

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

CARLOS JUNIOR GONTIJO ROSA

O CRIADO E O SEMIDEUS:
o tragicômico em *O Precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem, da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do Título de Mestre na área de Teoria
e Crítica Literária.

Orientador: PROF. DR. ALEXANDRE SOARES CARNEIRO

CAMPINAS, 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP**

Gontijo Rosa, Carlos Junior, 1983-

G589c

O criado e o semideus : o tragicômico em O Precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva / Carlos Junior Gontijo Rosa. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Alexandre Soares Carneiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Silva, Antonio José da, 1705-1739 – Crítica e interpretação. 2. Dramaturgia. 3. Tragicomédia. 4. Teatro português – Séc. XVIII. I. Carneiro, Alexandre Soares, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The valet and the semigod: the tragicomic at O Precipício de Faetonte, Antônio José da Silva.

Palavras-chave em inglês:

Antônio José da Silva

Dramaturgy

Tragicomedy

Portuguese drama - Eighteenth century

Área de concentração: Teoria e Crítica Literárias.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Alexandre Soares Carneiro [Orientador]

Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

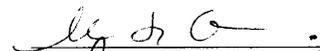
Mário Luiz Frungillo

Data da defesa: 30-08-2011.

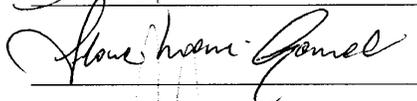
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

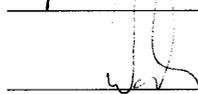
Alexandre Soares Carneiro



Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin



Mário Luiz Frungillo



Renata Soares Junqueira

Isabella Tardin Cardoso

IEL/UNICAMP
2011

Dedico este trabalho à minha mãe, apoio e exemplo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro, meu orientador. Por toda a ajuda. Pela calma e paciência com a minha pessoa.

Aos meus irmãos, Flávio e Rita, e à minha família, por existirem e serem como são.

À família Bijari.

A meu oásis, Catarina e Sofia, a Leonel e Hanna, família que me adotou.

Ao amigo e corretor atencioso, sincero e pouco misericordioso João Fábio Bittencourt.

À Fernanda Vieira e Maria Catarina Bózio, pela forcinha no final.

A Cristiano Diniz, pela força desde o começo.

Àqueles que me acolheram tão prontamente, nas minhas muitas idas a Campinas: Eliete,

Lívia, Ricardo, meninos da Moradia.

Aos amigos das disciplinas de Literatura Portuguesa da USP: Profa. Flavia, Prof. Francisco,

Alleid, Edson, Lílian, Karin, Rosana, Caio, Maria Lúcia, Fátima, Flavio, Caroline.

A Marina e Thaís, amigas, colegas de trabalho e companheiras de todas as horas.

Aos muitos amigos espalhados pelo mundo: Caos Cia. de Teatro, colegas de São Paulo, aos

amigos de Porto Alegre, aos companheiros de Campinas e aos irmãos de Ouro Preto.

Ao CNPq, pela bolsa.

Aos Funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, que sempre me

ajudaram de forma simpática e paciente em minhas confusões burocráticas.

A todos que de alguma forma colaboraram.

Muito obrigado!

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de analisar a personagem de Chichisbéu na peça *O Precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva (1705-1739), representada em 1739 no Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Portugal. Partindo de perspectivas teóricas diversas, mas convergentes no sentido de compreender a pouco explorada dramaturgia do período, busca-se um entendimento dos textos joco-sérios do comediógrafo. Observando as diferentes leituras do mito de Faetonte, originalmente contado por Ovídio (43 a.C.~18 d.C.) em suas *Metamorfoses* (séc. I d.C.), em comparação com a peça *El hijo del Sol, Faetón* (1662), de Calderón de La Barca (1600-1681), percebe-se no Judeu um outro tom na exploração da narrativa, usada apenas como mote, sem relação direta com grande parte das cenas da ópera. Tendo em vista que se reconhece a peça de Antônio José enquanto pertencente ao gênero tragicômico, procede-se uma análise do cômico, uma vez que cômico e trágico, mesmo que unidos num mesmo gênero, ainda preservam características distintas. Como o forma tragicômica foi amplamente difundido na Espanha no século anterior, com grande influência em toda a Europa, em seguida buscamos demonstrar como esta influência se deu em Portugal, mais precisamente nesta peça do Judeu. Como principal representante do cômico neste gênero teatral, identificamos a figura do *gracioso*, que se torna tema de um capítulo no qual se estudam as diversas facetas que este personagem-tipo representa em *O Precipício de Faetonte*, enquanto fonte de riso, entretenimento e entendimento do público em relação à fábula e às relações estabelecidas na cena. Por fim, busca-se o entendimento deste mesmo personagem (Chichisbéu, no caso) em suas relações com o *galán* e a relação da obra do dramaturgo com as preceptivas e técnicas de escrita teatral vigentes no período.

Palavras-chave: Antônio José da Silva. Dramaturgia. Tragicomédia. Teatro Português – Séc. XVIII.

ABSTRACT

This dissertation is intended to analyse the character Chichisbéu in the play *O Precipício de Faetonte* by Antonio José da Silva (1705-1739), represented in 1739 at Bairro Alto theater, Lisbon, Portugal. Starting from different theoretical perspectives, yet converging towards the comprehension of the little-explored drama of the period, it aims to understand the joco-serious texts of the comedy writer. Observing the different readings of Phaeton myth, originally told by Ovid (43 B.C.~18 A.C.) in *Metamorfoses* (cent. I A.C.) compared to the play *El hijo del Sol, Faetón* (1662), by Calderón de La Barca (1600-1681), it is noticed in the Jew a different tone in the exploration of narrative, only used as a motto, without a direct relation to great number of the scenes of the opera. Since the play of Antonio José is regarded as belonging to the tragicomic genre, the proceeding is an analysis of the 'comic', once comic and tragic, even though gathered in the same genre, yet retain distinct characteristics. Considering that the genre of tragicomedy was widely spread in Spain in the previous century, with great influence throughout Europe, subsequently we aim to point out how its influence took place in Portugal, more precisely in this play of the Jew. As the main representative of the comic in this theatrical genre, we identify the figure of *gracioso*, who becomes theme of a chapter in which are studied the various facets that this kind of character represents in *O Precipício de Faetonte*, while source of laughter, entertainment and understanding of the public concerning the plot-structure and the relations established in the scene. Finally, we seek the understanding of the character (Chichisbéu, in the case) in his relations to the *galán* and the relation of the playwright's work to the preceptives and writing techniques which existed in the period.

Key words: Antônio José da Silva. Dramaturgy. Tragicomedy. Portuguese Drama-Eighteen Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 Duas versões dramáticas do mito do filho do Sol	7
1.1 El hijo del Sol, Faetón, de Pedro Calderón de La Barca	8
1.2 O Precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva.....	14
2 A tragicomédia em Antônio José da Silva: diálogos entre Portugal e Espanha	21
2.1 O cômico expresso em Antônio José.....	21
2.2 A tragicomédia espanhola como modelo: a ópera joco-séria como tentativa de superação	30
3 O criado em <i>O Precipício de Faetonte</i>	41
3.1 Chichisbéu e Chirinola: os criados de <i>O Precipício de Faetonte</i>	41
3.2 Função do gracioso e da criada em <i>O Precipício de Faetonte</i>	49
3.3 Formas de intervenção do gracioso em <i>O Precipício de Faetonte</i>	54
3.4 Utilização na dramaturgia: as diferenças entre Chichisbéu e Batillo	69
4 O Precipício de Chichisbéu: o <i>gracioso</i> feito à sombra do <i>galán</i>	73
4.1 O precipício do Amor	73
4.2 Sobre a retórica do gracioso	82
REFERÊNCIAS	93
Edições	93
Outras obras	93
BIBLIOGRAFIA	99
Sobre Antônio José da Silva.....	99
Sobre o teatro no séc. XVIII.....	101
Outras obras	101
APÊNDICE - Há sátira em Antônio José da Silva?	105

INTRODUÇÃO

*E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Daí-me agora um som lato e sublimado,
Um estilo grandflocos e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hipocrene.*
Luís de Camões. *Os Lusíadas*.

Em pesquisa preliminar, constatou-se a escassez de estudos que examinem o caráter artístico das peças de Antônio José da Silva (Rio de Janeiro, 1705 – Lisboa, 1739), sendo preferido o enfoque dos fatos biográficos, em virtude das catástrofes familiares decorridas na Inquisição. Tais preocupações biográficas não serão objeto desta dissertação, que pretende analisar a peça teatral *O Precipício de Faetonte* (1738) com enfoque no *texto espetacular*¹ compreendido no texto literário.

Pretendemos trazer a obra de Antônio José à discussão e destacar suas qualidades literárias e dramáticas. Mais do que criar ou reafirmar certezas sobre o autor, gostaríamos de trazer a obra para o primeiro plano, procedimento pouco praticado entre os estudiosos.

¹ A expressão *texto espetacular* refere-se a uma visão do texto dramático pelo viés da *dupla textualidade*, na qual a leitura da dramaturgia não se dá apenas no âmbito do texto escrito, mas também pode ser retirada da dramaturgia a partir de comentários relativos à encenação da peça. Tanto didascálias explícitas quanto implícitas, ou seja, inseridas no discurso da personagem, podem representar o texto espetacular. O texto espetacular está no que se ouve, se vê ou se diz da personagem e pode ocorrer em quatro níveis: *simbólico*, com a abstração ou materialização de um atributo (para personagens) ou motivo (para tema ou ideologia); *articulador*, como ligação de uma exposição e seu desenvolvimento; *espetacular*, de caráter decorativo, explica, descreve e evoca, mas sem ajudar no desenvolvimento do enredo; *totalizador*, como metalinguagem. Sobre o tema, ver GONZÁLEZ, Aurelio (ed.), 1997.

Nosso objeto de pesquisa será, como já dito, a *ópera*² de Antônio José da Silva *O Precipício de Faetonte*, encenada no Teatro do Bairro Alto em 1738 e publicada pela primeira vez no segundo volume do compêndio *Theatro Cómico Portuguez*, organizado por Francisco Luís Ameno, em 1761. Porém, utilizaremos a reedição publicada no volume 4 (quatro) das *Obras Completas de Antônio José da Silva*, organizada por José Pereira Tavares em 1958, sendo essa a edição mais recente da peça. Ainda levaremos em conta a última edição brasileira da peça, publicada pela Editora Cultura em 1944 e aquela publicada na compilação de Ameno, reeditada em 1787.

O Precipício de Faetonte pode ser considerada uma peça de cunho *mitológico* porque personagens e argumentos remontam à cultura e mitologia greco-latina. A intriga se organiza de acordo com o mito de Faetonte, que chega ao Ocidente através do romano Públio Ovídio Naso que, nos livros I e II das *Metamorfoses* (I, 748-779; II, 1-400), narra a desmedida (*hýbris*) e a queda (*katastróphe*) do filho do Sol. Tentando igualar-se a seu pai, ele acaba fulminado pelo raio de Zeus.

Ovídio conta-nos que Faetonte é filho da ninfa Climene com o deus Hélio. Quando Épafo, filho de Zeus, diz que Faetonte não é filho do deus, mas de um mortal qualquer, Faetonte vai até o palácio do Sol, depois do país dos etíopes e dos indianos, para saber a verdade. Chegando lá, pede ao deus uma prova de que é realmente seu filho. Este o confirma jurando pelo rio Estige – um juramento que não pode ser quebrado nem pelos deuses – conceder qualquer dom ao seu filho (I, 746-779; II, 1-46).

