undoso Eridano. Pois que faço, que não encaminho os meus giros aos seus cristais, para retratar neles a grandiosa pompa de meus luzimentos? Mas, ai de mim, que os brutos enfurecidos correm sem governo! Mas que muito*, se discorrem guiados da minha infelicidade. (*Ruído dentro*).
Dentro. Deuses, piedade! Júpiter, socorro!
Outros. Que me queimo! Que me abraso!
Outros. Clemência, deuses! Favor, Júpiter! (p. 197)

Faetonte, ao final, acaba reconhecendo a falta cometida perante o juramento feito a Egéria e

Passa um raio atravessando o carro, e cai Faetonte nos braços de Egéria (p. 198)

Esta didascália executa exatamente a vingança que a ninfa Egéria pede no início desta cena:

Egéria. Para quando, ó deuses soberanos, guardais a vossa indignação, se a um falso amante, que tanto burlou as minhas esperanças, deixais isento de castigos? Júpiter supremo, para quando são os raios, se não abrasais um peito fermentido, que tão túbio correspondeu aos incêndios de um fino amor? Oh, venham as vossas vinganças, para que o Mundo, conhecendo o castigo, reconheça a equidade da vossa justiça. (p. 198-199)

Entretanto, Egéria esconde-se com Faetonte no rio. Este é um momento de grande consternação entre as personagens da peça, as quais exclamam: “Horroroso castigo!” (p. 198) e se compadecem do fim de Faetonte, que, pela fala de Egéria: “já entregou nas mãos da morte os últimos espíritos, para deixar de todo sem alentos a minha esperança!” (p. 198).

Em toda esta sequência, Chirinola e Chichisbéu permanecem apenas como espectadores passivos das ações das personagens elevadas. Depois da grande catástrofe trágica sucedida na intriga elevada com a morte de Faetonte, entra novamente em cena Fíton para elucidar os acontecimentos. Nesta grande exposição do nigromante, há algumas pontuais intervenções chistosas de Chichisbéu – as quais, entretanto, não têm a mesma pujança cômica de outras interferências suas em cena.

Com a situação trágica não apenas anunciada, mas levada a cabo na peça, Apolo entra em cena e, num recitado à guisa de *deus ex machina*, reorganiza o final feliz, dando nova vida a Faetonte e casando-o com Egéria, unindo Ismene e Albano e restituindo o trono da ninfa, de quem ele é por direito.

No espírito de felicidade e confraternização com que todos, após a intervenção de Apolo, se mostram, Chirinola e Chichisbéu também se entendem – embora sem a necessidade da intervenção divina para tal:

Chichisbéu. Chirinola, já vês que enforquei os livros de Mágica! Acorda-te de mim.

Chirinola. Eu sempre sonhei em te querer! Tua sou.

Chichisbéu. Pois então que fazes? Dá cá essa mão de papel, que quero imprimir nela as cifras da minha afeição. (p. 202)

O final da peça, como já dito na Primeira Jornada desta Tese, é esquemático e obedece ao modelo tragicômico, que demanda um final feliz. Entretanto, se o desenlace das personagens elevadas precisa da intervenção divina para que o rearranjo dos pares amorosos ocorra, o mesmo não se passa com o casal ancilar. A trama secundária é engendrada de forma que ela encontre, no caminho natural do desenrolar da peça, a sua resolução, sendo, portanto, em certo sentido, mais “bem construída”.

Sendo esta a última peça de Antônio José da Silva, não nos cabe aqui prever ou supor qual seria o caminho tomado por sua dramaturgia, em busca de um maior refinamento estético ou de uma manutenção dos recursos temporais e da cor local que agradavam ao público da época, mas que não atribuem caráter universal a um objeto artístico. Não faz sentido cogitar qualquer das hipóteses e tampouco lamentar por sua breve vida – salvo na condição humana de uma vida tirada pela obscuridade religiosa.

Do que nos resta da escrita judeína, entretanto, algumas conclusões podem se fazer neste sentido, sendo a primeira delas que Antônio José “melhora” a sua escrita ao longo dos anos e das peças representadas. Embora *Os encantos de Medeia*, em certa medida, possa ser mais interessante ou dinâmica do que *Precipício de Faetonte*, por exemplo, nas últimas peças do dramaturgo é perceptível uma maior experimentação em relação às formas e ao conteúdo das peças. Antônio José não se esquia de compor intrigas amorosas ao modelo tragicômico, com ares operísticos e ao gosto português, mas transita e busca se aperfeiçoar dentro deste escopo, entendendo e expandindo seus limites.

No que concerne às intrigas nas cinco peças analisadas, vemos que a intriga secundária inicialmente ganha autonomia situacional frente à intriga principal. Em *Os encantos de Medeia*, as situações entre Arpia e Sacatrapo são independentes, mas ainda não compõem uma intriga de fato, pois não apresentam um desdobramento ao longo de toda a peça – elas trabalham com motes resolvem-se antes que as personagens saiam de cena.

Em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene*, por suas especificidades já apresentadas, a intriga secundária é um espelho deformado da intriga principal, mas, assim como na peça anterior, também autônoma em relação ao ambiente ancilar. O paralelo derrisório, portanto, é entendido através da interpretação das cenas, que não são tão esquematicamente dispostas, como, por exemplo, acontece em muitas peças de Molière.

O labirinto de Creta, portanto, é o grande marco em relação à intriga secundária na dramaturgia de Antônio José da Silva, pois ali, pela primeira vez dentro do *corpus* trabalhado, a intriga secundária é tão independente que nos requiere a criação de uma nova função para as falas a ela referentes. O Judeu não foge dos modelos tragicômicos, mas os aproveita ao máximo para composição desta intriga, representada, entretanto, dentro do registro baixo da tragicomédia.

Em *As variedades de Proteu*, vemos as personagens ancilares, especialmente Maresia, quase completamente desvinculadas da intriga principal. Assim, Antônio José estabelece um verdadeiro paralelo entre as intrigas, que será também utilizado na sua última peça. Contudo,

em *Precipício de Faetonte*, novamente pela primeira vez na dramaturgia judeína, a intriga principal é afetada pela intriga secundária – quando o oposto é o corrente. Portanto, Antônio José não deixou de inovar, experimentar e alargar a cada composição o campo tragicômico, especialmente no que se refere à intriga secundária.

Já no que diz respeito às personagens baixas, se não vemos uma “evolução” linear entre elas, é possível perceber que elas mantêm o seu caráter funcional para a intriga principal, mas são expandidas e ganham proeminência com a intriga secundária. Elas são compostas, sem entraves, de acordo com a necessidade. No entanto, quando a necessidade muda e a intriga secundária cresce, é requisitado que os caracteres baixos se tornem mais complexos e menos esquemáticos – dentro da estrutura das personagens-tipo, evidentemente.

Na parte referente à conclusão desta Tese, discorreremos mais detidamente acerca de alguns elementos estruturais que são requisitados ao nosso entendimento para a leitura de textos coetâneos: a questão da cena presente no texto dramático, a contextualização histórica necessária para a compreensão das referências textuais e a composição das personagens e sua transposição entre texto e cena.

7 ENTREMEZ FINAL:

A multilinguagem no texto dramático: contribuição para as relações entre teatro e literatura

O verdadeiro leitor lê seriamente cada obra no sentido de que a lê em total entrega, tornando-se o mais receptivo que pode.

C. S. Lewis, A experiência de ler

La dramaturgia es sólo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo.

Ortega y Gasset

Este texto tem a intenção de ser lido à guisa de conclusão, não porque define ou normatiza qualquer procedimento para a leitura dos textos dramáticos antigos, mas por apresentar um caminho de leitura traçado ao longo desta Tese, destacando seus principais pontos de interesse. Como cada leitura, de cada texto literário, esta também é feita através do olhar deste investigador, que não se isenta de lançar mão de todo o seu arcabouço mnemônico-imagético suscitado pelo contato com as peças, embora o tente fazer de forma a problematizar o contato do leitor contemporâneo com os textos antigos. Temos, portanto, o intuito de atacar alguns pontos não discutidos anteriormente, mas que permearam a leitura empreendida.

A confrontação do leitor com os textos dramáticos que constituem o *corpus* desta Tese, entretanto, não foi travada de forma desprendida, no sentido de uma leitura passiva, que aceitasse e deixasse aflorar toda interpretação sugerida pelo texto: a consideração do caráter representacional dos textos dramáticos, o contexto histórico – num sentido estrito e macro – e a construção das vozes do discurso teatral, ou seja, as personagens, foram tomadas como pedra de toque para empreender um mergulho mais profundo nos textos judeínos.

A leitura a que chamamos *empenhada* ou *avisada* é aquela que, embora não despreze a recepção contemporânea dos textos antigos, o faz de maneira parcimoniosa, com o intuito de se aproximar do texto através da fruição própria do seu momento de escrita e representação. Evidentemente que há, ao longo deste trabalho, muitas observações e interpretações que podem fugir a este escopo: estes “desvios” pontuais, entretanto, não nos perturbam, pois é virtualmente impossível uma aproximação total ao ambiente setecentista, sem que, com isso, se anule o prazer da leitura. Como afirma Kopelman (2012, p. 70):

o texto, em relação à encenação do presente, só é possível à custa de um sentimento de estranhamento que leva o texto a derivar para outras direções do suposto sentido original. Consequentemente, a leitura de um texto clássico

requer alguns critérios de recepção. São critérios que testemunham como esse texto é recebido e percebido na atualidade. Nesse processo, a participação do receptor, destinatário da obra, é fundamental para a construção dos sentidos que mantêm a obra circulando na vida.

Abellan (2000, p. 40) afirma que “la finalitat de tot text dramàtic és la creació d’uns personatges i una acció dramàtica amb una determinada entitat ficcional”.³⁵⁴ Em toda esta criação, quando da leitura, o leitor se faz ator e encenador. Ele submete o texto dramático à sua própria estética, àquilo que ele, leitor, considera plausível para a encenação daquele texto, mas também não se limita ou se restringe unicamente ao texto.³⁵⁵ Sua estética trata também de cenários, figurinos, movimentos de cena e, por vezes – dependendo em parte também do estímulo (jogo) do texto –, até das reações de um possível público. A título de exemplo, podemos destacar nossa análise da cena 4 da Parte II de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, em que Saramago é transformado em oliveira e apanha de Cornucópia e Mercúrio. Nesta cena, está clara a necessidade de construir a cena, com suas movimentações e ritmos cênicos.

Entretanto, para esta estética ser elaborada, há que se conhecer as convenções do teatro:

El universo dramático de estas dos piezas está regido por un sistema de normas dentro del cual se establecen unas relaciones determinadas. El universo histórico, en que autor y público coexisten, estaba también regido por un sistema de normas, dentro del cual funcionaban unas determinadas correlaciones. [...] la analogía hay que buscarla entre las correlaciones de ambos sistemas. (RUIZ RAMON, 1978, p. 43)

Entender o contexto histórico em que teve lugar a escritura, representação e publicação destes textos é importante para uma leitura contextualizada, *empenhada* em satisfazer seus sentidos e relações.³⁵⁶ Por isso, por exemplo, ao ler *O labirinto de Creta*, não cabe ao leitor empenhado ficar decepcionado pela pouca presença do Minotauro em cena, mas compreender que, muito maior do que o monstro mitológico em si, é o interesse nas intrigas amorosas, cuja metáfora do labirinto é patente.

³⁵⁴ Tradução nossa: “a finalidade de todo texto dramático é a criação de personagens e uma ação dramática com determinada entidade ficcional”.

³⁵⁵ No livro *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* (1997), Aurelio González e seus coautores discutem o *texto espectacular*, ou seja, as didascálias ou o texto dito pelas personagens, mas que comentam outros elementos constituintes da representação teatral: figurino, espaço cênico e espaço de representação, entradas e saídas de personagens. Este texto é importante para “construir” a representação no imaginário do leitor, mas não é a única fonte de referências cênicas no texto.

³⁵⁶ “Se um dramaturgo escreve uma história fantástica, ou uma comédia para teatro infantil, criará um ambiente, regras do jogo; *convenções tais que o público, depois de algum tempo, e preparado por indicações apropriadas*, passará a aceitar que a fada voe, o cachorro fale e as crianças sejam importais, ou não envelheçam” (PALLOTTINI, 2015, p. 33).

Como a tragicomédia, da qual as “óperas” joco-sérias de Antônio José são devedoras, apresenta duas linhas de ação bem delimitadas, que podemos chamar *grosso modo* de tragédia e comédia, deve-se compreender que

no que tange a ação, conflito, movimento interior, exercício de vontade, a comédia não difere do que ficou dito a respeito da tragédia. Ou seja: a estrutura interna desse tipo de obra dramática não é diferente da outra. Espera-se, na comédia, que haja colisões, que haja vontades em ação, que ocorram movimentos de ação, impulsos que levem a trama para a frente. (PALLOTTINI, 2015, p. 47)

Entretanto, a título de rememoração, vale lembrar que há diferenças entre a importância conferida às intrigas secundárias no teatro espanhol e no português. As tramas secundárias, nos textos judeínicos, adquirem grande matiz, constituindo-se como completas, com conflito independente e linha dramática própria e apropriada à sua condição cômica. As cenas dos criados de Calderón e outros espanhóis são inseridas dentro do contexto da peça, mas, como já dito, dentro do contexto formal, no qual a estrutura espanhola pede o criado chocarreiro como elemento demonstrativo.³⁵⁷ Por outro lado, Antônio José utiliza a personagem do criado integralmente inserida na ação dramática principal. Conforme diz Ruiz Ramón (1978, p. 22):

no sólo que todo lo que está en el drama está por algo y cumple una función, sino también que está ahí donde está, y no antes ni después, por algo, cumpliendo una función precisa y concreta. Y aún más: que ese orden determina tanto la específica relación de una situación con la que le precede y le sigue, y de un personaje con otro, como la relación de cada personaje consigo mismo en su modo particular de manifestación en la secuencia temporal de la acción, en el interior de ese universo espacio-temporal propio del drama, así como también la específica relación con el espectador, situado fuera de ese universo y afectado igualmente por ese orden.

Desta forma, o criado das peças do dramaturgo português contribui não somente nos aspectos formais, quando encarna e expressa as baixezas para se comunicar com o público, como também nas questões do conteúdo narrado. Como criado, intervém no enredo com trapalhadas típicas dessa estrutura de personagem. O caráter do criado, bem como as desordens que pratica – características dos serviçais –, são de suma importância ao andamento tragicômico da ação teatral em Antônio José.

Embora, em questões de estruturação do enredo, as intrigas cômicas e trágicas compartilhem dos mesmos requisitos, no que tange às convenções teatrais para composição de personagens a diferenciação entre a comédia e a tragédia é palpável:

³⁵⁷ “Como perteneciente a un estamento social inferior, la figura del donaire representa la voz “popular” o vulgar que complementa o acompaña los valores encarnados por las figuras pertenecientes a la nobleza, sin traicionarlos ni rebelarse en contra de ellos.” (GÓMEZ, 2005, p. 18).

a personagem cômica é e tem, em substância, elementos de construção semelhantes às da personagem trágica. Mas seus fins e os meios de que lança mão para a obtenção desses resultados, bem como o ambiente que se cria na obra têm outro caráter. Não se fala, aqui, na destruição de um ser humano, vitimado pela fatalidade e por suas próprias ações, mas sim de alguém que se empenha em obter algo que, não obtido, apenas lhe causará uma frustração, ela mesma risível. (PALLOTTINI, 2015, p. 49)

Assim, podemos ler as personagens de um texto dramático, estruturalmente, enquanto funções que desempenham dentro do enredo. Em consonância e à guisa de introdução aos pensamentos de Pallottini (2015) e Huerta Calvo (s/d.), os quais serão tratados ulteriormente, Abellan (2000, p. 41) já afirma que “tot personatge acostuma a tenir una funció em l’estructura de l’acció”³⁵⁸. O crítico catalão ainda sistematiza seu pensamento da personagem como função da seguinte maneira:

El personatge neix en l’escriptura dramàtica des del moment que parla. Les informacions que ens dóna el text fan que aquests personatges prenguin una entitat ficcional determinada. El text edifica la identitat singular del personatge en tres nivells de recepció. En primer lloc, *el personatge existeix en un nivell teòric com a peça del mecanisme del relat*. [...] En segon lloc, *el personatge es defineix a través de les accions personalitzades que du a terme en el context concret de la ficció*. És a dir; el personatge té l’entitat que li dóna la trama narrativa, de la qual ell és actor; aquesta és la dimensió del personatge que fa, que actua. I en tercer lloc trobem ja *el personatge singularitzat per les informacions que ens dóna el text sobre una identitat particular*; aquestes informacions figurativitzen la seva dimensió abstracta (actant) i la seva funció concreta en la ficció (actor) associant-lo a una persona individualitzada pels referents socials, antropològics i culturals que pugui donar el text.³⁵⁹ (ABELLAN, 2000, p. 40-41, grifo nosso)

Para finalizar esta apresentação, vale lembrar que todas as peças terminam – numa atitude quase obrigatória – em um final feliz. Se esta característica da tragicomédia nos textos de Antônio José da Silva é reflexo dos textos espanhóis, também o sentido esquemático desta celebração final segue na esteira deste:

en buen número de dramas españoles del Siglo de Oro, el orden final, simbolizado teatralmente en las bodas, simples o en cadena, de los personajes, puede no ser más que aparente o superficial, con significado, a veces, más de máscara que de verdad. Lo decisivo, por lo que al sentido dramático del orden

³⁵⁸ Tradução nossa: “toda personagem costuma ter uma função na estrutura da ação”.

³⁵⁹ Tradução nossa: “A personagem nasce na escritura dramática desde o momento que fala. As informações que nos dá o texto fazem que estas personagens tomem uma entidade ficcional determinada. O texto edifica a identidade singular da personagem em três níveis de recepção. Em primeiro lugar, *a personagem existente no nível teórico como peça do mecanismo do relato*. [...] Em segundo lugar, *a personagem é definida através das ações personalizadas que leva a termo no contexto concreto da ficção*. Ou seja, a personagem tem a identidade que lhe atribui a trama narrativa, da qual ela é ator; esta é a dimensão da personagem que *faz*, que atua. E em terceiro lugar, encontramos já *a personagem singularizada pelas informações que nos fornece o texto sobre uma identidade particular*; estas informações “figurativizam” a sua dimensão abstrata (actante) e sua função concreta na ficção (ator), associando-a a uma pessoa individualizada pelos referentes sociais, antropológicos e culturais que pode oferecer o texto”.

final se refiere, sería – aparte de su valor arquetípico – su ambigüedad y su función crítica, y no su carácter resolutivo (RUIZ RAMON, 1978, p. 31)

A ambiguidade, motivo barroco por excelência, também figura, de certa forma, em nossa análise, pois não pretende instituir uma visão unificadora dos textos de Antônio José, mas apresentar possibilidades e como essas possibilidades emergem da fricção entre o texto antigo e o leitor contemporâneo. Pois, como diz o Gracioso do clássico texto de Don Antonio Hurtado de Mendoza, *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo* (p. 7),

Gracioso: A lo estudiado
añudo yo mis gestos y mis voces,
mi mudanza de tono y mi despejo.

Assim, acrescentando nossos próprios gestos e vozes, e mudanças de tom e desembaraço, compomos uma leitura possível das peças mitológicas de Antônio José da Silva.

Escrito para a cena: a leitura do texto dramático barroco

Pertence ao campo da teoria e crítica literária desde o surgimento dos estudos da arte poética, com Aristóteles, a discussão acerca do texto dramático – à época, a tragédia e a comédia – e suas diferenças e similaridades em relação a seu análogo narrativo, a epopeia. Desta comparação, o estagirita diz que:

A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas *difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa.*

[...]

É, pois, *a tragédia imitação de uma ação* de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] *não por narrativa, mas mediante atores*, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. [...] *a tragédia é a imitação de uma ação* e se executa mediante *personagens que agem* e que diversamente se apresentam. (ARISTÓTELES, V, 24; VI, 27-29, grifo nosso)

Deste pequeno excerto extraído da *Poética*, podemos estender nossa discussão para uma infinidade de temas. Entretanto, dentro do escopo deste trabalho, manteremos nossa atenção voltada àquilo que define o texto dramático em contraste à narrativa.³⁶⁰

Aristóteles, portanto, atribui a principal diferença entre teatro e narrativa ao teor épico desta, em comparação ao carácter accional daquele. Por enquanto ainda não saímos do campo do senso comum, de que o teatro representa e a narrativa narra, ou seja, enquanto esta relata

³⁶⁰ No que tange ao leitor brasileiro contemporâneo, podemos dizer que somos leitores mais afeitos ao relato do que à ação, o que dificulta o acesso ao gênero dramático. Talvez este fato se dê em decorrência da pequena relevância da literatura dramática na História da Literatura em língua portuguesa. Este, entretanto, é um campo a ser delimitado em pesquisas posteriores.

acontecimentos, aquele materializa-os perante o público, através do espetáculo. Entretanto, ambos são, quando se fala dos clássicos, narrativas, pois em ambos podemos acompanhar o desenrolar dos fatos de uma história, como já fala Jordi Sala (2000, p. 21):

Així doncs, donem per acceptat d'entrada que el teatre és també, a part d'altres coses i amb les seves especificitats, un discurs narratiu, cosa que vol dir, tot simplement, que una de les característiques que el defineixen és que explica històries, és a dir, successions d'esdeveniments, i que per tant és una matèria susceptible de ser estudiada, també, des d'aquest punt de vista, per exemple per les teories modernes de la narració.³⁶¹

Ambos os gêneros podem ser tratados pelo viés narrativo, no sentido de contar uma história. Além disso, a preceptiva dramática do período barroco, foco de interesse deste trabalho, ainda preza por uma narrativa linear. Embora as *unidades aristotélicas*, como já dito anteriormente, tenham cedido espaço à *unidade de interesse*, ainda há um tratamento linear da ação, com uma história que apresente “princípio, meio e fim”, constituindo um todo – como preconizava Aristóteles (VII, 42).

O que se passa – e que difere os gêneros – é que o gênero narrativo depende da construção das imagens através, prioritariamente, das palavras utilizadas pelo autor. É a partir da palavra escrita que estas histórias vão acessar o imaginário do leitor. Por outro lado, se o texto dramático é uma obra de arte que toma por pressuposto a sua recepção a partir da fala dos atores em cena, é necessário que se ative um outro registro imagético, diferente daquele evocado pela narrativa:³⁶²

El dramático es el menos literario de los géneros, en el sentido etimológico que asocia literatura a ‘letra’, es decir, a escritura. Aunque en su origen, entre los griegos, la épica estuviera ligada al rapsoda o recitador y la lírica a la música, como el drama lo estaba a la representación, lo cierto es que hoy el poema, la novela y el ensayo son obras hechas exclusivamente de lenguaje, y de lenguaje escrito: plenamente literarias en este sentido. El drama, en cambio, no ha podido librarse de esa ‘impureza’ y sigue estando marcado por su destino espectacular. (GARCÍA BARRIENTOS, 2007, p. 41)

Esquivando-nos ao máximo de uma abordagem valorativa, interessa-nos a especificidade da leitura do texto dramático e os recursos de imaginação que este mobiliza.³⁶³

³⁶¹ Tradução nossa: “Isto porque concordamos em aceitar de entrada que o teatro é também, à parte outras coisas e com seus expedientes específicos, um discurso narrativo, coisa que quer dizer, simplesmente, que uma das características que o definem é que explica histórias, ou seja, sucessões de eventos, e que, portanto, é uma matéria suscetível de ser estudada, também, deste ponto de vista, por exemplo pelas teorias modernas da narração”.

³⁶² “La obra dramática puede servir (y nos sirve de hecho a nosotros) como documento del drama: basta que sepamos leer en ella el texto dramático, esto es, que la leamos como obra de teatro y no de la misma forma que una novela o un poema, o atendiendo no sólo al mundo representado, sino también al *modo* de representarlo” (GARCÍA BARRIENTOS, 2007, p. 33)

³⁶³ Entre outros autores, comenta Zatarain (1997, p. 59) que “analizar un texto dramático desde el punto de vista estrictamente literario es reducir y empobrecer una de las dimensiones de su especificidad genérica: su potencialidad de representación en un escenario y, por tanto, una orientación precisa hacia los receptores”.

Entretanto, não podemos deixar de estabelecer, em alguns momentos, comparações esquemáticas com o texto narrativo, que doravante chamaremos “épico”, pois a leitura e os recursos imaginativos ativados por este gênero são muito mais familiares ao leitor brasileiro contemporâneo.

A ausência da figura do narrador é, de acordo com Sala (2000, p. 30), “la convención més àmpliament utilizada al llarg de la història del teatre, una convención definidora del mateix fet dramàtic”.³⁶⁴ Ela confere ao texto dramático um imediatismo que não está presente nos demais gêneros. Já a questão dos atores representando os textos a partir de personagens, numa ação vertiginosa que vai do começo ao fim ininterruptamente, sem que o espectador retorne à sua vida cotidiana entre as partes, potencializa o impacto do texto.

Assim, quando se lê um texto dramático, algumas concessões são requeridas pela convenção inerente à sua escrita. Para tanto, Ruiz Ramón (1978, p. 23) fala acerca de *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca:

No la voz de un príncipe, ni siquiera de un individuo con nombre. Sólo una voz de hombre, de un hombre. Como tal la captaba el espectador, quien sin texto escrito, desconocía los nombres. Y porque los desconocía la acción que veía representarse en la escena casi a oscuras, tenía ya, desde el inicio mismo, un sentido distinto de la que el crítico-lector pone ya por su cuenta, en virtud de su conocimiento antiteatral de los nombres propios.

Mesmo as rubricas ou a indicação das personagens devem ser ponderadas quando se lê um texto dramático, pois, como o próprio estudioso alerta no trecho supracitado, um leitor já passou pela *dramatis personae*, em que consta “Segismundo, príncipe”, e ainda vê escrito nas páginas da peça:

Dentro Segismundo.

Segismundo: ¡Ay, mísero de mí, y ay infelice! (CALDERÓN, I, v. 78)

Entretanto, este texto dramático foi escrito para ser levado à cena e, em cena, quando esta voz irrompe, não se sabe ainda quem é o enunciador, despertando o interesse do público. Algo semelhante se passa na edição de *As variedades de Proteu*, de Antônio José. No Argumento do texto português, é já antecipada toda a história de Cirene. Entretanto, pensando em termos de representação, esta história será aos poucos apresentada, também no sentido de promover o interesse da audiência do Teatro do Bairro Alto:

Sustituir el orden dramático de la acción por su supuesto orden lógico es el primer paso – que puede ser fatal – en la alteración del texto, cuyo sentido corre por cauce propio. En la pieza teatral, a diferencia de la tabla de

³⁶⁴ Tradução nossa: “a convenção mais amplamente utilizada ao longo da história do teatro, uma convenção definidora do próprio fazer teatral”.

multiplicar, el orden de los factores sí altera el producto. (RUÍZ RAMON, 1978, p. 25)

Ainda pensando que o texto dramático é escrito com finalidade muito clara de representação – e, no Barroco, publicado apenas depois de reconhecido sucesso em cena –, numa *leitura empenhada* é necessária a atenção para os aspectos expostos. Enquanto obra de arte *limite*, o texto dramático possibilita sua leitura meramente textual, mas requer uma ampliação deste limite para o campo cênico. Isto porque as lacunas deixadas pelo autor são preenchidas pela ação dos atores. Por exemplo, nas possíveis atuações de Medeia e Jason, em *Os encantos de Medeia*. Ambas as personagens são ambigualmente apresentadas pelo autor: nossa interpretação, grosseiramente resumida, de que Medeia é uma apaixonada enganada por um Jason traidor e inescrupuloso para alcançar seus objetivos não anula a leitura de que Medeia seja uma megera e Jason, um herói. Estas possibilidades são concretizadas pela ação dos atores e, na ausência destes, pela imaginação do leitor. Assim, retornamos a Aristóteles.

Sabendo que o texto dramático muda sua forma de interação com a cena ao longo da história da humanidade – numa relação direta, mas não óbvia, com a própria construção do pensamento humano –, a sua leitura também deve ser empreendida dentro dos limites de cada um de seus momentos. Num olhar específico ao texto dramático Barroco, podemos perceber que ele se enquadra no que Raymond Williams chama de *fala encenada*, porque, como o próprio autor diz:

Nas peças mais antigas, a ação não é dita em voz alta como um tipo de recurso atabalhado, mas sim porque *a fala é a ação, e a ação é a fala*. [...] Em *Hamlet*, ainda é um interlúdio da ação espetacular, controlada consideravelmente pelo tipo diferente de ação dramática que a cerca; nos anos seguintes, contudo, o interlúdio viria a se tornar por vezes o elemento dominante do drama como um todo. (WILLIAMS, 2010, p. 147, grifo nosso)

Nos textos de Antônio José da Silva, a representação primeiramente realizada por bonifrates suporia uma ação mais limitada, ainda muito ligada à fala. Assim, podemos considerar acerca das falas que pressupõem ações, que elas de fato indicam uma forma de execução do texto em cena. Contudo, ainda falando dos textos judeínos, a ação se desenrola com um registro espetacular muito mais marcado do que nos textos shakespearianos. Esta característica espetacular é herdada diretamente do teatro aurissecular espanhol. Neste contexto teatral, fortemente sugestionado pelas trupes de comediantes *dell'arte* italianos, lida-se com o “*carácter performativo o ilocutivo del lenguaje teatral, esto es, que la palabra implique y envuelva, necesariamente, una acción*” (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p. 369). Como apontamos em nossa análise, *As variedades de Proteu* é o texto que melhor ilustra este aspecto, pois mostrou as falas das personagens muito vinculadas às ações físicas.