Faetonte pede para conduzir o carro do Sol. Hélio, a fim de dissuadir o filho da ideia, descreve toda a trajetória horripilante que o carro deve percorrer e todo o esforço sobre-humano despendido na condução. Mas o filho não cede e Hélio, em nome do juramento irrevogável, mantém sua promessa. Tentando retardar ao máximo o momento da partida, Hélio prepara o filho para a viagem. Entrega-lhe os apetrechos da carruagem e unta-lhe o rosto, para que não se queime com a coroa solar. Aurora e Lúcifer (*Phósphoros*),

² A ópera e o teatro são opostos quanto à prática cênica e só recentemente diz-se do diálogo entre os gêneros. De acordo com Ana Portich (2008), as peças de Antônio José caracterizavam-se “por entremear falas e canções; neste sentido, constituíam um melodrama (do grego *mélos* [música] + *drama* [ação])” (p. 33). Mas, uma vez que o próprio Judeu, ou o editor Francisco Luís Ameno, nomeiam as peças de Antônio José da Silva como *ópera*, manteremos esta nomenclatura destacada.

predecessores da carruagem do Sol no céu, posicionam-se. As Horas atrelam os cavalos. É chegado o momento da partida (II, 47-125).

Antes de sair, Hélio aconselha Faetonte a se manter sempre em altitude intermediária, pois alto demais ele incendiaria o Éter, e baixo demais, a terra. Faetonte parte e logo perde o controle do carro. Os quatro cavalos alados que o conduzem (*Pyrois, Eoo, Aethon e Phlegon*. Literalmente: fogo, luz, chama e brilho) sentem a diferença do peso e da mão do seu condutor e traçam um caminho diferente no céu. Ao chegar ao topo, os joelhos do condutor inexperiente tremem e ele se arrepende de ter desejado conhecer sua verdadeira origem (II, 125-194).

Ao se deparar com o terrível Escorpião, Faetonte solta as rédeas. Os cavalos, sentindo-se sem direção, vagueiam pela rota, oscilando entre muito alto e muito baixo. A proximidade com a terra causa catástrofes: os rios secam, vulcões entram em erupção, cidades inteiras são queimadas. O solo racha até iluminar o Tártaro e o mar diminui de volume. Gaia sofre os efeitos do Sol próximo. Ela então clama a Zeus e expõe tudo o que sofrem os dois polos e Atlas, que os separa. Teme-se pelo retorno ao Caos (II, 195-303).

Zeus então brame o raio e lança-o sobre o carro, arrebatando, ao mesmo tempo, vida e equilíbrio. As partes do carro são lançadas ao longe. o corpo de Faetonte é lançado como um astro do outro lado do mundo. O rio Erídano (ou Rio Pó, na atual Itália) recebe-o e lava sua figura fumegante. As náiades fazem seu funeral e escrevem o epitáfio: “Aqui jaz Faetonte, que conduziu o carro paterno. Se ele não pôde dirigi-lo, ao menos pereceu vítima de uma nobre audácia” (II, 304-329).

O pai (Hélio), mergulhado em dor, um dia inteiro se escondeu em seu palácio. Neste dia, não houve Sol e as chamas iluminaram o mundo. Como parte da metamorfose, as helíades – filhas de Hélio e irmãs de Faetonte – vão até o Erídano prantear o irmão morto. Piedosamente, Zeus transforma-as em salgueiros ou “chorões”, sempre prosternados à margem do rio. Climene, sua mãe, vaga pelo mundo à procura do filho e, quando encontra sua lápide, chora dolorosas lágrimas. Ela também tenta livrar as filhas de suas cascas de árvore mas estas, sofrendo, pedem que a mãe as deixe. O companheiro de Faetonte, Cisne (*Cignus*), por tristeza extrema, é transformado numa ave, à qual dá o nome (II, 330-400).

Até a primeira metade do século XII, *As Metamorfozes* foram repelidas pelos

leitores. Essa situação muda a partir da segunda metade desse século, quando ela já é admitida como uma grande obra. Como quase todos os poetas da Antiguidade Clássica, Ovídio teve suas obras “moralizadas” ao longo da Idade Média. Além da versão de Antônio José da Silva, de 1738, o mito de Faetonte foi levado à cena na Península Ibérica também por Pedro Calderón de La Barca, em 1662.

Num âmbito geral, a obra do Judeu suscitou-nos um tema profícuo para análise, que pareceu merecer atenção especial: a caracterização das personagens servis, identificadas com o *gracioso* da comédia de capa-e-espada espanhola. Esta personagem, de forte apelo popular, chama a atenção do público pela capacidade de sair dos quiproquós que ela própria cria. Tal personagem, ao mesmo tempo em que parodia, traduz as falas das personagens de caráter mais elevado. Exemplarmente, com Chichisbéu e Chirinola, os criados de *O Precipício de Faetonte*, pretendemos mostrar quão imprescindível é o tipo do criado para o desenvolvimento e entendimento da trama da peça, ou fábula, e na sua constituição como tragicomédia. Neste aspecto, seguimos Aristóteles que, na *Poética*, nos diz que o *mythos* é a parte mais importante de uma tragédia³. No início do século XVII, novas leituras e interpretações da arte dramática ampliam essa afirmação à comédia e tragicomédia.

A peça *O Precipício de Faetonte*, bem como as outras *óperas* de Antônio José da Silva, possui um caráter híbrido e próprio da tragicomédia. Embora já no prólogo do *Anfitrião*, de Plauto, a personagem Mercúrio defina tragicomédia, somente no início do século XVII o subgênero é legitimado pelos preceptistas do Século de Ouro Espanhol. As peças de Antônio José são ao mesmo tempo cômicas e trágicas, tratando de assuntos e amores elevados entre deuses, reis e príncipes, e de assuntos baixos e amores carnais de seus empregados. É também hibridamente que pretendemos ler sua obra, através de um viés literário, mas que entende que uma obra dramática, diferente de outros tipos de literatura, só pode ser compreendida como obra-de-arte completa quando levada em consideração a encenação. No caso, através do texto espetacular, que pode ser apreendido nas indicações do autor em forma de didascálias ou inseridas no próprio discurso da personagem.

³ Assim como deixa claro também que, na comédia ou na epopeia, a fábula é a parte mais importante e que esta não deve necessariamente seguir a fábula tradicional, não vinculando as peças aos mitos tradicionais.

O conceito *texto espectacular* remete à reflexão dos autores de *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* (1997), que tocam a questão da dupla textualidade presente nas peças teatrais do Século de Ouro Espanhol. Para os autores, o teatro deste período só podem ser completamente compreendidas se levarmos em consideração que os documentos – textos escritos – que chegaram até nós foram elaborados para a representação, de acordo com convenções estéticas e um contexto histórico-social específicos. Assim, identificamos, nos textos dramáticos, possibilidades de leituras para além das palavras impressas.

Uma tragicomédia, como o próprio nome sugere, tem características tanto trágicas quanto cômicas. De acordo com Patrice Pavis (2008), o gênero tragicômico é distinguido por três critérios: personagens, ação e estilo. As personagens tragicômicas podem pertencer tanto às camadas mais populares quanto às mais elevadas, passando pela aristocrática com suas situações características, eliminando assim o purismo aristotélico de elevação da tragédia através de personagens e situações elevadas e vice-versa. Quanto à ação, ela se mostra séria e conduz a um final catastrófico. Contudo, sofre uma guinada quando está no ápice de tensão dramática e termina num final feliz – ou pelo menos esquematicamente feliz. O terceiro critério diz respeito ao estilo da escrita das peças: está presente tanto a linguagem sublime, rebuscada e elegante da tragédia quanto o linguajar cotidiano e vulgar apresentado pelas personagens cômicas. No entanto, considerando os preceitos puramente aristotélicos, numa tragicomédia esses elementos não se mostram conflitantes, há uma complementaridade entre eles, demonstrando que, mais do que eliminar-se mutuamente, os gêneros se completam para a composição de uma obra híbrida e apropriada à representação, ao menos no período estudado.

Neste contexto tragicômico, o criado é o grande representante das personagens “inferiores”. Cada vez mais, os autores se especializam na mescla dos gêneros cômico e trágico, ao ponto de o criado ter papel eminentemente dramático em algumas obras do século XVIII. Por não ser um tipo fixado pela tradição de escrita dramática, embora seja representado desde as primeiras comédias teatrais de que se tem notícia, o criado pôde

flutuar dentre as mais diversas funções da narrativa dramática.⁴

No teatro espanhol, o criado é distinguido como o *gracioso*. De acordo com Bleiberg (1972, p. 412), o *gracioso* é “un tipo genuinamente nacional, castizo, síntesis de un actuar y pensar populares”, havendo indícios seus também em outros gêneros literários, como Sancho Pança no *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Embora possam existir alguns pontos em comum entre os *graciosos* que os diferenciam dos outros tipos, suas intenções podem variar de acordo com a necessidade do enredo de cada obra. Dentre suas características comuns está uma fidelidade incondicional ao seu patrão e, ao mesmo tempo, uma vontade e esperança de algum dia se tornar senhor. A figura do *gracioso* acentua o vigor da ação dramática e das suas situações justamente por seus pontos contrastantes.

Como dito acima, o criado *cômico* já está presente desde as antigas comédias de Aristófanes, passando por Menandro, Plauto, Terêncio, Molière, Shakespeare e Goldoni, dentre tantos outros comediógrafos. Sempre contando com as boas graças do público, o criado é um dos grandes tipos do teatro e encontramos-lo ainda hoje, nas comédias de Ariano Suassuna, por exemplo, ou mesmo nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues.

Nosso objetivo com esta dissertação é estudar a peça *O precipício de Faetonte*, partindo da observação dos criados Chichisbéu e Chirinola e das teorias que regem a escrita dramática de Antônio José da Silva.

⁴ Podemos perceber neste tipo traços dos mensageiros gregos, personagens secundários por excelência, que são responsáveis por trazer as informações dos episódios ocorridos fora de cena. Sobre o tema, ver nossa Iniciação Científica, *A personagem secundária em Eurípides: um estudo sobre Taltíbio em “As Troianas”*, publicada pela *Revista de Estudos Universitários*, Sorocaba, v. 35, n. especial, 2009, p. 51-71.

Duas versões dramáticas do mito do filho do Sol

O mito é o nada que é tudo.

Fernando Pessoa. *Mensagem*.

O mito primeiramente contado por Ovídio ecoa dramaticamente nas obras de Pedro Calderón de La Barca (1600-1681) e Antônio José da Silva (1705-1739), adaptadas de forma livre do original, provavelmente perpassado pelo viés “moralizante” que a obra ovidiana adquire na Idade Média. Escrito em francês antigo, mas de autoria contestável, no *Ovídio Moralizado* “chaque récit est suivi d’une interprétation qui veut exposer le sens caché de la fable, en développant pour cela, tantôt une préfiguration du *Nouveau Testament*, tantôt quelque allégorie à sens moral, historique, géographique ou scientifique” (GRENTE, 1992, p. 1093).

Muitos outros autores medievais buscaram moralizar os mitos. Temporalmente próximo de Caderón de La Barca está Juan Pérez de Moya, que em 1585 escreve a sua última obra, *Philosofía secreta de la gentilidad*⁵. Neste compêndio mitológico greco-romano, Pérez de Moya, após apresentar uma possibilidade histórica de surgimento do mito, encontra a moralidade da fábula de Faetonte da seguinte forma:

también para reprehender a los que saben poco y peor usan de las ciencias; y que los grandes imperios, y administraciones, y república, no se han de encargar a mozos ni a hombres de poco saber, mas a sabios y experimentados. Amonéstanos también que los hijos no menosprecien los consejos de los padres, si no quieren haber mal fin. (MOYA, 1995, p. 244).

Sobre a permanência do texto ovidiano ao longo da Idade Média latina e seus ecos, Ernst Curtius (1996, p. 50) afirma que “As *Metamorfoses* eram também o repertório

⁵ Utilizamos a edição de Ediciones Cátedra, de 1995, com edição e estudo introdutório de Carlos Clavería. Para Clavería, o texto de Pérez de Moya é “una obra mayor, concienzuda y sacada adelante con un conocimiento minucioso de algunas fuentes y con una imaginación riquísima para encontrar, bien ejemplos en los que verter las enseñanzas de la mitología antigua, bien mitos antiguos para ilustrar actitudes y defectos que los antiguos no tenían o no consideraban importantes y que a los modernos preocupan mucho” (CLAVERÍA. Introdução. In: MOYA, 1995, p. 20).

empolgante e romanesco da mitologia. [...] Era preciso conhecer *As Metamorfoses* muito bem; do contrário, impossível compreender os poetas latinos”.

Por outro lado, ambos os autores não se fixaram no mito antigo, relendo seu conteúdo e atualizando-o. “Se o sistema convencional do mito greco-latino favorece uma transmutação purificante e glorificadora – não permanece por isso menos vulnerável, pois que a autoridade de que se vale não é nada mais do que um hábito estético” (STAROBINSKI, 2001, p. 241).

Para Calvino (1993, p. 35), “as *Metamorfoses* pretendem representar o conjunto do que é passível de ser narrado transmitido pela literatura com toda a força de imagens e de significados que ele comporta, sem decidir – segundo a ambiguidade propriamente mítica – entre as chaves de leitura possíveis”. Deixando esta questão em aberto, Ovídio favorece tanto a leitura moralizante medieval, quanto as leituras dramáticas comentadas a seguir. Mais do que reapresentar o pensamento ético ovidiano – inexistente no texto –, ambos os dramaturgos mantêm-se fiéis ao original romano no sentido em que

a poesia das *Metamorfoses* se radica sobretudo nesses limites imprecisos entre mundos diferentes. [...] O céu aí [no mito de Faetonte] aparece como espaço absoluto, geometria abstrata e ao mesmo tempo teatro de uma aventura humana recriada com tal precisão de detalhes que não nos deixa perder o fio da meada nem por um segundo, levando o envolvimento emocional até a dor. (CALVINO, 1993, p. 32).

Não trazemos nenhuma análise pormenorizada do mito em Ovídio porque este não tem uma relação direta com as preceptivas seguidas por Calderón e Antônio José, servindo a este estudo apenas para a exposição das mudanças de perspectiva em relação ao mito na Ibéria dos séculos XVII e XVIII. Pensando que tal iniciativa corromperia o foco deste trabalho, partamos sem mais para as versões dramáticas.

El hijo del Sol, Faetón, de Pedro Calderón de La Barca

Pedro Calderón de La Barca apresenta no Salão Real do Palácio, na cidade de

Madrid, Espanha, em 1662, a peça *El hijo del Sol, Faetón: comedia famosa*⁶. Em seu enredo, Calderón admite quase todos os personagens presentes em Ovídio, adaptado ao gosto do público espanhol contemporâneo e acrescenta, também a fim de adaptações do gênero, personagens apenas citados por Ovídio e ainda outros, que fazem parte de histórias míticas paralelas. Todos, no entanto, encadeiam-se de forma a constituir um enredo movimentado e coeso, muito apreciado na época. Tentaremos descrever alguns pontos em comum entre a narração dos mitos, explicitando os procedimentos utilizados por Calderón de La Barca para sua adaptação.

O poeta, que foi um dos pilares do teatro espanhol do século XVII ao lado de Lope de Vega (1562-1635), utiliza em sua composição de uma estrutura híbrida entre tragédia e comédia. Híbrida porque numa mesma obra traz ambos os gêneros, mas de forma tão esquemática que podemos identificar sem grandes dificuldades a separação, de origem aristotélica, dos gêneros e homens superiores e inferiores nas figuras heróicas e jocosas da peça. Deste hibridismo, quer em Calderón de La Barca, quer posteriormente em Antônio José da Silva, trataremos adiante.

Ao cotejar a versão do mito narrada por Ovídio e a representada por Calderón, podemos perceber a manutenção geral dos temperamentos das personagens (*éthos*). No entanto, há algumas diferenças fundamentais na escrita calderoniana para a inserção do mito na sociedade espanhola.

A primeira diferença é a troca do titã Hélio pelo olímpico Apolo. De acordo com Junito de Souza Brandão, Hélio “torna-se uma divindade secundária no Panteão helênico e, o mais tardar, a partir de Ésquilo [início do século V a.C.], foi substituído por Febo Apolo” (BRANDÃO, 1986, v. 3, p. 85). Esta mudança foi gradativamente inserida no imaginário cultural greco-latino. Em Ovídio, no século I a.C., o pai de Faetonte tem três denominações: Febo, Sol e Titã. Ao ser nomeado Titã, percebe-se a sua origem pré-olímpica; mas na época de Ovídio tanto o epíteto Sol quanto Febo, que quer dizer

⁶ De acordo com a reprodução digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir da *Quarta parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca, caballero del orden, capellan de Honor de su magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo, que nuevamente corregidas, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*. En Madrid: por Francisco Sanz, impressor del Reyno, y Portero de Camara de su magestad, 1688. Exemplar da Biblioteca Nacional da Espanha.

“brilhante, luminoso”, estão incorporados à imagem de Apolo. A ascensão dos olímpicos transforma a ordem do mundo e, na Idade Média, a partir de corruptelas, leituras equivocadas e moralizações dos poetas clássicos, a fábula chega atualizada a Portugal e Espanha.

Outra personagem tomada e transformada por Calderón é Tétis. Citada apenas duas vezes no trecho ovidiano sobre o Faetonte (II, 68, 156), Tétis é a avó do herói, portanto mãe da ninfa Climene. Na peça calderoniana, sua figura ganha força e virilidade, sendo esta comparável aos heróis da peça. O enredo dialoga também com outro mito, que diz que de Tétis nascerá o descendente de Zeus que o destronará. Assim, Zeus a faz se casar com Peleu para fugir à tentação. No final da peça espanhola, contrariada, a honrada Tétis casa-se com Peleu-Épafro, mantendo a história mítica que não diz respeito ao enredo.⁷

A peça respeita a coerência do mito, como nas tragédias da Grécia Antiga, nas quais se alterava o interior da trama a partir de um conceito de liberdade interna, mas sem afastar do seu entorno as ações representadas. Isso quer dizer que o poeta trágico pode alterar livremente a unidade de ação que escolhe contar do mito, desde que sua narrativa não o altere além dos limites da peça. Assim, no compêndio que trata da tragédia grega organizado por Rebecca Bushnell, Alan Sommerstein, no capítulo “Tragedy and Myth”, diz que

scarcely anything is sacrosanct: one can broadly say that in a telling of any given story, any element may be altered, so long as the alteration does not impact severely on other stories which are not, on that occasion, being told (SOMMERSTEIN, 2005, p. 167, [grifo no original]).

Segundo Curtius (1996, p. 427),

o amaneirado estilo florido de um Calderón foi compreendido e apreciado

⁷ *Grosso modo, Os Lusíadas*, de Luís de Camões, poema épico português, fala da Primeira Navegação, empreendida por Vasco da Gama. Por consequência, a imagem do poema é o Mar e suas representações mitológicas. Dentre as figuras míticas marinhas, há uma confusão entre *Téthys*, filha de Gaia e Ouranos, esposa de Oceano e representante da fertilidade “feminina” do Mar, e *Thétis*, filha de Nereu e Dóris, esposa de Peleu e mãe de Aquiles, neta da Tétis titânide.

pelo público de Madri, ávido de espetáculos. As imagens e comparações recônditas eram sustentadas pela corrente de uma retórica sussurrante, que mesmo o vulgo se aprazia em ouvir. Este era sensível aos jogos de palavras e de ideias dos *conceptos*.

Na peça de Calderón, bem como em toda a literatura representativa do Século de Ouro espanhol, “encontramos los tópicos del Barroco y, también, propio del carácter español, el problema de la honra o si queremos, mejor, el del honor” (MINGORANCE, 1981, p. 462).

A honra para o espanhol contemporâneo de Calderón é construída em si próprio (*la honra*), mas também com relação ao outro (*el honor*). O dicionário *Academia Autoridades*⁸, de 1734, nos diz que *honra* significa “pundonor, estimación y buena fama, que se halla en el sujeto y debe conservar”, ao passo que *honor* se diz da honra com esplendor e publicidade. De importância fundamental para a identidade espanhola do Seiscentos, “la deshonra es a par de muerte” (PIDAL, 1943, p. 140). Mais do que quando se comete um crime, perder a honra se dá quando alguém retira sua consideração e respeito ao outro. Como nos diz Hansen (2004, p. 137), “a honra está constituída [...] na opinião alheia, para que esta seja temida e, dependendo as ações da censura e do juízo de outros, para que se procure satisfazer a todos agindo bem”. Sendo assim, a honra é atribuída pelo povo, que por si não a tem. Mas é também o povo quem pode tirá-la, através da murmuração. Manter-se honrado depende mais do que é visto e falado do que daquilo que de fato é feito. Calderón aproveita o mote do insulto de Épafo em relação não só a Faetonte, como também à sua mãe, para desenvolver o tema da honra em sua peça. O que para Ovídio é só um disparador da ação, para Calderón e espectadores é o cerne da questão.

A fim de retomar sua honra, Faetonte pede ao pai que seu reconhecimento seja público. Covarrubias, em seu *Tesoro de la Lengua Castellana*⁹ (1674, p. 58v), assinala que

⁸ *Diccionario de La lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Tomo quatro. Compuesto por La Real Academia Española. Imprenta de La Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. 1734. Reproducido a partir del ejemplar de La Biblioteca de La Real Academia Española. Disponível em <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.*

⁹ De acordo com a reprodução digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir da *Parte primera del Tesoro de la Lengua Catellana; o española, compuesto por el licenciado Don Sebastian de Covarrubias*

a “restituição de la honra, cosa grave, y dificultosa de hazer, remitolo a los señores Sumistas, y escritores de casos. Barba a barba honra se cata, lo que el hombre pudiere negociar por su persona, nolo deve encomendar a criado, ni procurador”. A honra é restituída ao indivíduo através da vingança direta, ou seja, o desonrado é quem deve cobrar a sua dívida de honra.

A vingança também deve ser proporcional ao insulto recebido: se há um agravo não divulgado, a vingança deve ser também secreta; ao passo que, sendo o agravo público, a vingança deve ser ressoante e pública. Em *El hijo del Sol, Faeton*, a própria personagem de Faetonte alega a seu pai a necessidade de ser publicamente reconhecido como seu filho, de forma quase espetacular, dado o agravo do insulto recebido.

Faetón: Aunque llevo en tus honores
cuanto pretendido truje,
Climene ha dado ocasión
a que ser verdade se dude.
Climene: Dice bien, y si no lleva
una seña que le ilustre,
tan por loco como antes
has de ver que le presumen (CALDERÓN, 3, 656-663).
[...]
Climene: Faetón, no Eridano ya,
le trae, como hijo de Apolo,
sed testigos de su honor,
pues lo fuisteis de su oprobio (CALDERÓN, 3, 1029-1032).