Para estabelecer, pois, quais as convenções necessárias para a apreciação do texto dramático barroco, deve-se ter em mente que, nesta altura, já há uma técnica atoral desenvolvida e codificada, reconhecida pela audiência:

Aquest efecte de realitat es concreta, em el text dramàtic i dalt de l'escenari, de formes molt diverses, em bona part dependents de les convencions que en una determinada época i en una determinada societat dibuixen la frontera entre allò teatral i allò no teatral. (SALA, 2000, p. 26)³⁶⁵

Resta, portanto, compreender qual é o espaço da representação nos textos deste momento. “En general, l'espectacle dramàtic al llarg de la seva història s'ha especialitzat molt en la consolidació d'unes convencions per a la creació dels personatges; fins i tot hi ha gèneres que s'han especialitzat a fer molt d'èmfasi en un determinat grau de realitat”³⁶⁶ (ABELLAN, 2000, p. 41). O teatro de Antônio José da Silva segue esta convenção geral, pois calca-se na construção de personagens e situações dramáticas. Enquanto que, acerca das personagens, trataremos adiante, agora deter-nos-emos na leitura das situações que os textos nos apresentam:

Así, parece claro que, en primera instancia, los teóricos o preceptistas proponían una diferenciación genérica, que tiene mucho que ver con lo apuntado hasta ahora, es decir, el diseño de una composición gestual en el que se equilibrara la expresión corporal, implicándola en la traducción de las emociones y la naturalidad que se inspiraría en los ademanes reposados y declamatorios propios del orador quintiliano. Es lo que parece querer decir, por ejemplo, el Padre José Alcázar, al observar estos tres tipos de registro en la representación del actor: “*Motorio* es la representación turbulenta, que consiste más en hacer que hablar. El *estatorio*, la representación quieta, que se emplea más en hablar que en hacer. *Mixto*, el que tiene de uno y de otro”. (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p. 267-368, grifo no original)

Mais que apenas uma indicação de como falar o texto e como a personagem deve agir em cena, estas divisões de, *grosso modo*, ritmos de fala definem também as personagens-tipo que as pronunciam. Portanto, o equilíbrio entre trama principal e trama secundária é uma questão de elaboração teórica do enredo, mas também provém de um sentido pragmático, da cena. A alternância entre os ritmos estabelece um jogo de cena que privilegia a atenção do espectador, a *unidade de interesse*, como vemos no esquema quase didática da estrutura narrativa de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*.

Este jogo se constrói, quando da leitura do texto dramático, na imaginação do leitor. Já García Barrientos (2007, p. 40) entende que “parece que una consecuencia provechosa será leer

³⁶⁵ Tradução nossa: “Este efeito de realidade é concreto, no texto dramático e no cenário, de formas muito diversas, em boa parte dependentes das convenções que em uma determinada época e em uma determinada sociedade desenham a fronteira entre o que é teatral e o que não é teatral”.

³⁶⁶ Tradução nossa: “Em geral, o espetáculo dramático ao longo de sua história se especializou muito na consolidação de convenções para a criação das personagens; mesmo havendo gêneros que se especializaram muito na ênfase de um determinado grau de realidade”.

tales obras ‘como teatro’, es decir, reproduciendo mentalmente una representación de las mismas”. A imaginação é o elemento que permite “instaurar-se o plano poético onde a impossibilidade não existe” (LAZZARATTO, 2012, p. 36). Este pensamento “irracional-intuitivo”, do qual faz parte a imaginação, é complementar (não oposto) ao racional-discursivo, para fruir a experiência viva do teatro.³⁶⁷

Segundo Anatol Rosenfeld (2007, p. 27), na elaboração do espetáculo teatral, “não só colaboram o diretor e o ator, mas, em cada representação, o próprio público – fenômeno inexistente na literatura”. Entretanto, para a leitura de textos dramáticos, o leitor está construindo os significados, fazendo as vezes das outras concepções artísticas envolvidas no processo dramático porque o texto carece dessa construção para completude do entendimento da obra de arte, como Ingarden propõe³⁶⁸. Entretanto, o leitor não precisa preencher *todas* as lacunas e tampouco podemos assegurar quais ele vai imaginar. Ele o fará naquelas que forem necessárias à criação das imagens e cena em sua mente – na sua *representação mental* da peça.³⁶⁹

O texto dramático é um objeto artístico e, como tal, passível de diversas interpretações; não possui apenas uma forma de ser levado à cena e também não lhe pode ser atribuída apenas uma forma de leitura. Cada leitor possui uma bagagem que o auxiliará a visualizar e entender a cena por uma perspectiva. “O esforço imaginário em si não precisa ser justificado; ele pode, em determinados casos, ser bem-sucedido ou falhar, mas é uma faculdade sem a qual nenhum estudo atual das artes cênicas seria possível” (WILLIAMS, 2010, p. 39). Entretanto, devem haver diretrizes para esta interpretação a partir de uma *leitura empenhada* em compreender os meandros daquela produção.³⁷⁰

Agora, enquanto pensamos em termos mais gerais da leitura do texto dramático, buscamos entender o lugar do leitor dentro da obra como agente responsável por sua

³⁶⁷ “A intuição, além de ser algo extremamente valioso para qualquer artista, já que se refere a um conhecimento existente, imediato, mas não elaborado como discurso, traz à luz percepções apreendidas em algum momento”. (LAZZARATTO, 2012, p. 34).

³⁶⁸ “Tanto as diferenças como as semelhanças [com a obra puramente literária] levam-nos, pois, a considerar a peça de teatro como um *caso limite* da obra literária. Ela constitui, ao mesmo tempo, uma transição para obras de outros tipos que ainda revelam uma afinidade com as literárias, mas já não podem ser incluídas nelas”. (INGARDEN, 1979, p. 353).

³⁶⁹ “Dire sólo que si se puede leer *La vida es sueño* como se lee una novela (y digo lo mismo de *Luces de bohemia*) o leer *El caballero de Olmedo* como se lee un poema, será a costa de renunciar a una lectura sin duda mejor, a costa de no leerlos como lo que son sobre todo, genuinamente: dramas extraordinarios, sobresalientes obras de teatro” (GARCÍA BARRIENTOS, 2007, p. 40)

³⁷⁰ “Lo que parece claro es que el Barroco ha acogido en su cultura semántica todo un universo gestual que se relaciona con el teatro, con la teoría general de la representación, y que se ofrece en los textos bien de manera explícita (las acotaciones, sean del propio dramaturgo, sean de los copistas-autores) bien de manera implícita, en el texto”. (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p. 380)

interpretação a partir dos recursos imaginativos que possui. Há um *jogo* estabelecido entre personagens e leitores/espectadores referente ao conhecimento da trama e dos pontos de vista que ambos representam no seu desenrolar. Quanto a isso, Ruiz Ramón (1978, p. 27) descreve muito bem tais desdobramentos da seguinte maneira:

Esos puntos de vista [de los personajes], que pueden coincidir o confligir, son siempre parciales con respecto a la totalidad de la acción y de su sentido global, pues cada personaje – como es obvio – conoce sólo un aspecto parcial de esa acción total y no puede adoptar, en consecuencia, el punto de vista omnisciente. [...] Entre esos puntos de vista parciales, interiores al mundo del drama, y el punto de vista integral del espectador, único que, desde fuera de eses universo del drama, ve toda la acción, tanto en cada uno de sus sumandos como en la suma total, y capta toda la red de significados, integrando en unidad, y sin eliminar las contradicciones, todos los puntos de vista parciales. [...] Y lo que es todavía más importante, el espectador puede captar asimismo la contradicción o la oposición entre la interpretación que cada personaje da de la realidad, en el interior de su mundo dramático, y esa misma realidad en sí. Tal oposición, creada por el dramaturgo, es un importante foco o núcleo de sentido del drama.

A faculdade deste ponto de vista integral, omnisciente, que o espectador e, no nosso caso, o leitor possuem, permite a observação e interpretação das diversas personagens, suas contradições e complementaridades. A partir daí, é possível a construção do olhar crítico, como o que lançamos sobre a obra de Antônio José da Silva. O leitor, por mais acanhado que seja esteticamente, cria imagens enquanto lê um texto dramático. Ele recria e atualiza a ação, de acordo com seus próprios referenciais artísticos e estéticos. Para compreender este jogo dialético entre personagens, mundo representado e realidade, o leitor, observador externo ao universo dramático, conta com as pistas que o dramaturgo lhe oferece em diversos níveis de compreensão: desde as rubricas explícitas às implícitas, passando pelas falas das personagens; até mesmo a ordem dramática das cenas e situações fazem diferença quando da leitura do texto.³⁷¹ Este é o mapa de sua trajetória pela própria imaginação:

Si aceptamos que nuestro único material de trabajo es el texto teatral, la labor del crítico y del actor [y también del lector] consistirá en, *inductivamente*, identificar, seleccionar, analizar y hacer hincapié en los aspectos de ese texto que le parezcan pertinentes para una determinada caracterización del personaje. No se tratará ahora de escudriñar las palabras que escribió el dramaturgo en busca de una personalidad, sino de utilizar esas palabras, cual ladrillos de un edificio, para construir un personaje. (HAZA, 2005, p. 114)

³⁷¹ Este elemento pode ser mais facilmente perceptível na dramaturgia moderna, em que a fragmentação extrapola a ordenação das cenas e recorre a *flashbacks* e *flash-forwards* para compor a exposição da intriga. Mas, embora o teatro antigo lide com a narrativa dramática de forma cronologicamente linear, ainda assim a ordem das cenas e dos acontecimentos desperta algum tipo de interpretação no leitor, a qual deve ser considerada na análise das peças.

Aurelio González (1997) chama de *texto espectacular* às indicações cênicas presentes no texto dramático, quer sejam explicitadas em rubricas, quer sejam enunciadas nas falas das personagens. Embora esta nomenclatura não seja consensual no meio dos estudos teatrais, dentro dos limites das convenções do teatro barroco, ela se encaixa – e está fartamente presente no *corpus* desta pesquisa, como pode ser visto especialmente nas análises da Segunda Jornada desta Tese. No que concerne ao teatro barroco, portanto, podemos identificar muitas das sugestões de cenário, figurino e mesmo movimentação embutidas, ou amalgamadas, nas falas das personagens. Quanto a isso, podemos retomar a ideia de Raymond Williams (2010) de que fala e ação, neste teatro antigo, estão unidas. Portanto, ao ter contato com o texto dramático, o leitor imagina *como* a ação cênica se desenvolveria em cena. Ele imagina toda a ação da peça, das diversas personagens e mesmo as movimentações de cenário e sonoplastias.

A ordem dramática, portanto, é importante de ser observada porque é ela quem descreve a curva dramática, como ressalta Ruiz Ramón (1978, p. 25):

En resumen: el orden dramático de la acción, en sí mismo, emite un haz de significados que tiene importancia capital para el sentido global del drama, porque ese orden es el primero y más básico de sus principios estructurales.

Por isso, novamente trazemos o exemplo de *As variedades de Proteu*, em que o Argumento da peça claramente ignora a progressão da ação. Acerca desta antecipação da intriga dramática, Ruiz Ramón (1978, p. 22) fala:

[Es traición] alterar el orden dramático de la acción sustituyéndole un orden lógico, o pretendidamente lógico, al que suele llamarse “argumento”. Ese argumento es ya el resultado de una manipulación del texto dramático – entendiendo por texto el sistema integral de signos, desde los lingüísticos a los gestuales, y desde los retóricos a los tonales o visuales –, manipulación que obedece a un principio interpretativo en virtud del cual se reorganiza el texto, y con lo cual se niega o se elimina el primero de sus significados: aquél alojado en el orden que el dramaturgo eligió darle.

Portanto, o Argumento presente no início de todas as peças de Antônio José da Silva é já uma interpretação, uma leitura possível daquele objeto artístico, que envia o contato com o texto e limita as possibilidades de apreciação e construção das situações no imaginário – o que é corroborado pela tese do Prof. Francisco Maciel Silveira (1992), já exposta anteriormente, que sustenta que alguns elementos pré-textuais do *Theatro Comico Portuguez* (1744) não saíram da peça do Judeu.

Esta situação corresponde ao *doseamento de informação* tratado por David Ball (2008) no capítulo “Ignorância é bem-aventurança”, onde destaca que se deve, numa análise, “verificar no texto, detalhadamente, ponto por ponto, que informação foi revelada e o que foi omitido. [...] Em nosso *não saber* reside a aventura da peça” (BALL, 2008, p. 53-55). Portanto, mesmo

que já tenhamos certa familiaridade com determinado texto dramático, a construção do gráfico de tensão deve ser mantida, numa perspectiva analítica.

Sendo o doseamento das informações uma estratégia dramática para envolver o receptor (ABELLAN, 2000, p. 38), este é um nicho de convenções a serem criadas individualmente, a cada texto ou espetáculo, mas também podem ser designadas de acordo com a estrutura dramática no seu tempo-espço. Abellan (2000, p. 37) também fala desta cumplicidade que se estabelece mais ou menos manifestamente entre aquele que enuncia ficcionalmente e aquele que ouve, de maneira extraficcional.

As situações cenicamente tratadas devem, quando da leitura do texto, despertar o interesse e a imaginação do seu leitor. No teatro barroco, isto também se refere ao entrelaçamento ou à sobreposição das intrigas principal e secundárias. Para tanto,

no tener en cuenta los distintos niveles de culpabilidad patentes en el drama, y concentrar el significado de toda la acción en el protagonista, con olvido de los demás personajes, es empobrecer nuestra lectura de los dramaturgos clásicos y dar en esa lectura aislacionista de que hablaba al principio (RUIZ RAMÓN, 1978, p. 36)

Desta forma, os criados das peças de Antônio José e a intriga secundária contribuem não somente nos aspectos formais, quando encarnam e expressam as baixeiras para se comunicar com o público, como também nas questões do conteúdo narrado. Como criados, intervêm no enredo com trapalhadas típicas dessa estrutura de personagem. O caráter do criado, bem como as desordens que pratica – características dos serviços –, são de suma importância ao andamento tragicômico da ação teatral em Antônio José:

En definitiva, l'efectivitat d'un text dramàtic sovint depèn més del tractament que s'hagi fet de l'acció situacional que no pas de l'interès de l'argument o del tema que desenvolupi. Aquesta és una característica fonamental del llenguatge dramàtic, fins al punt que temes o arguments interessants amb un tractament poc situacional de l'acció poden perdre tot l'interès, i viceversa, un tema sense transcendència, si està sotmès a un bon treball de la situacionalitat dramàtica, pot funcionar molt bé. La valoació, doncs, en termes de qualitat literària té problemes a l'hora de ser aplicada a un text dramàtic; més aviat, hem de parlar de qualitat dramàtica, i sovint aquesta té més relació amb el que acabem d'explicar que no pas amb el valor intrínsec del llenguatge. (ABELLAN, 2000, p. 39-40)³⁷²

³⁷² Tradução nossa: “Em definitivo, a efetividade de um texto dramático frequentemente depende mais do tratamento que foi feito da ação situacional que do interesse do argumento ou do tema que desenvolveu. Esta é uma característica fundamental da linguagem dramática, ao ponto que temas e argumentos interessantes com um tratamento pouco situacional da ação podem perder todo o interesse, e vice-versa, um tema sem transcendência, se está submetido a um bom trabalho da ‘situacionalidade’ dramática, pode funcionar muito bem. A valorização, pois, em termos de qualidade literária apresenta problemas na hora de ser aplicada a um texto dramático; em vez disso, precisamos falar da qualidade dramática, e frequentemente esta tem mais relação com o que acabamos de explicar do que com o valor intrínseco da linguagem”.