Faetonte, cabe lembrar, foi desmoralizado não só por seu companheiro Épafo, mas também pela ninfa Tétis, por quem estava apaixonado, e por Admeto, rei da Tessália. A personagem só enxerga a retaliação de tão grave insulto conduzindo o carro do Sol.

Não há vingança por instâncias judiciais ou legais e uma traição não se vinga com outra traição, sendo este um ato covarde e desonroso por si só. Não há orgulho em se vingar, há a necessidade, pois que “la venganza es un deber doloroso” (PIDAL, 1943, p.

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 contaduria 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.

143). Muito diversa do ciúme, embora este sentimento possa estar envolvido na questão, sabe-se que a desonra provoca a vingança, que por sua vez é a desonra do outro, que requererá sua vingança, em um ciclo vicioso de derramamento de sangue até a dizimação de uma família.

Lo que era la fatalidad para los trágicos griegos, era en cierto modo el honor para los poetas dramáticos españoles; un misterioso poder que se cierne sobre toda la existencia de sus personajes, arrastándolos, imperioso, a sacrificar sus afectos e inclinaciones naturales, inspirándoles tan pronto actos del más sublime rendimiento, como crímenes y maldades verdaderamente atroces, pero que pierden este carácter por efecto del impulso que los produce, de la terrible necesidad cuyo resultado son. (PIDAL, 1943, p. 143).

Sem uma compreensão da noção espanhola de honra, difícil se torna compreender este teatro. A honra, como já dito, só cede lugar à pessoa do Rei, “persona universal, necesaria a la comunidad o ejército” (PIDAL, 1943, p. 147). A honra anima toda a vida da comunidade em questão. Manchar sua honra – que a comunidade tem nas mãos – é manchar as mãos da comunidade. A honra é social e manchá-la, mesmo por cumplicidade, sendo ato de alguém que não defende a honra de sua comunidade, é covardia.

A vingança da honra, portanto, vem como defesa do bem social, que é anterior à vida de entes queridos ou mesmo própria. A honra só cede ante o bem comum da pátria, sendo o indivíduo de uma heroicidade estoica, portador de um dever doloroso, mas com um sofrimento severo e decidido. A vingança também é o único castigo adequado à ofensa.

Se por um lado Lope de Vega cria as linhas fundamentais de orientação da arte no século XVII espanhol, é Calderón de La Barca quem incorpora a estes fundamentos os recursos do Barroco. Para a apresentação das peças de Lope de Vega não é necessária a cenografia espetacular que o barroquismo de Calderón exige. O autor compõe um espetáculo insuperável de dança, música, artes plásticas e até teatro.

De acordo com a técnica teatral barroca, as peças devem girar em torno de um motivo central, com gestos e paixões desmesurados dos protagonistas. Todo o dinamismo da peça está contido nos protagonistas, sempre em luta consigo. Estruturalmente, é muito importante a estilização esquemática da realidade, com uma ordenação sempre simétrica e

correlativa das personagens.

O Precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva

A última peça de Antônio José da Silva, encenada pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto, na cidade de Lisboa, Portugal, em 1738, enquanto o autor aguardava a execução no Presídio dos Estaus retoma, a exemplo de *El hijo del Sol, Faeton*, de Calderón de La Barca, o mito de Faetonte.

A peça do Judeu foi produzida, como já dito, na primeira metade do século XVIII. Como Curtius (1996, p. 121), acreditamos que continua vigente, ainda neste período, o antigo sistema da retórica, no qual “a tópica é o celeiro de provisões”. Sendo assim, optamos por entender as referências anteriores a Antônio José e que poderiam influenciar sua escrita.

Faetonte é um filho de pastor com finezas galantes, que sai da Tessália e chega à Itália em busca “do original da cópia” de um medalhão que encontrou próximo a um navio naufragado. Na Itália, conhece a princesa Egéria, uma ninfa do rio Erídano que teve seu trono usurpado pelo tio, Tages, que agora pretende legitimar a posse do trono casando sua filha, Ismene, com Albano, príncipe da Ligúria e ex-amante de Egéria.

O protagonista Faetonte é acompanhado por Chichisbéu, seu criado, e Fíton, um grande feiticeiro tessálio que detém um segredo sobre a origem de Faetonte e o segue para tentar impedir o seu precipício. Egéria e Faetonte fazem um pacto amoroso de matar o futuro casal real – Ismene e Albano. Mas tudo começa a dar errado quando Faetonte descobre que Ismene é o original do retrato que traz consigo. A partir de então, tenta de todas as formas declarar-se para ela e passa a enganar Egéria.

Neste meio tempo, Fíton se despe dos adereços de feiticeiro para se passar por um homem comum. Chichisbéu encontra-os e os veste, fazendo com que todos na Itália pensem que ele é Fíton. Aconselhado pelo patrão, Chichisbéu acaba mantendo a farsa na corte de Tages. Depois de muitas trapalhadas de Chichisbéu e Faetonte, que tornam o enredo bastante intrincado, o criado declara, também por ordem de Faetonte, que este é o filho do Sol.

Por outras cenas, já sabemos que Egéria ainda ama Albano e está enganando Faetonte e Mecenas, um cavaleiro da corte de Tages, com falsas promessas de casamento. Chirinola, criada de Egéria, e Chichisbéu se enamoram, mas ela só ficará com ele se deixar de ser feiticeiro.

Depois de um incidente no casamento de Ismene e Albano, no qual as luzes do Himeneu se apagam, Tages decide dar a filha em casamento ao pretense filho do Sol. Assim, Albano, Egéria, Mecenas e Ismene ficam desconformes com o destino que está lhes sendo imposto e buscam formas de mudá-lo.

Por interesse em Chirinola, Chichisbéu acaba contando a Ismene que não é feiticeiro, mas criado de Faetonte, que o mandou mentir sobre sua semideidade. Assim, todos se injuriam contra Faetonte, apertando ainda mais o nó do enredo. Egéria retira-se para o rio Erídano. Neste momento, Fíton declara a Faetonte que ele é filho legítimo do deus Apolo. Querendo provar o seu valor, Faetonte pede ajuda ao pai, que promete fazer qualquer coisa para resgatar sua dignidade. O filho pede para conduzir o carro do Sol por um dia, para mostrar a todos a sua ascendência.

Como na narrativa ovidiana, Apolo tenta em vão dissuadir o filho da empresa. Faetonte sobe ao Firmamento com o pai, a fim de cumprir o seu intento. Conduzindo o carro do Sol, o jovem semideus perde o controle da direção, causando grande estrago. Júpiter, então, lança um raio que atravessa o carro, e Faetonte cai nos braços de Egéria, que o leva para o fundo do rio. Todos lamentam a sua morte.

De repente, “desce Apolo em uma nuvem” e restaura os desequilíbrios que ocorrem no reino desde que Tages assumiu o trono da Itália. Ressuscita Faetonte e o casa com Egéria, para juntos reinarem na Itália e Erídano. Ismene casa-se com Albano e vão reinar na Ligúria. Como complemento, Chirinola aceita a corte de Chichisbéu.

Podemos perceber no *Faetonte* do Judeu, em comparação às duas fontes anteriormente observadas, a retomada do motivo principal ovidiano da queda do filho do Sol por uma inépcia no manejo da carruagem sagrada. Se em Calderón de La Barca, Faetonte só se desvia do caminho por tentar livrar Tétis, sequestrada por Épafo, das mãos do vilão,

Faetón: ¡Valedme, cielos!,

que es de vuestros claustros desdoro
que a ellos los celos se atrevan,
o perdonadme si rompo
de la carrera la línea,
alterando el orden todo
del día, que he de seguirle
o morir en su socorro.
Mas, ¿qué es esto? Los caballos
Desbocados y furiosos,
Viéndose abatir al suelo,
Soberbios extrañan otro
Nuevo camino... Y no, ¡ay triste!,
El desmán, sino en que ya
La cercanía del solio,
(del teatro del fuego aparece.)
del ardiente luz de tantos
desmandados rayos rojos
montes y mares abrasa. (CALDERÓN, 3, 1085-1104).

Em Ovídio e Antônio José a *hybris* do jovem mortal é querer se comparar a um deus, tentando feitos maiores do que os que lhe cabem.

Ele assusta-se. Já não sabe como guiar as rédeas confiadas,
Nem onde está o caminho, nem, se sabia, lograva controlá-los. (OVÍDIO, II, 169-170).
Faetonte: [...] 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. (*Precipício*, p. 197)¹⁰.

Outras mudanças na estrutura do mito ainda são realizadas pelo Judeu. Podemos mesmo dizer que as únicas partes realmente concernentes ao que conta Ovídio são aquelas representadas na cena 3 da Parte 3. Mesmo nesta, enquanto cena vista dentro do todo da peça, percebemos uma diferenciação na motivação, ou pelo menos no peso desta, em relação a Ovídio.

O Precipício de Faetonte, como já dito, foi a última peça escrita por Antônio José antes de sua prisão. Nela vemos a liberdade com que o autor monta a sua trama,

¹⁰ Para efeito de identificação das obras do Judeu nas citações, estas serão referenciadas com o título abreviado, a partir das edições: Paulo Pereira (Martins Fontes, 2007): *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (*Anfitrião*) e José Pereira Tavares (Sá da Costa, 1958): vol. 2: *Os Encantos de Medeia* (*Encantos*); vol. 3: *O Labirinto de Creta* (*Labirinto*); vol. 4: *As Variedades de Proteu* (*Variedades*) e *O Precipício de Faetonte* (*Precipício*).

utilizando o paradigma ovidiano só no final. Esta também é sua postura frente aos mitos de Proteu e Nereu, em *As Variedades de Proteu* (1737). Tal liberdade pode ser percebida como um ganho da sua dramaturgia pela experiência da escrita. Queremos ressaltar o seu amadurecimento enquanto dramaturgo, inclusive ao escolher temas que lhe dessem maior possibilidade de manifestação do seu estro cômico. A exemplo do que pensa Francisco Maciel Silveira (1992, p. 162), que afirma:

quanto mais pobre fosse a biografia mitológica do herói escolhido, mais poderia vagar à solta a imaginação do comediógrafo, liberta da versão consagrada pela tradição. O dramaturgo poderia heroicizar a seu bel-prazer a lacunar e magra vida do semideus, criando-lhe situações e apertos nem de longe sugeridos pela versão mitológica.

Mas Antônio José não abandona as características principais das personagens já reconhecíveis por um público acostumado à apreciação artística ou pelo menos familiarizado à temática mítica. Assim, o Faetonte português possui basicamente a mesma descrição do original ovidiano. Ele é uma personagem jovem e valorosa, mas imprudente justamente por sua tenra idade. Se na pena do dramaturgo algumas características de Faetonte pesam mais, é para ressaltar o amor e as finezas poéticas.¹¹

Silveira (1992, p. 166) afirma que “a originalidade do Judeu em relação às fontes ou modelos que o inspirem repousa na arquitetura labiríntica do enredo amoroso – labirintos de amor – e nas *tramoias*, considerando o termo em seu duplo significado, o de indústria artilosa e o de aparato da máquina cênica”. Posto que as tramoias são obra e função dos criados, posteriormente discutidas neste trabalho, deteremo-nos por agora no enredo amoroso.

Nas peças de Antônio José publicadas por Francisco Luís Ameno, há uma explicação inicial sobre o enredo, nomeada de *Argumento*. Desde aí aponta-se uma valorização da intriga amorosa, em detrimento mesmo do modelo, ou resignificando-o. Em Antônio José, Faetonte desde o princípio, ainda humilde pastor, almeja mais do que lhe cabe.

¹¹ Ao cotejar as versões de Plauto, Luís de Camões e Antônio José da Silva para o mito da concepção de Hércules, Silveira (1992, p. 170, grifo do autor) afirma que “*amor e ‘finezas poéticas’* da galantaria cortês dão, portanto, a nota de originalidade portuguesa em relação ao modelo plautino”.

Faetonte: Ainda não creio que me veja habitar em palácios! Quanto me agradam estes mármore! Quanto me recreia esta magnificência! Parece que nestas altas torres habitam os meus pensamentos; nestes edifícios se elevam os meus espíritos! Estes pórticos são polidos espelhos de minha ambição; estas colunas talvez se erigiram para nelas se colocarem os meus triunfos!

Fíton: Não gastes o tempo em aéreos pensamentos, quando sabes que és filho de um pastor.

Faetonte: Também Apolo foi pastor de Admeto. Nada me injurias com isso.

(*Precipício*, p. 113).

Se em Ovídio Faetonte é injustiçado por Épafo, em Antônio José, Faetonte faz tanto por sua ambição de ser mais do que é, que seu intento parece despropositado.

Outro ponto que não pode deixar de ser comentado neste pequeno comentário à obra de Antônio José, em especial a *O Precipício de Faetonte*, é o total desinteresse pela questão das metamorfoses, *leitmotif* do texto ovidiano. Ovídio descreve este mito nas *Metamorfoses* a fim de justificar as metamorfoses das Helíades e de Cigno. Em Calderón, ainda temos a questão das metamorfoses na personagem Climene e, quando da morte de Faetonte, em Galatea e no coro que representa seu séquito. Climene é também a fera caçada nos bosques por todos e as ninfas tornam-se salgueiros pela tristeza da perda do herói. Em Antônio José, isso não acontece; a peça serve apenas como entrecho amoroso entre os diversos casais que passam pela cena.

Como tema central, o amor e as finezas poéticas, agregados às características da tragicomédia – especialmente o final conciliatório –, levam Antônio José a ignorar não só as metamorfoses, como, num *deus-ex-machina*, resgatar Faetonte e casá-lo com Egéria e Ismene com Albano, unindo humanos e semideidades em casamento, mantendo a ordem estabelecida. Mesmo com seu final indo em direção diametralmente oposta ao final ovidiano, ele conserva a lógica de seu tempo que é, segundo Silveira (1992, p. 176), “respeitar o núcleo da fábula tomada de empréstimo, exercitando a criatividade refratora na invenção de novos episódios”. Faetonte se enfurece por não o acreditarem filho do Sol, exige a carruagem, dirige-a, causa catástrofes terríveis, é fulminado e cai no rio Erídano. O entorno são apenas episódios saídos da mente imaginativa do autor.

O *deus-ex-machina* também é um recurso controverso na dramaturgia, desde

Aristóteles. O estagirita afirma que

O desenredo das fábulas, é claro, deve decorrer da própria fábula e não, como na *Medeia*, dum mecanismo [*deus ex machina*] e como, na *Ilíada*, quando se discute o zarpar de volta; à intervenção divina se recorre para fatos fora do drama, quer anteriores, que um homem não possa saber, quer posteriores, que demandem predição e anúncio, pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver. (ARISTÓTELES, XV, 5).

Para Aristóteles, o *deus ex machina* é um artifício externo à fábula contada e denotaria uma inépcia do autor em resolver os nós que ele mesmo compôs. Se por um lado a teoria aristotélica nega a possibilidade da utilização do recurso do *deus ex machina*, por outro defende-se que “a intervenção divina, a desfazer o nó cego da trama e garantir o ‘final feliz’ requerido por toda comédia, [...] era o único epílogo possível e nascido da própria economia da trama urdida” (SILVEIRA, 1992, p. 174). Sem desmentir Aristóteles, Silveira defende que Antônio José leva sua intriga a uma tensão tão extrema que não seria mais possível retornar ao necessário desfecho alegre sem justamente a quebra da expectativa do público ou surpresa, recurso cômico discutido por Henri Bergson (1987) e referenciado no capítulo seguinte.

Antônio José pode ter tido como referência a própria obra de Calderón, autor conhecido em Portugal. Porém, diferentemente do autor espanhol, o Judeu não utiliza todas as personagens do mito ovidiano, ao mesmo tempo em que insere outros, de acordo com as necessidades da ação da peça. Dado que o enredo de *O Precipício de Faetonte* e *El hijo del Sol*, *Faeton* são bastante discrepantes entre si e em relação ao tratamento do mito original, acreditamos que Antônio José não tenha tomado conhecimento da obra de Calderón de La Barca ou, se teve contato com esta, não a utilizou como paradigma da sua construção dramaturgical.

A tragicomédia em Antônio José da Silva: diálogos entre Portugal e Espanha

*Assi que, um, pela infâmia que arreceia,
E o outro, polas honras que pretende,
Debatem, e na perfia permanecem.*
Luís de Camões. *Os Lusíadas*.

O cômico expresso em Antônio José

A obra dramática de Antônio José da Silva foi escrita para ser representada por bonifrates no Teatro do Bairro Alto, ambiente frequentado pelo povo e a burguesia lisboeta desde a dominação espanhola. Suas peças 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 alegre, provocando os aplausos de um público simples” (PICCHIO, 1969, p. 195). Ao que parece, o principal objetivo deste tipo de teatro é atrair o público através dos jogos de comicidade.

Em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1899), Henri Bergson afirma que o cômico só pode brotar do que é propriamente humano. Mesmo quando o cômico surge de um animal ou objeto inanimado, ri-se de uma característica humana inculcada a ele. O riso tem por ambiente natural a sociedade, pois é um ato coletivo que funciona como repressão de um desajustamento ao meio em que ocorre. 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. Tal personagem, por ser inconsciente, se crê trágica e seus conflitos, legítimos, interiores e profundos, o que só aumenta o riso sobre ela, pois na verdade o vício cômico se impõe sobre a personagem e a simplifica.

A mecanicidade também suscita no espectador a *surpresa* que, para Bergson, decorre da quebra da expectativa. Tomando por exemplo *O Precipício de Faetonte*, podemos observar este recurso na cena em que Egéria e Chirinola creem que Ismene esteja morta:

Egéria: [...] e, pois já o Céu me vingou desta tirana [Ismene], de seu sangue esmaltarei a minha coroa. Mas que é o que vejo? Ai de mim! (*Vê a Ismene*).

Chirinola: O quê! O quê, Senhora? É verdade! À que de El-Rei, não fui eu! Não fui eu, Ismene!

Egéria: O alento me falta; Ismene, não crimines a minha inocência, porque Faetonte... mas ai de mim! (*Desmaia-se*).

Ismene: Que é isto? Que perturbação é esta? Egéria, torna em ti. Dize tu: que foi isso? (*Para Chirinola*).

Chirinola: Tomara-me desmaiar; mas não posso. (*Precipício*, p. 151).

Há na personagem cômica da criada uma quebra de expectativa do crescendo da cena, numa constatação de uma incapacidade de continuar no mesmo jogo que estava sendo estabelecido entre as personagens.

Assim também sugere-se que se dê na análise da estrutura da peça como um todo. Todo o enredo da peça aponta para um fim trágico de Faetonte, seu precipício, anunciado por Fíton desde a primeira cena:

Pois tenho alcançado pelas minhas ciências mágicas e astrológicas que o original dessa cópia há-de ser a causa do teu precipício. (*Precipício*, p. 103).

O final trágico, assim como o narrado por Ovídio e encenado por Calderón, ocorre realmente, por uma necessidade da coerência interna da trama, levada às últimas consequências por Antônio José da Silva. Mas, pela necessidade tragicômica do final feliz, mecanicismo do modelo seguido, dá-se o *deus ex machina*, com Apolo resgatando Faetonte do fundo do rio Erídano e unindo os casais. Demonstração do recurso cômico da surpresa que alegra pela quebra da expectativa, quer no microcosmo de uma cena, quer na macroestrutura da obra.

Ainda segundo Bergson, 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. A comicidade, por sua vez,

pode ser apresentada em situações, palavras ou caracteres. A situação cômica, assim como a comicidade de palavras, pode acontecer por repetição, inversão ou interferência, mecanismos formais de composição da cena. Já a comicidade de caráter estabelece um paralelo direto com a audiência, quando descreve e delinea a particularidade cômica dos tipos através de esquemas nos quais muitas pessoas – espectadores - possam se inserir. Assim, num primeiro momento, cria-se simpatia pelo caráter, que depois é quebrada pelo riso.

Em número especial da revista *Seara Nova* de 1935, Hernani Cidade, no artigo intitulado “O lugar do 'Judeu' na história do teatro em Portugal”, se por um lado sugere e tenta justificar uma inferioridade dos textos de Antônio José¹², por outro distingue muito bem que o cômico do Judeu, “quando não consiste no burlesco das situações, é assim tecido ou do ridículo da frase solene de metáforas despropositadas (...) ou, com igual frequência, de jogos verbais”; e, embora “muito mais raras as frases em que o cômico não resulta apenas da grosseira observação das relações vocabulares, mas da observação mais aguda do ridículo das coisas” (CIDADE, 1935, p. 41), este tipo de cômico também está presente nas obras do Judeu¹³.

O cômico nem sempre é sinal de defeito, mas exprime certa inadaptação particular da personagem à sociedade em que é representada. O riso se constitui, por fim, num recurso utilizado pela sociedade para correção dos hábitos que revelam tal inadaptação. Mais que humilhar, o riso impõe um reajuste do indivíduo à sociedade e visa o geral, o bem-comum.

Na perspectiva de René Girard, em ensaio publicado em 2002, o riso, como as lágrimas, são reações autênticas da audiência, desencadeadas pela comédia e pela tragédia, respectivamente. Sempre se quis distanciar as duas reações, sem se notar suas similaridades. Se “as lágrimas, enquanto principal efeito físico da tragédia sobre o

¹² Cidade, ao que parece, segue a crítica de Machado de Assis (1879, p. 301), na qual afirma que Antônio José “pertence à família dos poetas cômicos – com a circunstância que era um desperdiçado”, porque se rendia ao “gosto próprio e das plateias” (p. 307) para compor suas óperas.

¹³ Percebemos no discurso de Hernani Cidade a subvalorização dos conceitos de cômico presentes em Antônio José da Silva. Tal pensamento em relação à valoração dos tipos de comicidade não se adequa ao de Bergson que, embora admita que a Comicidade de Caráter contém as Comidades de Situação e Palavras, não considera-a superior às outras.

espectador, testemunham de modo muito convincente em favor de uma interpretação literal da teoria *catártica*” (GIRARD, 2002), os sintomas do riso “se tornam igualmente involuntários e irreprimíveis quando se trata do verdadeiro riso” (GIRARD, 2002). Ou seja, tanto um quanto outro gênero teatral se vale da *catarse* que, no entanto, é manifesta diferentemente para cada um deles.

O que diferencia comédia e tragédia é que, enquanto a tragédia lida com escolhas dos personagens/indivíduos, a comédia ataca mais fundo as estruturas, fazendo com que a personagem perca as nuances de sua individualidade e se torne apenas uma evidência mecanizada do seu vício. “À medida que eles [os vícios] vão aparecendo, (...) o interesse do espectador pelo herói enfraquece e dirige-se à própria estrutura” (GIRARD, 2002). Tal hipótese já pode ser encontrada em *O riso*, de Henri Bergson, comentado acima.