Considerar as situações dramáticas e as ações que a elas se adunam é parte essencial da leitura do texto dramático. Entretanto, é necessário que se conheçam os aspectos envolvidos na escrita da cena. A um leitor que empreende uma leitura desprendida, é possível interpretar a obra como bem lhe aprouver. Ao leitor crítico, não. A consciência da obra, para este, deve ir além do seu gosto pessoal e equilibrar as metamorfoses que o teatro sofreu e que permeiam o seu pensamento e o momento em que aquilo foi escrito/representado. Estabelecer leituras múltiplas, sem deixar que a nossa interpretação incorra em anacronismos, é ponto fulcral para um contato efetivo com o texto dramático.

Retomando o discutido neste trabalho, as características das preceptivas do século XVII espanhol são marcantes na obra de Antônio José. No entanto, o autor lusitano não copia simplesmente o modelo tragicômico espanhol, de muito sucesso na Península Ibérica, como também transforma e refina a dramaturgia do gênero: em outras palavras, ele manteve vivo o teatro, não escrevendo simplesmente subjugado por um modelo.

Até o início do século XVIII, ou seja, antes do Iluminismo europeu, a literatura era elaborada visando a modelos de estrutura e conteúdos. Assim, se um autor pretendia escrever uma epopeia, ele deveria se debruçar sobre Homero e Virgílio, a fim de, com base nos grandes modelos do gênero, elaborar o seu próprio texto. Nesse período, a questão da originalidade não existe ou, de outra maneira, existe sob uma óptica diferente da atual. Fazer com que o leitor contemporâneo entenda e compartilhe das preceptivas do período estudado, quando muito afastado temporalmente, é fundamental para estabelecer o contato leitor/autor e perceber as nuances da obra lida. Por mais universal que sejam os conflitos humanos, sua forma de expressão é sempre datada.³⁷³ Ao utilizar filosofias, técnicas ou teorias nossas contemporâneas, coexiste a necessidade de relativizá-las e adequá-las ao contexto vigente na época. Williams (2010, p. 38) sugere abordar “uma consideração da peça e da encenação, do texto literário e da representação teatral, não como entidades separadas, mas como a unidade na qual elas têm a intenção de se transformar”. O que ele busca discutir é a obra escrita e a sua representação:

Não tenho como retomar as representações originais; porém, ao abordar cada cena a partir de diversos aspectos, espero reconstruir sua *unidade essencial*. O leitor perceberá que é quase impossível haver certeza documental quanto a detalhes, e que a imaginação pode ser interpretada – e desprezada – como “especulação”. (WILLIAMS, 2010, p. 38, [grifo no original]).

³⁷³ “Thus a vital theatre must deal with matters that are *essential to life in any given epoch*. That is the implication of the epithet ‘dated’, today more and more frequently hurled at the great iconoclasts and revolutionaries among dramatists, such as Ibsen and even Shaw.” (BLOCK, 1939, p. 7)

Para além da própria “intuição”, Abellan (2000, p. 39) sugere que no texto dramático há “indicatius indirectes que permeten crear el context situacional a través de la pròpia estructura gramatical del discurs, que dóna les nocions de temps, de direcció, de comunicació, d’espai i de relació”³⁷⁴. Ou, ainda como afirma Coco (2000, p. 2), “o texto teatral possui natureza própria: foi escrito, não para ser lido, mas para transformar-se em fala, submetido, assim, a uma música, respiração e fluidez bem diversas daquelas da frase escrita para a leitura”. Ou seja, diversos autores enxergam a diferença no texto dramático pela sua especificidade de ser escrito com finalidade de ser posto em cena.

Voltamos, portanto, à comparação com os textos narrativos. Para tanto, Oliva (2000, p. 19), quando trata da fala de Antônio na abertura de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, diz que:

Podríem dir, per no deixar la comparació amb la novel·la, que si la frase iniciés una novel·la, el novel·lista no podria deixar-la penjada tal com la deixa penjada el dramaturg. L’hauria de resoldre en un moment o en un altre. El teatre, en canvi, permet de deixar les resolucions dels espais buits als actors i al director. I això és una característica del text. No es tracta tan sols d’omplir els buits del text amb el gest, com tan bé va explicar Brecht. A més a més es tracta que el text possibiliti una infinitat de preguntes que s’han de respondre abans d’emprendre els assajos de la representació.³⁷⁵

E, ao ler um texto dramático, estas indagações são respondidas pela leitura empenhada do leitor. Como ainda fala Kopelman (2012, p. 62):

Considerada como elemento distinto da cena, enquanto elaboração da palavra e da língua, a textualidade dramática – suporte da relação que se estabelece entre o autor e seu leitor – pertence a uma ordem de discurso artístico no qual a situação cênica reverbera nas flutuações da mente.

A leitura de um texto dramático é aquilo que resulta do texto (palavras escritas) e da individualidade daquele que lê (interpretação do texto), a partir do conhecimento de um contexto mínimo das condições de escrita e representação primeiras. Como um texto “esburacado”, o texto dramático requer do leitor um posicionamento mais contundente, quando da sua leitura, para preenchimento dessas lacunas, que na encenação são, em grande parte, preenchidas pela ação cênica.

³⁷⁴ Tradução nossa: ““indicativos indiretos que permitem criar o contexto situacional através da própria estrutura gramatical do discurso, que dá as noções de tempo, de direção, de comunicação, de espaço e de relação”

³⁷⁵ Tradução nossa: “Podemos dizer, para não deixar a comparação com a novela, que se a frase inicia uma novela, o novelista não poderia deixá-la suspensa tal como faz o dramaturgo. Teria que resolvê-la em um momento ou outro. O teatro, contudo, permite deixar as resoluções dos espaços vazios aos atores e ao diretor. E esta é uma característica do texto. Não se trata tão somente de preencher os vãos do texto com o gesto, como tão bem explica Brecht. Mais a mais, se trata que o texto possibilite uma infinidade de perguntas que se deve responder antes de começarem os ensaios da representação”.

O leitor se faz ator e encenador na leitura. Ele submete o texto dramático à sua própria estética, àquilo que ele, leitor, considera plausível para a encenação daquele texto, mas também não se limita ou se restringe unicamente ao texto. Sua estética abarca também cenários, figurinos, movimentos de cena e, por vezes – dependendo em parte também do estímulo (jogo) do texto – até as reações de um possível público.

Escrito para a cena barroca: a contextualização histórica da produção literária

Falamos que o leitor, a partir do seu próprio imaginário, constrói as cenas que lê num texto dramático. Assim, num contato mais imediato com o texto, o leitor organiza as ações da peça a partir de seu próprio referencial imagético. Em textos contemporâneos, especialmente aqueles que dialogam diretamente com as novas formas da cena, com sua hibridização entre as diferentes formas artísticas, é evocada a necessidade de algum conhecimento desta cena, pois o texto dramático é escrito, como já dito, com vistas a ser posto em cena em sua contemporaneidade. O mesmo acontece com o texto dramático antigo, pois também ele dialoga com as formas de representação vigentes. Tal relação é especialmente importante de ser levada em conta quando se está em contato com textos definitivamente escritos com o objetivo de serem representados – como o *corpus* deste trabalho. Entretanto, a condição de serem escritos para a cena não exime o autor de tais textos de um compromisso literário, mas agrega ambos sob sua égide.

Portanto, quando nós, leitores do século XXI, nos deparamos com os textos dramáticos em geral, apresentamos uma tendência a lê-los primeiramente a partir do nosso imaginário do que é teatro hoje. Sabemos que nossa imaginação está impregnada do nosso próprio tempo-espaço e apresenta as mais diversas influências, inconscientemente. Assim, porque “a leitura de um texto dramatúrgico implica inicialmente um intenso envolvimento com o universo que se oferece a nossa imaginação” (KOPELMAN, 2011, p. 62), o leitor naturalmente aloca a narrativa dramática, imagetivamente, em seu próprio contexto. Reciprocamente, a própria matéria da leitura também interfere sobre o contexto do leitor, que já não será mais o mesmo de antes do contato com o texto. Entretanto, por mais que o leitor contemporâneo não tenha afinidade ou conhecimento das mais recentes estéticas teatrais, ainda assim, quando se trata de um texto setecentista, suas referências estarão séculos à frente dos modelos de representação barrocos. Para não nos alongarmos neste assunto tangente à pesquisa, basta lembrarmos que o modo de interpretação realista, especialmente o método desenvolvido por Constantin Stanislavski, revoluciona as artes cênicas no século XX e torna-se o ponto principal de

referência de representação teatral – quer através do próprio teatro, quer de sua apropriação para o cinema e TV.

Não nos interessa desprestigiar este caminho de leitura dramática, o qual consideramos válido para uma livre apreciação dos textos dramáticos. Esta leitura, inclusive, apresenta pontos positivos, pois aproxima o leitor e faz com que ele se relacione mais intimamente com os textos lidos. Como fala Ruiz Ramón (1978, p. 36) acerca das relações entre espaço dramático e espaço histórico:

De todos es el más complejo, pues, querámoslo o no, tenemos que pensarlo desde nuestro propio espacio histórico. El riesgo que la objetividad corre es enorme, máxime si reconocemos que también la objetividad es histórica.

Ao estabelecer paralelos entre os textos antigos e a sua realidade contemporânea, o leitor pode, a partir de uma ressignificação do material literário, apreciá-lo e compreendê-lo, ou seja, ele pode fruir o texto através deste contato. Assim, por exemplo, atribuímos tanto valor a uma boa leitura de *Antígona* como o fazem Brecht ou Anouilh, que enxergam em *Antígona* uma protagonista revolucionária *avant-garde*, quanto a uma leitura aristotélica, que enxerga as forças da *pólis* e da *gênos* como antinômicas e autoexcludentes, tendo Créonte como o protagonista que comete a *falha trágica*.

Entretanto, no que tange ao tratamento de textos muito antigos ou baseados em preceptivas muito distantes das conhecidas pelo leitor, esta relação assimétrica pode prejudicar a apreciação da obra:

Tendemos a construir nossa ideia de representação teatral a partir da experiência contemporânea que temos dela; tal construção, que há sempre de ser limitada, pode às vezes ser ineficaz ao nos fazer abordar uma arte variada e contínua como se fosse um hábito singular e fixo. (WILLIAMS, 2010, p. 36)

Uma leitura empenhada de textos, dramáticos ou não, deve considerar seu contexto de produção, seja histórico-cultural, seja cênico-literário. Esta condição da leitura permitirá que o leitor compreenda os meandros do *jogo cênico* proposto pelo dramaturgo e complementará o caráter imaginativo do ato de ler.³⁷⁶

Deve-se observar, contudo, que não são proposições de leitura contraditórias. Uma vez que não podemos nos distanciar integralmente de nosso próprio momento histórico, que esta condição concorra no sentido de privilegiar a leitura. O equilíbrio, porém, não é cartesianamente

³⁷⁶ Em última instância, “trata-se aqui do particular dentro do universal; alguma coisa que, referida à experiência, às crenças, diríamos modernamente, à cultura de um povo, encontre nele ressonância. Provavelmente, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, apresentada a indígenas brasileiros, não lhes faria nenhum efeito, ainda que devidamente traduzida. O conhecimento do ambiente parisiense do século passado, dos preconceitos ali vigentes, dos interesses do dinheiro e dos costumes, em oposição ao amor romântico, é fundamental para a fruição (até para a rejeição) desse tipo de drama” (PALLOTTINI, 2015, p. 44)

delimitado e deve estar subordinado às condições do ato de ler, ou seja, ela varia de acordo com o leitor contemporâneo e sua experiência, os objetivos da leitura, a corrente estética do autor, o momento histórico e geográfico em que foi escrita a obra, dentre inúmeras outras variáveis. Portanto, não temos a intenção de circunscrever uma forma de leitura, mas apontar caminhos possíveis que permitam fruir a obra de arte.

Nosso interesse recai sobre o estudo do teatro barroco, dito “antigo”, ou seja, que segue os padrões e preceptivas anteriores aos movimentos iluminista e romântico.³⁷⁷ Trata-se de uma lógica bastante diversa da atual, no entanto interessantíssima do ponto de vista da relação entre texto e cena, pois a escrita deste período mantinha, ainda, forte ligação com o palco. Parafraseando Williams (2010), a dramaturgia contemporânea desenvolveu uma tendência a se afastar do raciocínio cênico, tornando-se, assim enfadonha e monótona cenicamente, ou ainda como diz Ruiz Ramón (1978, p. 17):

Cuando, además, se trata de leer textos clásicos, la distancia entre el tiempo histórico de autor y público primero del texto y el tiempo histórico del lector contemporáneo aumenta los riesgos que toda lectura de por sí comporta.

Uma das grandes questões relativas à contextualização histórica que se levanta quando do contato com textos dramáticos antigos são os anacronismos. Metaforicamente, podemos dizer que a época barroca está separada do leitor atual por uma muralha chamada “século XIX”. Os modos de pensar a arte desenvolvidos pelos movimentos estético-culturais posteriores ao barroco e seus desdobramentos atuam ainda hoje no imaginário do leitor.³⁷⁸

Pois, se não se pode desvencilhar destes modos de pensar dos quais se impregna o imaginário contemporâneo, há um limite para que eles não prejudiquem ou atribuam leituras controversas aos textos antigos. Especialmente para os textos dramáticos, é importante ressaltar as divergências históricas nos campos da representação e da linguagem empregados na escritura

³⁷⁷ Retomado pelo movimento romântico português, especialmente por Almeida Garret no Introito de *Um auto de Gil Vicente* (1996), Antônio José da Silva é tomado por mártir da Inquisição e uma possibilidade frustrada de nacionalização do teatro em Portugal. Visões anacrônicas de sua obra a consideram revolucionária, satírica ou crítica da sociedade e da corte de D. João V, como o faz, por exemplo, Juliet Perkins (2004), na introdução da tradução para o inglês de *O Labirinto de Creta*. Nos textos *Há sátira em Antônio José da Silva?* (2011) e *Notas sobre os paradigmas para a composição das peças de Antônio José da Silva* (2012), tratamos da incongruência histórica das competências atribuídas ao dramaturgo pelos ecos da lógica romântica que ainda prevalecem no pensamento ocidental. Acerca desta questão, ainda fala Ruiz Ramón (1978, p. 19-20): “Un tercer riesgo – tal vez debiera llamarlo tentación – de la lectura actual de un texto del pasado, es aquella fácil y socorrida simplificación en que vienen a desembocar multitud de trabajos que a sí mismos se denominan ‘sociológicos’, y que consiste en establecer conexiones pretendidamente analógicas entre drama y sociedad, o dentro de la terminología que vengo usando, entre espacio dramático y espacio histórico”.