Assim sendo, para que haja o efeito catártico na tragédia, deve haver a identificação e o compadecimento pelo destino do herói, ao passo que na comédia tal efeito se aplica ao espectador quando está “a ponto de ser anexado pela estrutura da qual a sua vítima faz parte” (GIRARD, 2002). O riso, enquanto “única forma socialmente aceitável de *cartarse*” (GIRARD, 2002, [grifo no original]), reconhece a estrutura que afasta o risível do natural e socialmente aceitável, ao mesmo tempo em que a rejeita enquanto parte de sua própria constituição: a perda da autonomia e do domínio de si próprio caracterizam o riso. Tal pensamento acerca da *catarse* trágica pode ser visto nos comentários de Eudoro de Souza na sua tradução da *Poética* de Aristóteles.

A piedade, comiseração ou simpatia, é a tonalidade emocional de uma *atração*, o terror, medo ou angústia é a tonalidade emocional de uma *repulsão*. (...) Equilibradas as duas forças, nem demasiado longe nem demasiado perto nos situaremos perante a *história que importa reconhecer como natureza*. (...) Esta 'situação' à distância propícia ao conhecimento de uma realidade (...) determina a função catártica (...) como principalmente estética e finalmente gnósica (SOUSA, 1966, p. 67).

O entendimento do riso enquanto experiência catártica é sugerido pela primeira vez no texto de Alonso López Pinciano, *Filosofia antigua poética*¹⁴, de 1596. Embora o tratado fale da literatura espanhola em geral, e mais amplamente a respeito da tragédia, foi

importante para a elevação da comédia, até então tratada como gênero inferior.

Pinciano define a comédia como “imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa” (III, 17 *apud* ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 76). Observemos também seu conceito de tragédia como “hecha para la limpiar las pasiones del alma por medio de misericordia y miedo” (II, 307 *apud* ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 71). Deste modo, percebemos que o teórico castelhano “‘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). Assim como para René Girard, os meios pelos quais se dará a purgação variam, mas a finalidade catártica a que se destinam é a mesma.

Como a catarse opera de diferentes formas na tragédia e na comédia, também a peripécia pode ser caracterizada em ambos os gêneros, cada qual a seu modo. Como, por exemplo, nas comédias de Antônio José da Silva, que remetem a recursos da tragicomédia. Pinciano afirma, apresentando um esquema do que seria uma peça tragicômica para sua época:

Muertes han das finas tragedias y puras; y las que son mezcladas con lo cómico han de tener terrores y espantos y calamidades en el medio y fin de la acción hasta la catástrofe y soltura del ñudo; y entonces han de venir el deleite cómico y fin próspero a la que le ha de tener.¹⁵

Lope de Vega foi o pioneiro na dramaturgia dos teatros de capa-e-espada. Em seu *Arte nuevo de hacer comedias* – o mais importante tratado sobre a dramaturgia do *Siglo de Oro* espanhol -, de 1609, propõe a seguinte definição da tragicomédia (v. 174-180):

Lo trágico e cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
bien ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

¹⁴ Tivemos acesso a fragmentos do texto, bem como a sua ideia geral através do livro *Preceptiva dramática española*, de Frederico Sánchez Escribano e Alberto Porqueras Mayo, Madrid: Editorial Gredos, 1965.

¹⁵ II, 345, l. 17 – 345, l. 23 *apud* ESCRIBANO e MAYO, 1965, p. 73. Com esta passagem, López Pinciano não só define o tragicômico de sua época, como também já evidencia o que posteriormente nos fala Pierre Furter (1964) a cerca da morte devastadora nas peças de Antônio José da Silva.

Tal definição, em um tratado que influencia toda a discussão sobre o gênero cômico, somada e concordante com López Pinciano, legitima a tragicomédia enquanto forma artística com características próprias.

A peripécia aristotélica se caracteriza como uma inversão de fortuna, da má para a boa ou, como na maioria das vezes, da boa para a má fortuna¹⁶. A peça tragicômica principia bem, passa por todo o labirinto de terrores, espantos e calamidades e, por este ser circular, retorna à bonança no final.

Emanuele Tesauro, em *Tratado dos Ridículos*, 12º. capítulo de seu *Il Cannocchiale Aristotelico*, impresso pela primeira vez em 1654 e reeditado até a 5ª. edição, de 1670, retoma o tema da tragicomédia, afirmando que dentre as deformações morais, “nem todo vício é matéria ridícula” (TESAURO, 1992 [1654], p. 35), mas apenas os vícios de ímpeto fraco. Pois se fossem de ímpeto forte, seriam maledicências, que não são de natureza ridícula, mas satírica.

Ora, de todos os vícios fracos, os mais vergonhosos são os da intemperança, nas devassidões e desonestidades, que implicam sempre os dois sentidos mais materiais e que são, aliás, os mais adequados à comédia. No caso, a aplicação das agudezas jocosas e pungentes provoca o **cachinnus**, a gargalhada, riso imoderado, diferentemente de outros vícios, que excitam um riso temperado com seriedade (HANSEN, 1992, p. 15, [grifo no original]).

Notamos no discurso de Tesauro, revisitado por João Adolfo Hansen, uma grande semelhança com a catarse através do riso, proposta por René Girard e comentada acima.

Todavia, as semelhanças se encerram por aqui, pois já pudemos observar com Bergson que o riso só se dá a partir do que é propriamente humano, ou melhor, do que deveria ser propriamente humano, mas foge deste por uma característica mecanizante que o afasta da sociedade. A vítima, entretanto, não deve correr um risco real, embora devam parecer reais. “É só quando os riscos estão reduzidos ao mínimo, não deixando de parecer

¹⁶ “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos, no contrário” (ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 80).

importantes, que algumas pessoas experimentam, ao serem violentamente sacudidas e projetadas em todos os sentidos, um prazer tão intenso que até choram de rir” (GIRARD, 2002). Acredita-se que o Teatro do Bairro Alto era uma casa de espetáculos de atores inanimados e que as obras de Antônio José foram escritas para este teatro de bonifrates. Com a intenção de provocar este riso irrefreável no público, os bonecos podem elevar a tensão ao máximo, pois nunca deixaram de exhibir características físicas que os distanciam de perigos reais.

Tesauro trata de forma diferente a questão da dor, pois crê que, embora não haja “dúvida alguma de que a DEFORMIDADE seja a Matéria e o fundamento dos Ridículos” (TESAURO, 1992, p. 41, [grifo no original]), só o ânimo bem educado e gentil não rirá quando houver dor, mas apenas do que “por jogo e graça são tomadas como brincadeira” (TESAURO, 1992, p. 43). Já um ânimo mal formado e sem compaixão rirá de qualquer deformidade, desde que esta não lhe cause dor. Assim, pois, Tesauro define a maledicência como sendo também uma forma cômica e, desta forma, amplia o espectro do cômico¹⁷.

Em sua estrutura, as peças do Judeu principiam bem, veem-se às voltas em situações dramáticas e retornam à bonança para o final feliz. Em *Os Encantos de Medeia* (1735) e nas peças seguintes, Antônio José nos revela uma estrutura na qual as árias são tidas como uma continuação natural do diálogo. O tom musical, em consonância com os enredos (propostos pelo autor) e com a linguagem fantástica do teatro de bonecos, confere à obra do Judeu uma estrutura cíclica, que se revela, segundo Pierre Furter em “La structure de l’univers dramatique d’A. J. da Silva, ‘o Judeu’” (1964), como a estrutura de seu universo dramático: *o labirinto circular*.

Este labirinto circular, onde as personagens são jogadas, permite que elas façam suas viagens. A cada quiproquó, no entanto, as personagens são lançadas mais fundo no labirinto, e mesmo as mais potentes magias e engenhosidades não as farão escapar do seu destino. A confusão, como podemos ver em *Anfitrião*, é levada a tal extremo que só a intervenção divina – *deus ex-machina* – pode salvar Saramago e Anfitrião da prisão do Limoeiro e restituir a ordem das coisas. 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. Embora levem os conflitos tão a fundo, as peças de Antônio José são risíveis porque não lhe podem ser atribuídos quaisquer valores humanos, quando da representação. Por mais humanizados que fossem os bonifrates, pode-se pensar que a estrutura de cortiça evidenciada e o mecanicismo de arame afasta-os de algo verdadeiramente humano e os torna cômicos.

Em algumas peças do Judeu, como *Os Encantos de Medeia* ou *O Labirinto de Creta*, podemos ver que as personagens são dramáticas, à exceção do *gracioso*. Apenas pela leitura do texto, não se ri das situações de Medeia, Ariadna ou Alcmena, mas se acompanha a sua história e se compadece com seu sofrimento. O sentido cômico só poderia ser dado por truques e trejeitos de encenação. No entanto, segundo Furter, o texto de Antônio José escapa à classificação de tragédia porque os bonecos e vários personagens, como Jasão, Teseu e Júpiter, denotam um mundo de ilusão enganadora. Tais características são incompatíveis com *la mort dévoratrice*, inerente ao gênero trágico. Assim, “ce monde du mensonge, de l’illusion trompeuse, des métamorphoses inutiles, est en fait le monde vain construit par les hommes à l’image du labyrinthe” (FURTER, 1964, p. 65); este mundo é um labirinto circular, no qual não há conflitos indissolúveis e tudo pode voltar a ficar bem, por mais emaranhada que a trama se encontre. Furter, sem se referenciar diretamente à tragicomédia, de certa forma a descreve no trecho anterior. Como também comenta Teseu, a propósito do labirinto de Creta:

Aqui toda 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 (*Labirinto*, p. 75).

Vejamos também o mito de Anfitrião, cuja versão dramática mais antiga que temos é do romano Plauto (séc. I a.C.). A história da concepção de Hércules tornou-se muito popular entre os autores dramáticos, e sabemos de pelo menos duas versões da comédia romana elaboradas em Portugal. Luiz Vaz de Camões (1524-1580) escreve seu

¹⁷ Tesouro (1654) ainda diz que preferível à Bufonaria, que não possui modéstia e abusa da obscenidade das palavras e da mordacidade das maledicências, é a Urbanidade, definida como o livre exercício do próprio

texto quando ainda estudante em Coimbra, ao passo que o Judeu o faz depois de alguma experiência bem sucedida como dramaturgo. Ambos, entretanto, se afastam do modelo no que diz respeito ao lirismo da obra, seja nos versos do primeiro ou nas árias do segundo, as quais trazem o amor e as finezas poéticas como seus exteriorizadores e constituem, de fato, a nota de originalidade em relação ao modelo plautino (SILVEIRA, 1987).

O dramaturgo francês Molière (1622-1673), em 1668 também levou à cena uma versão do Anfitrião. As versões de Molière e Antônio José possuem várias semelhanças, ao ponto de Machado de Assis suspeitar que o Judeu usou a obra do francês para compor seu *Anfitrião*, especialmente no que diz respeito à personagem Cornucópia. A personagem Cléanthis traz em si um esboço, que Cornucópia eleva à força máxima, potencializando sua personagem para maior comunicação com seu público. “A diferença é de tom, de estilo; substancialmente, a invenção é a mesma” (ASSIS, 1942 [1879], p. 309).

As alterações realizadas no enredo plautino levam a pensar que realmente pode ter havido tal influência, embora alguns estudiosos, especialmente Barata (1998), mostrem-nos que o teatro francês só tenha começado a apresentar alguma influência representativa sobre o português, com traduções e transcrições, após a morte do Judeu. Embora obras como a *Arte Poética* de Boileau já haviam sido traduzidas para o português no final do século XVII, sabemos que a grande influência dos teatros como o do Bairro Alto era o teatro de capa-e-espada espanhol.