³⁷⁸ Assim, como afirma Salvador Oliva (2000, p. 11), “allò que és possible en una època i en una estètica pot no ser possible en una altra època i en una altra estètica”.

dos textos: “el discurs sempre està estretament unit al context, i nomes té sentit em aquest context i nomes es pot referir a elements d’aquest context” (ABELLAN, 2000, p. 39).³⁷⁹

Quando se trata do teatro barroco português, nitidamente periférico, deve-se cotejar os contextos históricos da produção artística de Espanha e Itália, cuja presença na obra de Antônio José da Silva é manifesta. Da Espanha, ainda reverberava em Portugal o teatro do *Siglo de Oro*, cuja preceptiva tragicômica é a base da construção dramática judeína. Da Itália, o gênero novo, a ópera, que atraía a atenção da corte lusitana, é refletida derrisoriamente nos textos populares representados no Teatro do Bairro Alto. Do próprio Portugal, a cultura popular, tradições, ditados, jogos e folguedos são trazidos à cena para entreter e agradar ao público.³⁸⁰

A tragicomédia espanhola fornece ao teatro barroco ibérico sua dicotomia estrutural entre elevado e rebaixado, trágico e cômico, principal e secundário, *galán* e gracioso. Esta variação, embora já utilizada por diferentes dramaturgos ao longo dos séculos, é sistematizada por Lope de Vega no início do século XVII e repetida à exaustão até a época de Antônio José em ambos os países. A caracterização tragicômica se percebe quando da leitura do texto, mas se concretiza definitivamente em suas diferenças na representação – ou imaginação da representação, como já tratado anteriormente. Sobre esta questão, por ser intrínseca à construção das personagens, discorreremos em seguida.

Resta, entretanto, lembrar que a preceptiva espanhola leva em conta o *gosto do público* e que, portanto, qualquer tentativa de sistematização muito hermética dos modelos cotejados tende a ser falha em algum aspecto. Se à primeira vista esta afirmação pode parecer dilatadora das fronteiras do gênero, ela é, ao contrário, muito limitante, pois o gosto do público anseia por “mais do mesmo”. As variações tragicômicas espanholas giram em torno da honra, enquanto que as portuguesas tratam do amor, como bem afirma Montes (1992). Evidentemente, no imensurável âmbito do barroco ibérico, muitos textos dramáticos podem escapar a este escopo – o que, ainda assim, não anula a condição generalizante do gosto popular. Antônio José da Silva, autor de um teatro comercial, sem a condição pejorativa do termo, “cedeu a si mesmo e ao riso das plateias” (ASSIS, 1942, p. 304).

³⁷⁹ Tradução nossa: “o discurso sempre está estreitamente ligado ao contexto, os só faz sentido neste contexto e só pode se referir a elementos deste contexto”.

³⁸⁰ “Quiero con esto señalar – y volveré a ello – algo que me parece obvio, pero que la crítica del teatro del Siglo de Oro, a lo menos parte de ella, suele olvidar: entre el mundo del drama de [Antonio] Buero [Vallejo, 1916-2000,] y nuestro propio mundo, que es también el de Buero, establecemos casi automáticamente una continuidad analógica, un denso tejido de asociaciones, continuidad que olvidamos, en cambio, establecer entre el mundo del drama de Calderón, o de cualquier otro drama clásico, y el mundo histórico del espectador del siglo XVII. O, al menos, sospechar que pudo haber existido ese mismo denso tejido de asociaciones, cuya trama no es, naturalmente, fácil de descubrir”. (RUIZ RAMÓN, 1978, p. 29-30)

No que concerne à presença italiana na dramaturgia judeína, ela está na paródia da ópera – ou uma versão lusitana da ópera bufa, que já figurava nos salões da corte portuguesa da época, mas que era demasiado custosa para os bolsos plebeus. A novidade, entretanto, atrai o público lisboeta setecentista ao Teatro do Bairro Alto, para ver as “óperas joco-sérias” de Antônio José da Silva.

A estrutura musical das peças de Antônio José se assemelha à de outros gêneros que se desenvolviam por toda a Europa à época e atendia ao gosto do público por ser cantada em língua-pátria – diferentemente da ópera italiana, mas ainda subsidiária desta. Só algumas partes das peças são cantadas e, embora a música se mostre “perfeitamente à vontade no estilo operístico italiano” (BRITO, 1989, p. 101), os trechos cantados podiam também ser entoados como “modinhas e outras pequenas peças que toda a gente trazia no ouvido” (BRANCO, 1959, p. 112).

Nas peças do Judeu, tais trechos são mais do que simplesmente números de entretenimento porque fazem parte da ação dramática. As personagens agem enquanto cantam, mudando de um estado a outro durante a execução da música, ou fazendo uma exposição de seus sentimentos ou de seus planos. De uma forma ou de outra, as árias são importantes para o entendimento da ação dramática pelo público, como se viu nas análises empreendidas.

Além da referência direta à inovação operística italiana, a cena de Antônio José da Silva ainda carrega a ascendência indireta da *commedia dell'Arte*, que chega ao seu teatro através da preceptiva tragicômica espanhola. Já apontamos uma possível origem do gracioso através da carnavalização dos bufões e rústicos medievais, relidos sob a óptica da *commedia*:

Pero junto a la repentización verbal es evidente que la comedia nueva española, otra vez por influencia de la *commedia* italiana, diseña con frecuencia figuras o caracteres que imponen su actuación más por el gesto que por la palabra, hábito que arraiga en la generación de los actores-autores y que fue cualidad técnica preponderante cuando las compañías de cómicos *all'improvviso* comenzaron a desplazarse por Europa recitando en un idioma que los espectadores no italianos desconocían. Sea como fuere, lo cierto es que esta técnica accional y declamativa (que Huarte de San Juan definirá como ‘soltura en el decir o invención que facilite el encaje de las sentencias’) se vincula en el Siglo de Oro a la esfera del gracioso. (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p. 104-105)

Num trabalho desenvolvido no âmbito dos Estudos Literários, a consideração de um gênero primordialmente gestual pode supor uma leitura despropositada e até contraditória. Entretanto,

como ha señalado Eugenio Barba a propósito de su registro enérgico, el registro del actor de la *commedia dell'arte* no comportaba únicamente una técnica corporal sino literaria, entendiendo por ésta la energía retórica y declamatoria, la deformación artificiosa del léxico mediante todo tipo de procedimientos

cacofónicos o de paranomasia sobre la emisión de la voz, sobre su pronunciación y los acentos. (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p. 97)

Assim, todas as atribuições cômicas rebaixadas, tomadas por menos dignas de nota por parte da fortuna crítica judeína, são aqui novamente justificadas por um paradigma de elaboração que parte de outros pressupostos, que não a cultura erudita europeia. Dizemos novamente porque, na análise dedicada às personagens baixas (graciosos e criadas), podemos justificar cada inserção burlesca em relação à *necessidade* do gênero. Entretanto, a linguagem gestual não está presente apenas na composição da figura do gracioso – na qual, contudo, ela se destaca. Toda a gama de personagens de que Antônio José lança mão deve ser tida nesta chave de leitura. Como ainda afirma Rodríguez Cuadros (1998, p. 381):

Cada *papel* o al menos algunos de ellos, marcados por la tradición, supondrían en realidad un encadenamiento o repertorio de gestos codificados. Gesto que abarcaría toda una serie de elementos, desde las composiciones de tipos fijos al mero e ingenuo disfraz o las situaciones tópicas (escenas de tiernos equívocos entre los enamorados, de anfibológicos chascarrillos entre amo y criado, etc.). Gesto que cabe recuperar y deducir – pues no tenemos territorio documental que nos afirme en la total certidumbre –.

Desta dedução cabe o entendimento das convenções barrocas, através de uma leitura que as considere na criação das imagens. Todas as questões sobre escrita e interpretação do texto dramático recaem sobre o conceito de *convenção*, que, para o Prof. Luiz Fernando Ramos, está sempre sujeito e limitado às tradições de determinada época:

Uma convenção, no sentido mais simples, é só um método, uma peça técnica da maquinaria, que facilita o espetáculo. Mas os métodos mudam e as técnicas mudam, e enquanto, digamos, um coro de dançarinos, ou o manto de invisibilidade, ou um solilóquio cantado são conhecidos métodos dramáticos, eles não poderão ser satisfatoriamente utilizados a não ser que, à época do espetáculo, sejam mais que métodos, a não ser que eles sejam convenções. Dramaturgos, atores e público devem ser capazes de concordar que o método particular a ser empregado é aceitável; e, dependendo do caso, uma parte importante desse acordo deve usualmente preceder o espetáculo, de modo que o que está por ser feito seja aceito sem fricções danosas. (WILLIAMS, 2010, p. 9).

Quando falamos de convenções do texto dramático, primeiramente estamos tratando da forma através da qual a trama se desenrola perante o público, ou seja, os elementos formais, as ferramentas de escrita do dramaturgo, exemplificadas no excerto acima. Todavia, ainda há, num texto dramático, a cena. Se pontuamos regularmente este aspecto, é porque ele esteve e deve estar a todo momento em nosso campo de análise e leitura.

Na leitura das convenções barrocas de escrita dramática devemos atentar também para os aspectos da representação – os quais, entretanto, são supostos, e não historicamente

documentados. Podemos falar, portanto, de uma leitura realizada *tecnicamente*, em oposição a uma leitura instintiva, pois considera os aspectos formais, estruturais, históricos, de representação, e outros que corroborem a construção da representação mental do texto lido:

tot depèn de la convenció utilitzada; no hi ha cap forma artística o dramaturgic que, per naturalesa, estigui incapacitada per fer el que es proposa, dintre dels límits establerts per la convenció adoptada.³⁸¹ (SALA, 2000, p. 30)

Neste sentido, no que concerne aos aspectos representacionais do texto dramático, ou seja, às questões do gesto e movimentação cênica depreendidas das falas e das situações de tensão entre as personagens, vejamos o que diz Rodríguez Cuadros (1998, p. 381):

Pero ese potencial gestual se produce, en todo caso, en el ámbito de un universo espectacular convencional que puede coincidir o no con una relación mecánica imagen/realidad. Quiero decir que debe tenerse en cuenta la referencia al contexto cultural.

Central na discussão é a questão do anacronismo na leitura dos textos antigos. Os principais pontos de anacronismo presentes na leitura do teatro barroco que gostaríamos de ressaltar dizem respeito justamente a mecanismos produtores de imagens mentais da representação das peças: a atuação e a linguagem empregadas na representação e na escrita das peças, ambos aspectos relacionados à construção das personagens.

Tratando-se do contexto teatral barroco, faz-se necessário entender melhor, portanto, a caracterização das personagens e sua relação de vontades e oposições que movem a trama. Tais aspectos, ligados diretamente à construção da personagem, serão tratados a seguir. Por ora, basta lembrar que, se dissociamos a leitura híbrida, a contextualização histórica e a caracterização das personagens para a análise de textos dramáticos, o fazemos com a finalidade única de organização do pensamento. No ato de ler em si, todos estes aspectos e outros que sejam convocados a cada peça se completam e dialogam entre si, ampliando o próprio significado e a complexidade do texto.

Retomando nossa primeira questão, acerca da leitura contemporânea de textos antigos, evocamos a figura do pensador teatral Henri Gouhier (1943):

Atualização [...] não se trata de executar, mas de ressuscitar. [...] Representar é tornar presente através de presenças.

A atualização³⁸² de que trata Gouhier, especialmente quando falamos da leitura de textos antigos, não versa o anacronismo de uma obra. Esta atualização pode ser entendida como

³⁸¹ Tradução nossa: “tudo depende da convenção utilizada; nenhuma forma artística ou dramaturgic, por natureza, está incapacitada de fazer o que se propõe, dentro dos limites estabelecidos pela convenção adotada”.

³⁸² Tal pensamento também pode ser encontrado na teoria bergsoniana, como apresenta Baltazar (2014, p. 98): “O corpo executa ações. As ações são atualizações na matéria de toda a virtualidade do espírito. Sem o corpo, a

uma rede de referências e paralelismos elaborados a partir do pensamento contemporâneo (do leitor), para completar o entendimento do pensamento passado (presente na obra). As relações estabelecidas aparentemente não são binárias – este do passado é igual àquele do presente –, mas uma teia de complexas analogias, cuja finalidade é o entendimento da universalidade daquele texto.

Análogo à ideia de *atualização* de Gouhier é o que Ruiz Ramón (1997) chama de *adaptación*. Tanto na encenação quanto na leitura, a adaptação de que trata o autor se refere à interação estabelecida entre “*el mundo de ayer*” e “*el mundo de hoy*”, ou seja, o que o texto dramático clássico comunica ao leitor ou espectador contemporâneo. Afinal de contas, autores como Shakespeare, Calderón de La Barca, Corneille e Antônio José são homens que enxergam a realidade circundante e com ela dialogam, mesmo que não de forma crítica – na acepção atual da palavra. Sendo, portanto, testemunhas lúcidas do seu *tempo* e *espaço*, podemos ler seus textos a partir da chave oferecida pelo teórico espanhol:

Aunque nunca apliquemos el vocablo “adaptar” o “adaptación” al acto de lectura del texto clásico, también la complejísima operación de leer, en este caso, un texto teatral clásico implica, en el fondo, la operación de “adaptar” el sistema – y no sólo el lingüístico, sino el de la totalidad de los signos – del texto leído al sistema del lector. Incluso el lector mejor pertrechado de erudición histórica, capaz de situar con rigor el texto en su contexto original, difícilmente podrá leerlo en el *proprio* contexto del texto, pues dicho contexto no existe en sí más que como producto de interpretación, es decir, como objeto intelectual elaborado. Y aun en el caso ideal de una absoluta inmersión en el contexto y de una total identificación con él, seguiría en pie el problema del *sentido* del texto, el cual nunca deriva sólo de su contexto. (RUIZ RAMÓN, 1984, p. 9-10)

Estamos longe de um consenso ou de um caminho único de leitura do texto dramático antigo e, embora tal afirmação seja um clichê, é importante ressaltar que cada texto requer uma chave de leitura distinta. Mas algumas diretrizes são identificadas nos autores cotejados neste trabalho, especialmente no que tange à participação ativa do leitor no processo de interpretação dos textos. Assim, uma vez que há, mesmo sub-repticiamente, a intenção da escrita para cena coetânea, afirma Ruiz Ramón (1997, p. 17) que:

Problemas que son determinantes o condicionantes, en el tiempo de la creación, tanto de su concepción como de su escritura por el dramaturgo [...], ya que éste al concebir un espectáculo no lo hace en un vacío de tiempo, sino en un tiempo histórico concreto – el suyo y el de sus espectadores – donde dominan determinadas prácticas de puesta en espectáculo en relación de concordancia (o discordancia) con su propia concepción; relación que, al mismo tiempo, condiciona su escritura del texto, sujeto a su vez a una práctica de puesta en espectáculo que puede reducirlo o enriquecerlo como texto teatral

virtualidade não se atualiza. A ação é o cume do presente e está, através do corpo, impregnada de sensações e pensamentos”.

y, consecuentemente, producir, por el montaje escénico, condiciones de recepción por parte del público, impuestas a éste en y por la escena, que imposibiliten o desvíen la lectura del texto teatral como conciliación dialéctica del “texto-teatro” y el “texto-espectáculo”.

Assim, para ler textos antigos na contemporaneidade, tendo em conta o conhecimento construído acerca do assunto, se faz relevante a compreensão e a transposição do pensamento do leitor para o contexto no qual a obra foi composta. Paradoxalmente, este mesmo leitor deve ressignificar o texto lido em seu próprio contexto de recepção, pois é a partir deste que poderá interpretar e fruir a obra artística.

Uma vez mais, portanto, nos encontramos num vértice em que não existem respostas prontas ou métodos bem aparados a seguir, mas diretrizes, sistemas de organização do imaginário que podem ser mais ou menos fixados pelo leitor em cada leitura. O mais importante, entretanto, a pedra de toque de nossa discussão e de nossa análise é a possibilidade de o leitor entrar em contato com o texto dramático em toda a sua potencialidade artístico-criativa.

A personagem em cena e no texto

Até agora, tratamos dos elementos que circunscrevem o cerne de nossa análise, a personagem dramática. Se nos detemos tanto nestes outros aspectos da leitura é porque concordamos com Renata Pallottini (2015, p. 102), quando afirma que “desenhar com nitidez e eficiência a imagem desse condutor da ação que é a personagem equivale a criar um dos dois sustentáculos do drama: o outro é a história, o enredo, a fábula”. Assim que, após compreendermos as chaves utilizadas para a leitura de um texto dramático e a importância de sua contextualização histórica, completamos este quadro, debruçando-nos sobre a personagem dramática.

Patrice Pavis, no *Dicionário de Teatro* (2008, p. 288), afirma que “a personagem do livro só é visualizável se adicionarmos informações às suas características físicas e morais explicitamente enunciadas: reconstituímos seu retrato a partir de elementos esparsos (processo de inferência e de generalização)”. Contudo, tais informações não são adicionadas pelo leitor aleatoriamente, pois, através das falas e rubricas no texto, o autor pode conduzir a imaginação do leitor, considerando o seu momento histórico, para a composição da personagem. Assim, por exemplo, a representação mental de Medeia para o público setecentista ajuda Antônio José da Silva a construir uma personagem cruel e vingativa, mesmo que ambígua, como apresentado na Primeira Jornada desta Tese.

Esta intrincada rede de relações entre texto e contexto, elaborada a cada composição textual pelo autor, de acordo com o Prof. Javier Huerta Calvo, pode ser apreendida através de marcas no texto que ele divide em quatro aspectos gerais a título de análise: morfológicos, sintáticos, semânticos e pragmáticos.³⁸³ Embora os exponhamos aqui de forma sistemática, tais aspectos se inter cruzam no ato de ler. Portanto, a fim de favorecer análise mais próxima à apreciação do objeto artístico, esta divisão não foi ressaltada em nossa leitura – sem que, por isso, deixe de figurar a cada momento.³⁸⁴

Os aspectos *morfológicos* são aquelas características ditas ontológicas das personagens, ou seja, o seu nome e o que compete às suas formas externas e internas. Morfológicamente, podemos ler uma personagem externamente através do seu ofício, vestimenta e demais elementos dados no texto, e internamente pelas maneiras como a ela se referem, suas características expressas por suas falas e ações descritas ou presumidas do texto.

É possível ler, nos aspectos morfológicos de análise propostos por Huerta Calvo, a classificação por nós primeiramente tomada de Prado (2007, p. 88): “Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito”. Também González (1997, p. 12) afirma que, pela ausência de narrador, a personagem é apreendida através do que ela fala por si, do que as outras personagens falam dela e do que também suas próprias ações falam. Ainda segundo o autor mexicano, estes elementos podem ser convergentes ou contraditórios e sua combinação confere mais profundidade psicológica e tensão dramática. Por fim, ambos os críticos lembram que esta é só a parte textual do teatro.

Igualmente Pallottini, em *Dramaturgia: a construção da personagem*, cuja primeira edição data de 1989, chama a atenção para vários aspectos da elaboração dos caracteres cênicos. Embora com variações, o estudo de Pallottini já aponta para a leitura de Huerta Calvo, especialmente para os aspectos morfológicos, quando diz que

Em primeiro lugar, é bom que se note: o primeiro meio de apreensão que tem o espectador, a sua primeira forma de atingir essa criatura, que é a personagem, é a *visual*. Inicialmente, ela se mostra, assim, sob o seu aspecto, digamos, *físico*. Isso não é bastante exato, é claro, mas nada aqui é exato. Basta que se entenda.

³⁸³ Teoria em elaboração pelo Prof. Javier Huerta Calvo, nosso orientador no Estágio de Pesquisa no Exterior na Universidad Complutense de Madrid. O entendimento dos aspectos envolvidos na análise das personagens foi apreendido através de reuniões de orientação e assistência, durante o período de estágio (2º semestre letivo do curso 2014/2015) da disciplina “El personaje dramático”, do Mestrado em Teatro e Artes Cênicas da Facultad de Filología da referida Universidade.

³⁸⁴ Acreditamos que a análise mais delineada de tais aspectos, como feito nas aulas mencionadas em nota anterior, inibe a fruição do texto como pretendemos privilegiar neste trabalho.

A personagem entra em cena através do ator, no espetáculo. Mas, antes disso, ela entrou em cena, figuradamente, através do texto. E, no texto, explícita e implicitamente, com maior ou menor riqueza de detalhes, o autor tratou de dizer qual é o seu aspecto externo. [...] Naturalmente, o *nome* da personagem é fundamental – quantas vezes este o caracteriza mais que qualquer outra coisa! – e, evidentemente, não se pode dizer que seja um detalhe físico. (PALLOTTINI, 2015, p. 87-88)

Os aspectos *sintáticos* são as relações que a personagem analisada estabelece e mantém com as demais personagens da trama e suas alterações ou constâncias ao longo do texto. Este aspecto é particularmente interessante de se observar perante o propósito da análise empreendida nesta Tese, pois, se pensarmos que a sintaxe rege a maneira de organizar os elementos no discurso (LUFT, 1991, p. 571), este aspecto proporia uma análise relacional – diferente e complementar à análise referencial proposta pelos elementos morfológicos.

Enquanto, no paradigma tragicômico de Antônio José da Silva, algumas destas relações são marcadamente modelares, outras tendem a se mostrar muito significativas dentro do escopo de análise proposto. Por exemplo, na personagem do gracioso das peças judeínas, seria observada a carnavalização relacional, que diz respeito às ações da personagem-tipo perante as ações das demais personagens. Se todos os graciosos que constituem o *corpus* deste trabalho se encaixam na descrição, ele pode ser mais nitidamente visto no paralelismo derrisório de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, nas metamorfoses de Proteu e Caranguejo em *As variedades de Proteu* e na caça ao burro caga-dinheiro de Sacatrapo, carnavalização da busca pelo Velocino de ouro de Jason em *Os encantos de Medeia*.

Ainda sintaticamente condicionada seria uma análise relativa às funções da personagem no texto dramático – basicamente, o cerne da análise realizada na Segunda Jornada desta Tese, a partir da teoria descrita por Hermenegildo (1995). Sua condição de protagonista ou personagem secundária, suas entradas em cena, as reações das personagens perante a sua entrada e a forma como interfere na ação, enfim, toda as relações estabelecidas em cena ou trazidas à cena pela fala das personagens afetam a leitura de uma personagem. Neste sentido, até a contagem de suas falas ou, por exemplo, se a personagem abre ou fecha a obra, faz diferença na análise.

Renata Pallottini também indica esta diretriz de análise de personagens em seus escritos, quando afirma que

É importante mostrar como se coloca a personagem em relação aos outros homens, de que forma ela se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza socialmente sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou

amizades, preconceitos, crença religiosa. Parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência. (PALLOTTINI, 2015, p. 88)

A diferença que percebemos entre o pensamento da estudiosa brasileira e do crítico espanhol decorre do encadeamento pressuposto pela primeira e que, até agora, não foi mencionado pelo segundo.³⁸⁵ Assim que, paralelamente ao que Huerta Calvo chama de aspectos *semânticos*, Pallottini (2015, p. 89) enfatiza que

Isto [os aspectos citados no excerto acima] leva à caracterização psicológica propriamente dita; importa conhecer o modo de ser da personagem, sua constituição psicológica, sua afetividade, suas emoções e sentimentos. Capacidade de fazer opções e mantê-las; persistência, pertinácia, teimosia. Força de vontade, defeitos e virtudes marcantes. Enfim, tudo aquilo que se convencionou ligar à alma (psique), seja o que se queira designar com esta palavra, já adotada pelo senso comum.

Portanto, os aspectos *semânticos* se refeririam a uma análise de leituras possíveis da personagem e, conseqüentemente, do texto dramático. Sendo uma análise mais ampla, ela busca ler as funções metafóricas das personagens no enredo, seus significados. Na leitura de textos antigos, é o aspecto em que mais fortemente deve permear a contextualização histórica tratada anteriormente. Embora relevante para a leitura de todos os aspectos, como evidenciado com o exemplo de Medeia quanto aos aspectos morfológicos, a contextualização histórica pode delimitar o que seria uma *leitura possível* e diferenciá-la de uma leitura anacrônica ou implausível.

Ambas as análises, sintática e semântica, levam em consideração a função das personagens no texto – seja em sua atuação nas forças de tensão da intriga, seja na sua significação. Neste sentido, Prado (2007, p. 100) já afirma que

os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética.

O excerto evidencia não apenas as leituras das personagens enquanto função no texto dramático, mas também o intrincado relacionamento entre os aspectos morfológicos, sintáticos e semânticos na escrita de uma personagem dramática.

Já o aspecto *pragmático* aventado na análise de Huerta Calvo diz respeito exclusivamente à posta em cena, à representação do texto dramático. Neste aspecto, embora corroborado pela imaginação do leitor (seja ele o leitor empenhado, seja o ator que representará

³⁸⁵ Esta afirmação pode ser bastante leviana, uma vez que este ainda é um método em construção.

o papel), é analisada a interação e interpretação do texto na cena. A imaginação, embora não tenha lugar ressaltado na análise proposta, permeia todos os aspectos sub-repticiamente. Assim, à parte o aspecto pragmático, cuja presença reside na representação em si, os aspectos morfológicos, sintáticos e semânticos estão presentes em nossa análise.³⁸⁶

Portanto, ainda como expõe Pallottini (2015, p. 99), é:

através de elementos do espetáculo, pedidos ou não no próprio texto, através desse texto, em todas as indicações extradiálogo possíveis, depois no próprio diálogo, através de informações de toda a espécie, de falas *de* e *sobre* qualquer personagem, pode-se ir montando essa personagem. Nunca, é claro, de maneira mais eficaz do que ao montar o que ela realiza, quais suas ações, o que faz, quer através de atos propriamente ditos, quer através de palavras carregadas de sentido, que mudam o curso da ação e dos acontecimentos.

Uma personagem teatral, por mais que esteja subordinada às regras de verossimilhança e mimesis, deve conter algum grau de realidade cênica. José M. R. de la Haza (2005) acredita que, para que se obtenha tal efeito, o *gracioso*, personagem-tipo característico do período de Ouro do teatro espanhol, mesmo estereotipado, deve apresentar traços que o individualizem dos outros de sua “espécie”. Acreditamos que, mais do que no *gracioso*, este procedimento ocorre em qualquer personagem. Por isso, os heróis gregos fazem sentido no tempo de Antônio José e no nosso.

Essa metamorfose do tipo em personagem deve-se ao esforço artístico conjunto entre autor, crítico e ator. Se o texto é bem elaborado neste sentido, com a colaboração do crítico, a personagem “puede trascender el estereotipo si el actor que lo encarna sabe aprovecharse de su singularidad.” (HAZA, 2005, p. 121).

Uma personagem teatral só é conhecida pelo público quando levada à cena, normalmente vinculada à imagem do ator que a está representando.³⁸⁷ Sua representação, como o próprio termo já denota, é feita no momento presente da cena.³⁸⁸ Assim, é através da *ação* que a personagem é revelada ao espectador:

O dramaturgo tem de deixar *em aberto* a maior parte da caracterização da personagem, a fim de que a ele se possa ajustar a natureza do ator. (BALL, 2008, p. 88, [grifo no original]).

Os vazios desse esquema, do esquema que é, ainda quando muitíssimo bem definido, a personagem, são preenchidos pelos elementos formadores do espetáculo, basicamente pelo ator. (PALLOTTINI, 2015, p. 25)

³⁸⁶ Se, entretanto, não tomamos esta teoria como norteadora de nossa análise, é porque ela ainda está em elaboração pelo próprio Prof. Huerta Calvo. Assim, ela apenas participa de nossa leitura dos textos tragicômicos setecentistas porque faz sentido dentro do escopo deste trabalho.

³⁸⁷ Mesmo no teatro de bonecos ou de formas animadas, ainda o ator/manipulador impõe a sua personalidade à do caráter que representa.

³⁸⁸ “Mas é na *ação* da peça, seja no diálogo como nas atitudes tomadas, tudo isso fruto de opções, paixões, vontades, colisões, que se mostrará com melhores recursos o caráter da personagem” (PALLOTTINI, 2015, p. 95).

As ações e o estilo de atuação devem condizer, bem como o texto e a cena. E, para a preceptiva vigente nas obras de Antônio José, ambos devem coadunar com o gosto do público.

Entretanto, a dramaturgia é diferente das outras formas artístico-literárias, pois depende da e remete à cena que vai ser representada a partir deste texto; portanto, “é curioso verificar que a primeira forma de conhecimento da personagem de que podemos dispor é a visão da aparência física, *visão* efetiva, quando do espetáculo, ou imaginada, quando da leitura exclusiva de um texto teatral” (PALLOTTINI, 2015, p. 26, grifo no original). Esta relação com a cena faz compreender que é a ação que move a intriga dos textos dramáticos, ou seja, a representação de um texto barroco já pode ser apreendida, em seus pontos cruciais, no próprio texto dramático.

Em outros termos, “a ação fala mais alto que as palavras; as palavras (o que se diz) têm menor valor” (BALL, 2008, p. 92). Isto porque uma fala também pode ser ação, mas quem a enuncia é uma individualidade que age perante suas próprias vontades:³⁸⁹

A autodescrição não pode ser absolutamente confiável, porque as personagens, com muita frequência, têm motivos para enganar os outros. Igualmente, a descrição de uma personagem feita por outra personagem não pode ser absolutamente confiável, porque aquele que descreve pode estar enganado, ou pode estar mentindo.