No enredo de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, há personagens que roubam a cena dos protagonistas. São os jocosos antagonistas Juno, esposa de Júpiter, e Tirésias, o adivinho cego transformado em um burocrata não menos cego, além do impagável Saramago, o criado de Anfitrião, que nas demais versões é chamado de Sósia. Se em Plauto a personagem já provoca o riso apenas como a caricatura do escravo abobalhado, na obra do Judeu os quiproquós que provoca, acrescidos aos de sua esposa Cornucópia, enchem o enredo de chistes cômicos. (Ver CORRADIN, 1998).

Os textos de Antônio José dispõem de temas já conhecidos e, para compreensão do mito tratado, as personagens principais não poderiam ser descaracterizadas. Vemos, no entanto, que Saramago e outros *graciosos* do teatro do Judeu possuem diversas

engenho, balanceando o pudor do ânimo com a vivacidade do engenho. Ver TESAURO, 1992, p. 47.

características, tais como uma linguagem coloquial e um tom narrativo, que facilitam o acompanhamento do enredo pelo público.

Retomando o mote do diálogo entre tragédia e comédia, encontramos ao menos três pontos em comum, a saber, o efeito catártico, o elemento humano e a inversão de fortuna. Na peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, a mais estudada da obra de Antônio José da Silva, podemos encontrar ao menos duas grandes inversões de fortuna - a condenação e a absolvição no último minuto de Anfitrião, Alcmena e Saramago -, bem ao estilo tragicômico.

O elemento humano, embora mecanizado na figura dos bonecos, está presente nos enredos, falas e relações entre as personagens. Já o efeito catártico, este só para a tragédia possui inúmeros significados e possibilidades, e acreditamos que ele só pode ser realmente apreendido quando da representação. Entretanto, a análise, baseada nos preceitos de Furter (1964), nos sugere que, ao encenar os textos de Antônio José da Silva, é possível que se busque tal efeito no público.

A tragicomédia espanhola como modelo: a ópera joco-séria como tentativa de superação

Os horizontes crítico, literário e historiográfico dos séculos XVI, XVII e XVIII, em virtude das tensas relações políticas entre Portugal e Espanha, motivam acaloradas discussões entre os intelectuais portugueses e espanhóis que se debruçam sobre o período. A esses textos críticos sobressai algum tipo de sentimento alheio à obra analisada. Tal como percebe a crítica italiana Luciana Stegagno Picchio, que a visão contra ou a favor da inserção do teatro espanhol em Portugal leva a atitudes de “rígido nacionalismo ou de aberto iberismo [e são] capazes em qualquer dos casos de influenciar num ou noutro sentido a apreciação estética das obras de arte” (PICCHIO, 1969, p. 157). Portanto, é preciso atentar às análises de questões até hoje tão apaixonadamente discutidas¹⁸.

¹⁸ Nas falas transcritas nas Atas do 1º (e único) Congresso Luso-Espanhol de Teatro (1992), percebe-se nitidamente uma exacerbação das emoções dos falantes ao defender ou acusar seus países. Mesmo num espaço tido como tentativa de reunião amistosa e de aproximação, observa-se uma inconsciente animosidade entre as partes. Tentamos aqui manter-nos alheios ao discurso sem embasamento, dado que estamos em

O teatro português teve no século XVI seu maior dramaturgo: Gil Vicente (1465?-1536?). É perceptível, e pode ser visto em Brotherton (1975), que as figuras de seus textos dialogam com as leituras espanholas de tais tipos sociais e representações teatrais, como as de Juan del Encina (1469-1529), Tirso de Molina (1579-1648), Torres Naharro (1485-1530?) dentre outros. Além disto, Gil Vicente escreveu parte de sua obra em castelhano. Da mesma maneira, a escola vicentina ultrapassa as fronteiras portuguesas e influencia Lope de Vega e sucessores. Inserindo-se, assim, na tradição espanhola, repercutirá no Século de Ouro do teatro castelhano que, por sua vez, retornará a Portugal.

Apesar de condoídos pela ausência de um teatro nacional português nos séculos em questão, acusar o teatro espanhol do Século de Ouro de obstruir o crescimento de um possível movimento do teatro nacional português é um argumento insustentável, principalmente se observarmos o extenso diálogo que se descreve nas artes cênicas do período.

Teria havido, durante parte dos séculos XVI e XVII, “una españolización de la cultura lusitana en la época de la monarquía filipina en el orden político, social y cultural” (DONOSO y PEÑA, 1992, p. 62). Não se nega que a política dos reis espanhóis possa ter afetado o pensamento português a tal ponto que fez morrer-lhe um sentimento nacional. No entanto, Portugal revolta-se contra Castilha e retoma a sua autonomia política através da guerra de Restauração, assinando tratado de paz em 1668.

Culturalmente, e especialmente no Teatro, a Espanha apresentou uma forte influência em toda a Europa. De modo semelhante, no século XVIII a ópera italiana virá influenciar fortemente os movimentos artísticos europeus, sendo que Portugal não só envia artistas para aprender na Itália – caso exemplar é o Padre Antônio Teixeira, que musicou as obras de Antônio José da Silva, e que foi por duas vezes estudar na Itália por conta da Coroa – como também importa artistas para Lisboa. Sendo assim, não podemos deixar de notar certo amargor dos críticos posteriores.

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

posição privilegiada, pois apresentamos um discurso distanciado de ambos, não recorrendo a formas de linguagem como “nosso” ou “deles”, por exemplo.

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, 1992, p. 52, [[grifo nosso]]).

As peças do Século de Ouro espanhol chegam com força em Portugal a partir de aproximadamente 1561, encontrando um teatro português acanhado e praticado de modo amador. Depois da anexação do seu território aos domínios do Rei Felipe II de Espanha – Felipe I de Portugal, em 1580, o teatro espanhol ganhou ainda mais força em Portugal. “Hay que imaginarse la sorpresa y el deslumbramiento de un público que saltaba de unos primitivos autos a las complejas tramas de una comedia de Lope de Vega, recitada por los más famosos comediantes españoles de la época” (MONTES, 1992, p. 51).

Mesmo não se identificando com os conceitos filosóficos muito arraigados de Espanha, o público português se entretinha e compreendia os enredos espanhóis. Mas as comédias espanholas, dado este novo mercado consumidor, transportou para seus enredos também os mitos, histórias e personagens portugueses.

A los portugueses se les alababa su valor, cortesía e ingenio, así como la belleza, honestidad y firmeza de las mujeres, pero se les censuraba con bromas, que rara vez traspasaban las fronteras del buen gusto, la manía hidalguista, la arrogancia, la vanidad y, sobre todo, la condición enamoradiza (MONTES, 1992, p. 51).

Ainda de acordo com Montes (1992, p. 49), o teatro espanhol influencia os palcos e autores portugueses não só nos aspectos temáticos, mas também nos aspectos técnicos e linguísticos. Linguisticamente, no século XVI, através principalmente da utilização dos *sayagués* e sua adaptação à língua portuguesa.

O *sayagués* é a principal característica do personagem-tipo que Brotherton (1975) chama de *pastor-bobo*, ancestral do *gracioso* espanhol. Constitui-se como um dialeto do espanhol, de conotação rústica e simples, diferenciando-se do falar culto e letrado daquelas personagens sábias, a exemplo do dialeto bolonhês do Arlecchino na *Commedia dell'Arte*.

Tecnicamente, nos séculos XVII e XVIII, o teatro segue as preceptivas de um

gênero novo, desenvolvido em Espanha, a *tragicomédia*. Tal gênero foi referenciado pela primeira vez por Juan de La Cueva em 1606.

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. (Juan de La Cueva, Epístola III,
Ejemplar poético (1606). In: ESCRIBANO y MAYO, 1965, p. 115).

A tragicomédia começa a tomar as proporções que teria no século XVII e parte do XVIII apenas no *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*, escrito em 1609 por Lope de Vega à Academia de Letras de Madrid. O *Arte Nuevo* defende que a comédia não deveria ser menosprezada como gênero inferior à tragédia, mas apenas tida como gênero que fala de temas baixos. Esse pensamento já era difundido na Espanha quinhentista e pode ser visto em preceptistas como López Pinciano e outros (ESCRIBANO y MAIO, 1965).

Em verdade, a tragicomédia já é descrita em textos romanos, como o *Anfitrião*, de Plauto, mas só no século XVII será reconhecida como gênero dramático, assistida, apreciada e escrita por poetas de talento e posição na corte.

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).

De acordo com Patrice Pavis (2008, p. 420), a tragicomédia é uma “peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia” e “se define pelos três critérios do tragicômico (personagem, ação, estilo)”. Seus personagens são tipos pertencentes tanto à classe popular quanto à aristocracia e nobreza, deixando de lado a divisão aristotélica, em que “divergem a tragédia e a comédia; esta os quer [aos personagens] imitar inferiores e àquela superiores aos da atualidade.” (ARISTÓTELES, II, 3).

Quanto à ação tragicômica, pode ser “séria e até mesmo dramática, [mas] não desemboca numa catástrofe e o herói não perece” (PAVIS, 2008, p. 420). Assim que, como podemos perceber nos textos de Calderón de La Barca e especialmente de Antônio José, a ação da peça conduz a um final terrível, mas dá uma guinada no último momento, conduzindo a uma reviravolta feliz, ou ao menos pretensamente feliz.

Ao estilo estão ligadas as noções de “alto” e “baixo”, no que concerne à linguagem utilizada pelas personagens. Numa tragicomédia, deve-se apresentar tanto a linguagem elevada das personagens nobres quanto o linguajar cotidiano e rasteiro das personagens cômicas e servis, como se pode ver na cena a seguir, na qual Chichisbéu tenta enganar Fíton e Faetonte (*Precipício*, p. 116):

Chichisbéu: Faetonte disse?! Ai, que ali está meu amo! Pois, por vida minha, hei-de magicar com ele.

[...]

Fíton: Senhor, agora reparo! Aquele é o meu livro e o meu vestido! Este homem deve ser algum velhaco.

Faetonte: Assim me parece. Já sei que és um fingido ignorante.

Chichisbéu: Sabes mais do que eu.

Fíton: Quem te deu esse livro?

Chichisbéu: Ninguém, porque o achei.

Faetonte: Pois como insolente me pretendias enganar?

Chichisbéu: Venha cá! *Tão louquinho está*, que me não conhece? Não vê que sou Chichisbéu?

Por fim, Pavis (2008, p. 420) afirma que a tragicomédia “se preocupa com o espetacular, com o surpreendente, com o heroico, com o patético”, fato que não podemos deixar de notar, em se tratando do mito de Faetonte, da incursão na peça da carruagem do Sol, assim como as descrições de bosques, selvas, caçadas e outros cenários e cenas que prendem a atenção do público pelo que David Ball chama de *teatralidade*. “Alguma coisa é

teatral quando intensifica a atenção e o envolvimento dos espectadores” (BALL, 2008, p. 59).

Em *El hijo del Sol, Faetón*, Calderón de La Barca tem todos os elementos que caracterizam uma tragicomédia dispostos ao longo da peça. Possui personagens que representam as diversas classes, desde o rei Admeto, as ninfas Tétis, Galatea e Amaltea, os heróis Faetonte e Épafo-Peleu e os subalternos Bastillo e Silvia, sendo que todos apresentam linguagem condizente com sua condição. A reviravolta ou desenlace termina em final feliz, com a recuperação da honra de Tétis e as bodas da ninfa com Peleu. Mas Faetonte continua morto.