A descrição deve ser comprovada pelo exame da ação. (BALL, 2008, p. 91)

Estas personagens, entretanto, são “a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas – traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios” (PALLOTTINI, 2015, p. 15). Isto quer dizer que as características apresentadas das personagens nos textos de teatro são aquelas que se referem a informações destes caracteres que interferem na ação dramática. Estes, para Ball (2008, p. 88), são “acumulações esqueléticas de traços cuidadosamente selecionados”. O que torna estes fragmentos de personalidade em caracteres bem construídos é a participação do ator no processo de representação do texto dramático:

E esta quase onipotência do ator deflui do fato de que ele é o portador da personagem, o seu suporte físico. Um ser humano carrega outro ser humano, este, agora, imaginado. Mas, imaginado, como? Que pontos de contato guarda a personagem com a pessoa? (PALLOTTINI, 2015, p. 24)

Não há respostas definitivas para estas perguntas, mas apenas aquelas elaboradas a cada leitura. Cada vez que se trabalha uma personagem ou uma ideia cênica, estamos a falar de *ação*, o único modo cênico de revelar uma ideia, pensamento ou caráter. Se a personagem é

³⁸⁹ “Es demasiado ingenuo identificar la palabra de los personajes con la palabra del dramaturgo, olvidando que éste no sólo crea la palabra del personaje, sino la acción, y que ambas sustentan el universo dramático de cada pieza. Y que es eses universo – construcción total – y no sólo la palabra o la acción quien se impone al espectador. Tener esto en cuenta nos evitaría muchos errores críticos en la interpretación de nuestro teatro clásico.” (RUIZ RAMON, 1978, p. 40).

apenas um acúmulo de traços selecionados,³⁹⁰ depende de cada intérprete, individualmente, preenchê-lo, transformá-lo em um papel.³⁹¹ Assim, as questões do ‘como’ realizar uma ação são inerentes a cada ator que interpreta determinada personagem ou situação.³⁹² Entretanto, é possível dizer que esta concretização da figura da personagem é muito mais difícil quando se trata de uma dramaturgia antiga: “os leitores cometem, facilmente, o erro de enfocar mais o que é dito do que aquilo que é feito” (BALL, 2008, p. 90):

Assim, o *como* são as personagens de um texto dramático, supõe que se saiba muito bem o *que* eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo dramático, quais funções se propuseram cumprir, qual é, enfim, o seu *papel*, para usar uma expressão clássica. Conforme o que se tenham proposto – e, portanto, o que tenha tido o autor em mente, como proposta, quando os criou, ainda fantasmas sem forma –, de acordo com suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções (para usar várias nomenclaturas), será a sua caracterização. (PALLOTTINI, 2015, p. 86, grifo no original)

“Para o ator e para o espectador é o contexto de uma ação que torna possível a interpretação de seu significado e a sua recepção estética” (CABRAL, 2010, p. 6). Estendemos este conceito também para a atividade do leitor – e o demonstramos na nossa leitura do *corpus* desta Tese. No entanto, a interpretação do espectador parte de um demonstrativo visual – a cena –, que influencia fortemente o seu imaginário.³⁹³ Diferentemente, o leitor tem consigo apenas os diálogos e as didascálias, quando da leitura dramática, e precisa utilizar-se de sua imaginação para completar os “espaços vagos” existentes na narrativa dramática, de modo a conseguir erigir por si próprio a cena. Ao contrário do espectador, que parte da cena, este é justamente o ponto de chegada do leitor:

[...] há teatro sem poeta, mas há poesia sem teatro: a arte do ator e o texto teatral vem um para o outro e um do outro. O autor está em tudo aquilo onde criar não é representar: somente o ator está sobre a cena, e ele não pode estar em nenhum outro lugar. (GOUHIER, 1943).

Ou seja, como resposta à necessidade recíproca que autor e ator demonstram, o leitor de um texto dramático deve fazer as vezes do ator em sua imaginação, supondo ou, por outra, *imaginando* as ações realizadas pelos atores, dentro do seu repertório imagético.

³⁹⁰ Os elementos que caracterizam a personagem, para González (1997), podem ser convergentes ou contraditórios, sendo que a sua combinação confere mais profundidade psicológica e tensão dramática. O crítico ainda explicita que isto refere-se somente à parte textual do teatro.

³⁹¹ Esta diferença é mais evidente nas línguas inglesa e francesa, em que são utilizadas distintamente as palavras personagem (*character*, *personnage*) e papel (*role*, *rôle*). Já na nossa linguagem corrente, as palavras “personagem” e “papel” costumam se confundir.

³⁹² “O trabalho do ator residiria não apenas na interpretação de uma situação dramática, mas na sua criação, abrindo espaço para a configuração de uma realidade teatral absolutamente autônoma.” (TORRES, 2007, p. 118).

³⁹³ “Não devemos esquecer que a ação é ‘tornada presente’ pelo ator num campo puramente *ficcional*. É apenas em nossa *imaginação* que o ator empresta seu ser à personagem. A ação do ator (intérprete, executante) não identifica-se (*sic*) com a ação da personagem” (Nota do Tradutor em GOUHIER, 1943, p. 1-7, grifo nosso).

A imaginação do leitor, para além de concretizar as ações das personagens, ainda precisa interpretar tais ações dentro do contexto da estrutura do texto dramático em suas relações com as demais ações. Isto porque o espectador

es también el único que puede captar, no sólo las contradicciones y los conflictos entre los distintos puntos de vista parciales de los personajes, sino también las rupturas, desniveles y desacuerdos entre la palabra del personaje – de cada personaje – y su conducta, así como la no coincidencia entre la palabra dramática – la de todo el drama – y la acción dramática – la de la totalidad del drama. (RUIZ RAMON, 1978, p. 27)

Isto leva ao pensamento de Ball (2008, p. 93), quando este afirma que “Não é possível uma análise objetiva da personagem”. Há elementos norteadores das análises possíveis das personagens e do texto dramático, sobre alguns dos quais nos debruçamos neste trabalho. Contudo, muito do que se lê num texto ainda é dependente da interpretação daquele que o está lendo. Pois, ainda segundo Ball (2008, p. 93), “a caracterização depende dos olhos do observador, porque: nós sempre julgamos os outros segundo o nosso próprio ponto de vista”.

Assim, na leitura,

no tener en cuenta ese juego dialéctico [entre los puntos de vista parciales de los personajes entre sí, y entre éstos y el punto de vista integral del espectador] conduce a amputar el significado global del drama, negando un hecho obvio, de básica elementalidad: que el espectador, a diferencia de los personajes, no ve el drama desde dentro del drama, sino desde fuera. [...] Adoptar como punto de vista correcto para interpretar el drama uno de esos puntos de vista interiores al universo dramático [...] es condenarse a elegir, innecesariamente, un punto de vista incompleto (RUIZ RAMON, 1978, p. 29)

Portanto, na leitura do texto dramático, em que não há contato direto com alguma representação do objeto, resta ao leitor a sua imaginação, para que ele construa e estabeleça as situações em que as personagens estão inseridas, a fim de vislumbrar a ação dramática. Como ainda sugere Pavis (2008, p. 288) acerca da “personagem lida”, é necessário “ler nas entrelinhas” desta personagem, para identificarmos-la e estabelecermos as diretrizes e linhas de força que levarão à ação dramática.

Assim, o que apresentamos ao longo desta Tese é leitura, dentre as muitas leituras possíveis, das peças mitológicas de Antônio José da Silva. Por um lado, estabelecemos diretrizes teóricas claras e específicas – das releituras dos mitos gregos para as personagens elevadas e da carnavalização bakhtiniana para os criados –, através de cujas lentes olhamos estes textos dramáticos. Por outro, acreditamos que não forjamos uma visão definitiva sobre a obra do dramaturgo, mas buscamos compor um exemplo de uma leitura que, feita no século XXI, respeitasse o contexto em que e para o qual tal peças foram escritas.

REFERÊNCIAS

- ABELLAN, Joan. “El text dramàtic”. In: SALA, Jordi (ed.). *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000, p. 35-43.
- APOLLODORUS. *The library*. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1954 (1921). 2v.
- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BABY, Hélène. *La tragi-comédie: de Corneille à Quinault*. Paris: Klincksieck, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (1983). Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BALTAZAR, Márcia Cristina. “Relações entre o agir, o sentir e o pensar no ato criativo: uma análise bergsoniana”. *Sala Preta*, v. 14, 2014, p. 95-107. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/84481/91864>. Acesso em 02 de janeiro de 2017.
- BARATA, José Oliveira. “Utopia e realidade: os *encantos* de Medeia e o *anel* de Sacatrapo”. *Medeia no drama antigo e moderno: atas do colóquio de 11 e 12 de abril de 1991*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, p. 109-134.
- BARATA, José Oliveira. *Antônio José da Silva: criação e realidade*. Coimbra: Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARNI, Roberta. “Antecedentes da comédia setecentista: a *Commedia dell’Arte*”.
- JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Cusumano (org.). *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1899). 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BIBLIOTECA ONLINE DA TORRE DE VIGIA. *O conceito divino da pureza moral*. s/d. Disponível em <http://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/2000802#h=8>. Acessado em 02 de julho de 2016.
- BLEIBERG, Gérman; MARÍAS, Julián (dir.). *Diccionario de Literatura Española*. 4ª. edição. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.

BLOCK, Anita. *The changing world in plays and theatre*. Boston: Little, Brown and Company, 1939.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Português e Latino* (1728). Disponível em http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDicionarios.asp. Acesso em 16 de janeiro de 2017.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética* (1674). Tradução e introdução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1909. Vol. 4: Os Arcades.

BRAGA, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições II*. Edições Vercial, s/d.

BRANCO, João de Freitas. “O teatro de ‘O Judeu’”. In: *História da música portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1959.

BRAVO ARRIAGA, María Dolores. “Aspectos jocoserios de un mismo género dramático: máscaras serias y máscaras facetas”. In: FARRÉ, Judith (ed.) *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Navarra: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2009.

BRITO, Ferreira de. *Nas origens do teatro francês em Portugal*. Porto: Núcleo de estudos franceses da UP, 1989.

BRITO, Manuel Carlos. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BROTHERTON, John. *The ‘Pastor-Bobo’ in the Spanish theatre: before the time of Lope de Vega*. London: Tamesis Books, 1975.

BROTHERTON, John. *The ‘Pastor-Bobo’ in the Spanish theatre: before the time of Lope de Vega*. London: Tamesis Books, 1975.

CABRAL, Beatriz Angela Vieira. “O jogo teatral no contexto do drama”. *Revista Fênix*, v. 7, ano 7, n. 1, jan-abr/2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El divino Jasón* (séc. XVII). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El hijo del Sol: Faetón* (1662). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El hijo del Sol: Faetón* (1662). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño* (1635). Edición electrónica de Matthew D. Stroud basada en la edición electrónica de Vern Williamsen y J. T. Abraham disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Los tres mayores prodigios*. Barcelona: Imprenta de Francisco Suriá, 1763.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras de Bolso, 2007.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. “O jogo teatral e sua fortuna crítica...”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 7, ano 7, n. 1, jan-abr/2010.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Auto dos Anfitriões de Camões* (1587). Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1981.
- CAMÕES, Luiz de. “Comédia dos Amfitriões” (1587). In: *Teatro*. Porto: Livraria Chardron, 1928.
- CANET, José Luis. “La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 15-34.
- CAÑAS MURILLO, Jesús. “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro”. *Anuário de Estudos Filológicos*, n. 14, 1991, p. 75-95.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CARRERA DE LA RED, Avelina. “La mitología en el teatro neolatino renascentista”. In: LOBATO, Maria Luisa et al (ed.). *Mito y personaje: III y IV Jornadas de Teatro*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1995, p. 33-48.
- CARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CATECISMO da Igreja Católica*. São Paulo: Loyola, 1999.
- CECCHI FIORENTINO, Giovanmaria. *La romanesca* (1585). Firenze/Roma: Tipografia Cenniniana, 1874. Disponível em <https://archive.org/details/laromanescafarsa00cecc>. Acesso em 16 de janeiro de 2017.
- CEIA, Carlos: s.v. “Estilo”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 20 de abril de 2014.
- CERVANTES, Miguel de. “Comedia famosa del Laberinto de amor”. In: *Obras de Miguel de Cervantes II: obras dramáticas*. Madrid: atlas, 1962, p. 295-359.

- CHEVALIER, Maxime. “El aldeano cómico en la comedia lopesca”. In: *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Madrid: EDI, 1982, p. 126-141.
- COCO, Pina. “Teatro é literatura?”. *Revista paLavra*, v. 7, p. 124-128, 2000.
- CONCEPCIÓN, René. “The theme of Amphitryon in Luís de Camões and Hernán Pérez de Oliva”. In: HOWER, Alfred; PRETO-RODAS, Richard A. (ed.). *Empire in transition: the Portuguese world in the time of Camões*. Gainesville: University Presses of Florida, 1985, p. 177-193.
- COPEAU, Jacques. *Aos atores* (excertos de 1923, 1928 e 1940). In: COPEAU, Jacques. *Registres I – Appels*. Tradução de Roberto Maller. Paris: Gallimard, 1974. p. 205-215. Disponível em www.grupotempo.com.br/tex_aos_atores.html, acessado em 15 de abril de 2012.
- CORRADIN, Flávia Maria. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.
- COUDERC, Christophe. *Galanes y damas en la comedia nueva*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana* (1674). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2006.
- CUNHA, Carla: s.v. “Duplo”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 01 de maio de 2014.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina* (1948). Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo : Hucitec/ EDUSP, 1996.
- DICIONÁRIO MANUAL e ilustrado de la lengua española. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o Comediante* (1778). São Paulo: Abril, 1973.
- DILLON, Janette. “Shakespeare’s tragicomedies”. GRAZIA, Margreta de; WELLS, Stanley. *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007.
- DOMÉNECH RICO, Fernando. “Hacia una definición del personaje clásico. Claves para un comprensión del personaje, en el teatro del siglo XVII”. In: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008, p. 347-382.
- DRYDEN, John. “Amphitryon or The two Sosias” (1690). In: *The dramatic works*. Volume 6. London: Jacob Tonson, 1717. Acessado em 2013, disponível em <https://archive.org/details/dramatickworksof06drydiala>.
- ESCRIBANO, Federico Sánchez e MAYO, Alberto Porqueras. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

- EURIPIDES. “Medeia”. In: *Tragédias I*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.
- FANTINATI, Carlos Erivany. “Contribuições à teoria e ao ensino da sátira”. *Anais da 8ª. Semana de Letras*, Maringá, Universidade Estadual de Maringá, 1995, p. 93-98.
- FERNÁNDEZ, Javier Rubiera. “Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*”. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. “‘Ser’ e ‘parecer’ na obra do Judeu”. *Brotéria*, Lisboa, v. 102, n. 5/6, maio-junho/1976, p. 552-566
- FERREIRA, Antônio. *Poemas lusitanos* (1598). Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, s/d.
- FIGUEIREDO, Carlos Henrique Santos de. *O jogo teatral: propulsor da criação textual*. Disponível em www.educacao.uerj.br/SemanaEducacao2008/Trabalhos/arq424.pdf. Acessado em 14 de abril de 2012.
- FIGUEROA, Cristóbal Suárez de. *El Pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988
- FLETCHER, John. “To the reader”. *The Faithful Shepherdess*. 1608.
- FRANCHETTI, Paulo. *História e crítica literária hoje: notas sobre a história e crítica literária hoje*. Disponível em <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/09/historia-e-critica-literaria-hoje.html>, publicado em 18 de setembro de 2012.
- 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.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Espasa, 2015.
- GARRAIO, Augusto. *Manual do curioso-dramático: guia prático da arte de representar*. Lisboa: Livraria Econômica, 1892.
- GARRETT, Almeida. *Um auto de Gil Vicente*. Lisboa: Replicação, 1996.
- GIRARD, René. “Um equilíbrio periclitante: ensaio de interpretação do cômico”. (Publicado originalmente em *La voix méconnue du réel*. Paris: Grasset, 2002; texto traduzido disponível em <http://arquivors.com/girard2.htm>).

GÓMEZ, Jesús. “Precisiones terminológicas sobre ‘figura del donaire’ y ‘gracioso’ (siglos XVI-XVII)”. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 82, cuaderno 286, jul-dic/2002, p. 233-259.

GÓMEZ, Jesús. “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.

GONÇALVES, Teresa. s.v. “Farsa”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 05-11-2015.

GONTIJO ROSA, Carlos. “A leitura do texto dramático”. *ComCiência: revista eletrônica de jornalismo científico*, Campinas, n. 158, dez/2013.

GONTIJO ROSA, Carlos. “A tragicomédia espanhola como modelo: a ópera joco-séria de Antônio José da Silva como tentativa de superação”. *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 6, dez/2011, p. 4-15.

GONTIJO ROSA, Carlos. “Duas versões dramáticas do mito do filho do Sol”. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 10, nov/2011.

GONTIJO ROSA, Carlos. “Há sátira em Antônio José da Silva?” *Anuário de Literatura*, v. 16, n. 2, p. 101-113, 2011.

GONTIJO ROSA, Carlos. “Notas sobre os paradigmas para a composição das peças de Antônio José da Silva”. *Revista Webmosaica – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 4, n. 2, p. 39-48, jul.-dez. 2012.

GONTIJO ROSA, Carlos. “O precipício de Chichisbêu: o ‘gracioso’ feito à sombra do ‘galán’ em *Precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva”. *Acta Scientiarum Language and Culture*, Maringá/PR, v. 38, n. 3, jul-set/2016, p. 311-319.

GONTIJO ROSA, Carlos. *O criado e o semideus: o tragicômico em O Precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. 2011.

GONZÁLEZ, Aurelio (ed.). *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.

GONZÁLEZ, Aurelio. “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”. In: *Texto e representación en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio del México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.

GOUHIER, Henri. “A essência do teatro”. In GOUHIER, Henri. *L’Essence du Théâtre*. Librairie Plon, Paris, 1943, p. 1-7. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em www.grupotempo.com.br/tex_gouhier.html, acessado em 15 de abril de 2012.

- GOUHIER, Henri. *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESCSP/Perspectiva, 2009.
- HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da imitação* (séc. I a.C.). Ed. Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- HAZA, José María Ruano de la. “Un gracioso en busca de un actor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega”. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- HERMENEGILDO, Alfredo. ““¡Ayuda aquí, Julieta!”: funciones del personaje ancilar femenino en el teatro del siglo XVI”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 35-56.
- HERMENEGILDO, Alfredo. “Formas y funciones dramáticas del loco festivo: el *Códice de autos viejos*”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999, p. 49-72.
- HERMENEGILDO, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo, 1995.
- HERNÁNDEZ, Alonso. “Ausencias y presencias del carnaval en los entremeses de Quevedo”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999, p. 101-130.
- HESIOD. *Catalogues of Women*. Trad. H. G. Evelyn-White. Loeb Classical Library, v. 57. London: William Heinemann, 1914. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/HesiodCatalogues.html>. Acessado em 2012.
- HESIOD. *The Teogony*. Trad. H. G. Evelyn-White. Loeb Classical Library, v. 57. London: William Heinemann, 1914. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/HesiodTheogony.html>. Acessado em 2012.
- HIRST, David L. *Tragicomedy*. London/New York: Methuen, 1984.
- HOLGUERAS, Dolores. “La comedia burlesca y el Carnaval”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999, p. 131-144.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.
- HORÁCIO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- HUERTA CALVO, Javier. “Aproximación al teatro carnavalesco”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 12, 1999, p. 15-48.
- HUERTA CALVO, Javier. “El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín”. In: ROMERA CASTILLO, José; GARCÍA-PAGE, Mario; GUTIÉRREZ CARBAYO, Francisco (ed.) *Bajtín*

y la literatura [Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, 4-6 julio 1994]. Madrid: Visor, 1995, p. 81-93.

HUERTA CALVO, Javier. “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación”. Separata del volumen *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983.

HUGHES, Leo. *A century of English farce*. Princeton: Princeton University Press, 1956.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens* (1938). 4ª edição. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HYGINUS. *Fabulae*. Trad. e ed. Mary Grant. University of Kansas Publications in Humanistic Studies, n. 34. Lawrence: University of Kansas Press, 1960. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>, acessado em 2012.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária* (1965). Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2ª. edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

INIESTA, Bautista Martínez; BENNECKER, Juan B. Martínez. “Dos mitos griegos en Lope y en Calderón”. *Espéculo: revista de estudios literarios*, ano 14, v. 41, Madrid: Universidad Complutense, mar-jun/2009.

JABOUILLE, Vítor. “Anfitrião ou Júpiter e Alcmena de António José da Silva – uma perspectiva de recepção do mito clássico”. In: *Estudos portugueses: homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: ICLP/FLUL/Ministério da Educação, 1990, p. 455-477.

JONG, Irene J. F. de. *Narrative in Drama: the art of the Euripidean messenger-speech*. Leiden: E. J. Brill, 1991.

JULIO, Maria Teresa. “Lo que son criadas: hacia una taxonomía del tipo cómico en Rojas Zorrilla”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 141-166.

KIEFER, Charles. “A arte não pode ser inferior à ciência”. *Jornal Zero Hora*, Caderno Cultura, Porto Alegre/RS, 26 de maio de 2012.

KOPELMAN, Isa Etel. “Questões de texto e cena”. *Pitágoras*, 500, v. 1, p. 62-71, outubro/2011.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LA CRUZ, Juana Ines de. “Amor es más laberinto”. *Segundo volumen de las Obras*. Sevilla: Tomas Lopez de Haro, 1692.

LAZZARATTO, Marcelo. “Improvisação, uma necessidade”. *Pitágoras*, 500, v. 2, p. 33-41, abril/2012.

- LEÃO, Sara Sá. *O obsceno*. Disponível em http://www.helenabarbas.net/alunos/Obsceno_Sara_Leao.pdf, acessado em 25 de setembro de 2011.
- LEWIS, C.S. *A experiência de ler* (1961). Tradução e notas de Carlos Grifo Babo. Porto: Porto Editora, 2000.
- LUFT, Celso Pedro. *Mini-dicionário Luft*. São Paulo: Ática/Scipione, 1991.
- MADROÑAL, Abraham. “Carnaval y entremés en la primera mitad del siglo XVII”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 12, 1999, p. 73-88.
- MARÍN, Diego. *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- MARTÍNEZ-BERBEL, Juan Antonio. *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital das Letras* (1657). Lisboa: Sá da Costa, 1959.
- MELO, D. Francisco Manuel de. *O fidalgo aprendiz* (1642). Lisboa: Moraes, 1989.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOLIÈRE. *Anfitrião (Amphytrion)*, 1668). Tradução de Guedes de Oliveira. Lisboa-Paris: Livraria Chardron, 1927.
- MONTES, José Ares. “Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués”. In: CONGRESSO LUSO-ESPANHOL DE TEATRO, I. *Dramaturgia e Espetáculo: Actas*. Coimbra, 23 a 26 de setembro de 1987. Coimbra: Livraria Minerva, 1992.
- MOYA, Juan Pérez de. *Philosophía secreta de la Gentilidad* (1585). Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- NASCIMENTO, Dulcineide Virginio do. *A técnica mágica de Medeia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes*. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- NONNUS. *Dionysiaca*. Traduzido por W.H.D. Rouse. Loeb Classical Library Volumes 344, 354, 356. Cambridge: Harvard University Press, 1940. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/NonnusDionysiaca1.html>. Acessado em 2013.
- OJEDA CALVO, María del Valle. “‘Que soy pobre y no Lucrecia’: la criada em algunas comedias urbanas del primer Lope de Vega”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 73-94.

OLIVA, Pérez de. “Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules, o Comedia de Amphitruon”. In: QUIROGA, D. Gaspar de (dir.) *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*. Cordoba: Gabriel Ramos Bejarano, 1585.

OLIVA, Salvador. “Literatura dramàtica i teatre”. In: SALA, Jordi (ed.). *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000, p. 11-20.

OLIVEIRA, Francisco Xavier de (Censor Régio). *Real Mesa Censória*, caixa 36, n. 20b. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), 1798.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Vega, 2006..

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem* (1989). São Paulo: Perspectiva, 2015.

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.

PEDRAZA, Felipe. “Las graciosas de Rojas Zorrilla”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madri: Fundamentos, 2008, p. 125-140.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Liboa: Verbo, 1972.

PERKINS, Juliet. “To the new world and back: another source for Antonio Jose da Silva’s Labirinto de Creta”. *Portuguese Studies*, v. 17, 2001, p. 130-147.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris: Les Usuels, 2002.

PLAUTO. *Anfitrião (Amphitruo)*. Introdução, tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PLAUTO. *Anfitrião (Amphitruo)*. Tradução de Agostinho da Silva. Porto Alegre: Globo, 1952.

PRADES, Juana de José. *Teoria sobre los personajes de La comedia nueva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem de teatro”. In: CANDIDO, Anonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PROFETI, María Grazia. “Funciones teatrales y literarias de la graciosa”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madri: Fundamentos, 2008, p. 57-72.

QUINTERO, María Cristina. “The interaction of text and culture in Spanish Renaissance ‘Translations’ of Plautus’ *Amphytruo*.” *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 67, n. 3, jul/1990, Liverpool University Press, p. 235-252.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria* (séc. I d.C.). Disponível em http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html, acessado em 30 março de 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española - Autoridades*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española - Francisco del Hierro, varios anos. Disponível em *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>. Acesso em 16 de janeiro de 2017.

ROCHA, Andrée Crabbé. *Anfitrião e outros estudos de teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

RODAS, Apolonio de. *Argonáuticas*. Introd. e trad. Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

RODES, Apolônio de. *Os Argonautas – Canto III*. Tradução de Dulcileide Virginio do Nascimento. 2007.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*. Fuenlabrada: Editorial Castalia, 1998.

ROJAS ZORRILLA, Francisco. *Los encantos de Medea* (1645). Alicante/Madrid: BVMC/BN, 2009.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. 11ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSENFELD, Kathrin. *Antígona: de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia “trágica” da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente* (1972). Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, 1984.

RUIZ RAMON, Francisco. *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March, 1978.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997.

- RUIZ, Reina. “La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominadores comunes”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madri: Fundamentos, 2008, p. 113-124.
- Sala, Jordi. “El teatre com a discurs narratiu de ficció”. In: *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000, p. 21-34.
- SALTARELLI, Thiago. “Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII”. *Aletria*, n. especial, jul-dez/2009, p. 251-264.
- SÊNECA. *Medeia*. Tradução de Giulio Davide Leoni. São Paulo: Victor Civita, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *O conto de inverno* (1610-1611). Tradução e Introdução de Filomena Vasconcelos. Porto: Campo das Letras, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *The complete Works of William Shakespeare*. Glasgow: Geddes and Grosset, 2010.
- SILVA, Antônio José da. *A critical portuguese/english edition of Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena - Amphitryon, or Jupiter and Alcmena*. Tradução, introdução e notas de Philip Krummrich. Prefácio de Emmanuel Harris II. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.
- SILVA, Antônio José da. *A critical study and translation of António José da Silva's Cretan Labyrinth: a puppet opera*. Tradução e estudo critic de Juliet Perkins. Lewiston: Edwin Mellen, 2004.
- SILVA, Antônio José da. *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Introdução de Victor Jabouille e Ana de Seabra. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2000.
- SILVA, Antônio José da. *As comédias de Antônio José, o Judeu*. Introdução de Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SILVA, Antônio José. *Obras completas*. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4 volumes.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. “Camões e Antônio José às voltas (líricas) com o Anfitrião de Plauto”. In: *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*. São Paulo, 20 a 24 de julho de 1987, pág. 373-81.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1992.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- SOUZA, José Ailson Lemos de. “A função do humor derrisório no conto ‘Primeiro Amor’ de Samuel Beckett”. *Via Litterae*, v. 3, n. 2, jul-dez/2011, p. 471-480.

- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 4ª edição. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- TESAURO, Emanuele. “Tratado dos Ridículos” (1654). *Referências*, CEDAE, Campinas, julho de 1992.
- TIMONEDA, Juan. “La comedia de Amphitrion” (1559). In: *Las tres comedias de Juan Timoneda*. Alicante: BVMC, 2002.
- TORRES, Walter Lima. “O que é direção teatral?”. *Urdimento*, n. 9, p. 111-121, dez/2007.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. “‘Amor se disfraza’: el Carnaval en la comedia barroca”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 12, 1999, p. 157-182.
- VEGA, Lope de. “El laberinto de Creta”. In: *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alfonso Perez, 1622.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Madrid: Cátedra, 2006.
- VEGA, Lope de. *El vellocino de oro* (1624). Alicante: BVMC, 1999.
- VILLALOBOS, López de. “Comedia de Amphytrion”. In: *Los problemas de Villalobos*. Sevilla: Hernanda Diaz, 1574. Disponível em http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X533754398&idioma=0, acessado em 13 de outubro de 2013.
- VIRGÍLIO. *Geórgicas*. Traduzido por Antônio José Ozorio de Pina Leitão. Lisboa: Tipografia Nunesiana, 1794. Acessado em 27 de março de 2013. Disponível em <http://archive.org/stream/traduolivreuim00virggoog#page/n164/mode/2up>.
- VITORIA, Baltasar de. *Teatro de los dioses de la Gentilidad*. Madrid: Imprenta Real, 1676, 3v.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- YNDURAIN, Domingo. “Personaje y abstracción”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano. *El personaje dramático*. Taurus: Madrid, 1985, p. 27-36.
- ZATARAIN, Martha Elena Munguía. “Configuración dramática de *El condenado por desconfiado*”. In: GONZÁLEZ, Aurelio (ed.). *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México, Centro de Estudos Lingüísticos y Literarios, 1997.