Antônio José resolve sua peça de maneira mais adequada aos critérios tragicômicos e também tem todos os elementos que caracterizam uma tragicomédia dispostos ao longo da peça, mas em *O Precipício de Faetonte* compõe um enredo completamente diferente de *El hijo del Sol, Faetón*. O Judeu pode não ter sido influenciado diretamente pela peça calderoniana, mas é certo que as características das preceptivas do século XVII espanhol são marcantes na obra do autor lusitano. Já foi dito por Curtius (1996) que o *Século de Ouro* espanhol não foi influenciado pelas preceptivas aristotélicas. Sendo isso verdade ou não, o fato é que, diferentemente dos franceses, que engessaram seus textos em possíveis unidades comentadas pelo estagirita (e também partindo de suas próprias teorias), os autores espanhóis constroem uma nova forma teatral. Usando inserções cômicas e trágicas ao longo da peça, a tragicomédia se mostra um gênero ágil, de grande aceitação nas mais diversas camadas sociais ibéricas.

Importante lembrar, como também já dito anteriormente, que Calderón de La Barca, na sua peça, traz a relação binária não apenas para o conteúdo (verdade/mentira), mas também para sua forma. Os cômicos são cômicos e os trágicos são trágicos. Já na peça portuguesa, percebemos uma maior permeabilidade entre os gêneros. Bom exemplo é quando, na cena 2 da Parte 2, Faetonte é acertado por uma flecha de Ismene. Ela pergunta da ferida física, enquanto este divaga sobre a ferida da paixão que ela lhe causou no peito. Chegam Albano, Mecenas, Fíton e Chichisbéu. Albano diz que Faetonte é o traidor, por informações que teve na cena anterior, enquanto que Chichisbéu diz que ele é filho do Sol. Embora seja verdade, aqui é dito como um plano mentiroso para que Faetonte case com

Ismene. Enfim, uma grande situação dramática, na qual várias situações anteriores têm seu desdobramento, resolução ou aperto do nó¹⁹. Mais interessante é que, dentre todas as personagens envolvidas na cena, apenas Chichisbéu é *gracioso*. Os outros seriam trágicos, mas inseridos numa situação de quiproquó, tipicamente cômica.

Em *O Precipício de Faetonte*, mais do que nas outras peças do Judeu, as personagens são desvirtuadas de suas posições costumeiras. O protagonista, Faetonte, tenta matar a amada, usa de recursos escusos para se casar com ela, quase alcançando seu intento. A corrupção se espalha por todas as personagens e situações da peça. A morte de Faetonte é apenas o final de todo um emaranhado de vícios. Fíton já avisava, no final da Parte 2, que tudo levaria ao precipício. Assim, a intervenção de Apolo ao reviver Faetonte soa artificial e não convence o público. É um final feliz, mas que não faz esquecer todas as ações “desviadas” de Faetonte.

Evidente que o efeito produzido é um tipo de estranhamento para o público, habituado às comédias de capa-e-espada espanholas. As personagens são apresentadas, trágicas e cômicas, mas transitam entre as funções formais ao longo da peça. Assim como Fíton e Chichisbéu trocam de papel, também estruturalmente a peça ora se mascara, ora se revela. Esta vertiginosidade da ação pode ser descrita como um *labirinto circular*, termo já referido (FURTER, 1964) e que metaforiza as estruturas de suas peças, nas quais as personagens são jogadas. A cada quiproquó, no entanto, elas são lançadas mais fundo no labirinto, e mesmo as mais potentes magias e engenhosidades não as farão escapar do seu destino. 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. A boa aceitação do público, comprovada em escritos sobre o autor, pode vir de um “golpe de teatro”. Todo chacoalhar do entendimento do público é encerrado no fim com um final feliz, aliás uma verdadeira inversão do mito ovidiano.

A partir destes poucos comentários, podemos perceber que Antônio José,

¹⁹ Situação dramática, segundo Patrice Pavis (2008, p. 363) é o “conjunto de dados textuais e cênicos indispensáveis à compreensão do texto e da ação, em um determinado momento da leitura ou do espetáculo. [...] Descrever a situação de uma peça equivale a tirar, num momento preciso, uma fotografia de todas as relações das personagens”. Para o espectador, a situação dramática é necessária como “ponto de apoio relativamente estável sobre cujo fundo os pontos de vista variados e cambiantes se destacam como que por contraste” (PAVIS, 2008, p. 364).

fazendo parte de uma tradição teatral, usa seu estro para desenvolver suas peças de forma que atraia a atenção do público. Tudo em Antônio José é graça e diversão. Se há algum outro tipo de preocupação, ela fica em segundo plano, pois que suas peças terminam bem. Final feliz que deixa uma sensação amarga no público.

Para um estudo sobre dramaturgia que busca abranger os aspectos tanto literários quanto cênicos de uma obra teatral representada em data tão distante quanto as óperas de Antônio José, resta buscar elementos no próprio texto que evidenciem a relação deste com a cena propriamente dita. Nesse intuito, vem em nosso auxílio o livro *Texto e representación en el teatro del Siglo de Oro* (1997), editado por Aurelio González. Nele, vários autores discutem a questão da dupla textualidade nas obras do teatro áureo espanhol. Entende-se por dupla textualidade a relação entre o texto literário, ou seja, a publicação da obra como chegou até nós, e o texto espetacular, que são as indicações, diretas ou indiretas, presentes na obra e que dizem respeito à *mise-en-scène*. Tais indicações podem aparecer em forma de didascálias, apartes ou comentários feitos entre as personagens e permitem uma análise dos movimentos cênicos das obras.

Na dramaturgia do Século de Ouro espanhol, e também no teatro português de Antônio José da Silva, não há a utilização de um personagem-narrador. Sendo assim, do que a personagem fala de si, do que as outras personagens falam dela e de suas ações é que podemos tirar conclusões sobre ela (GONZÁLEZ, 1997; PRADO, 2007). Uma vez que estes elementos podem ser convergentes ou contraditórios, eles conferem tensão dramática à obra – e, por vezes, profundidade psicológica, quando aplicável. Podemos recolher essas informações da parte textual, do texto literário. Sobre estas questões, discorreremos mais no próximo capítulo.

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).

Além desta parte textual, e com as mesmas funções de conferir profundidade

psicológica, estão os elementos sonoros e visuais, ou seja, músicas, figurinos e cenário. São chamados de significação de segundo grau e trazem a *ambientação* da peça, mas com a superação da significação que têm na vida cotidiana. O texto espetacular só alcança o texto literário quando lhe é conferido um nível de significação equiparável, o cotidiano tornado signo. Em *O Precipício de Faetonte*, um grande elemento de conflito entre as personagens são a capa e o livro de Fíton que Chichisbéu acha. Sua descrição pode ser apreendida nas falas de ambas as personagens, além do que Mecenas reconhece Chichisbéu como Fíton através dos trajés.

(sai Fíton com um livro na mão, que ao depois o lançará no chão, e se despe)

Fíton: Aonde achará refúgio um infeliz? Depojar-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. (*Precipício*, p. 102).

[...]

Chichisbéu: Mas que é isto que ali está? Ora vejamos. Oh! É um vestido que está despido. Ora sabia Deus que já este meu estava por um fio. Se me chegará? Vejamos. Belo! Justamente! Alguma alma algeibista se compadeceu da minha piranguice. Olá! Temos mais um livro?! Não há dúvida: é livro! E é de razão que o veja. Ora bem dizem que em Itália nascem os livros, como nascem as malvas! Vejamos se achamos nele alguma cousa, pois dizem que tudo se acha nos livros. (*Assenta-se e começa a folhear o livro*). Abram os e vejamos o que contém. *Liber astrolomágico*. Irra! Mágico! Passa fora! Vejam lá que matéria peçonhenta contém o tal livrinho! *Libera me!* Ora ainda assim, salva a consciência, vamos vendo o *Index rerum notabilium*. Capítulo primeiro, *de fisionomia, quod est narigorum confrontatio*. Isto há-de ser galante. Capítulo segundo, *de Nigromantia*. Isto é cousa de negros. Negra ciência é esta! Eu não quero ver mais, que se me vão arrepiando os cabelos. (*Precipício*, p. 104).

[...]

Mecenas: Este que vês, Senhor, é o nigromântico Fíton, que junto às margens do Erídano o achámos, 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. (*Precipício*, p. 108).

Podemos perceber nas duas didascálias presentes nos excertos citados a indicação de ações claras que as personagens deverão realizar para continuação do enredo. Mas também podemos observar, especialmente na fala de Chichisbéu, algumas ações que não carecem de didascálias, pertencendo ao campo do ator a execução destas. Está explícito, por exemplo, que Chichisbéu veste o traje encontrado e ainda avalia como “Belo!

Justamente!”. Por estas e por outras, não se pode perder de vista que o espetáculo teatral é uma obra artística de várias mãos – dramaturgo, diretor, atores, público.

As didascálias influenciam e são influenciadas pela visão que o dramaturgo tem do seu texto em cena, enquanto ambientação ou sugestão de símbolos e signos cênicos. Numa época em que a função do encenador ainda não existia, as indicações do dramaturgo são importantes para o entendimento da ação cênica. Antônio José não se apoia tanto no texto espetacular justamente por lidar com bonecos. Ou, por outra, ele usa o texto espetacular de forma diferente justamente por escrever para bonifrates. O texto literário que remete ao espetacular está na boca dos criados, especialmente aquele texto que dá as intenções das personagens de cortiça. Exemplar é a primeira cena da peça *Os Encantos de Medeia* (1735), na qual Jason, numa conferência com o Rei Etas, encanta-se por sua filha Medeia e mente ao Rei. Estas informações são dadas pelo criado Sacatrapo, em aparte:

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!
[...]
Arre lá, como mente tão airoso, e nas bochechas de um rei! (*Encantos*, p. 13).

Ainda se deve apontar para uma movimentação bastante audaciosa do Judeu na cenografia desta peça. Já vimos em *Medeia* a vinda do carro do Sol, bem como também será visto no *Faetonte*. Vimos os labirintos de Creta se materializando e monstros como o Minotauro e o dragão de Colcos. Antônio José usa de um recurso de maquinaria espetacular em diversas de suas obras. Sem desprezar o carro do Sol ou o raio que o atravessa na peça, vamos prender nossa atenção na cena 2 da Parte 2, quando Fíton faz com que se movam as árvores da selva de uma parte para outra. Este espetacular recurso de maquinaria, assim como o nariz de Chichisbéu crescer – talvez só possível realmente em um teatro de bonifrates –, adquire também significado simbólico, enquanto texto espetacular.

A propósito del efecto de permeabilidad, buscado por la representación, entre el espacio de los actores y el de los espectadores, hay que recordar que uno de los tópicos característicos del periodo es entender el mundo como teatro, la vida como puesta en escena. El tópico no sólo informa textos literarios, sino que vale como cosmovisión. Así, aquí se emplea el recurso de lo especular para equiparar las condiciones de sendos espacios: el de lo verosímil y el de lo verdadero, ambos sujetos a lo aparente y, por

tanto, al desengano (LEAL, 1997, p. 108).

Nas peças de Antônio José da Silva, verdadeiro e verossímil trocam de lugar. As personagens acreditam naquilo que querem, pois o labirinto é muito profundo e o julgamento dos homens é falho (Furter, 1964). Os caracteres que têm mais força, como Mecenas e o Rei Tages, escolhem a verdade que querem. Já caracteres mais fracos, como Chichisbéu, rendem-se às imposições de lugares que não são os seus. É sempre a busca da “verdade” mais fácil que leva aos quiproquós das peças. Esta relação de poder está presente mesmo entre Anfitrião e Júpiter, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, quando todos acreditam em Júpiter e prendem Anfitrião, ou quando Saramago deixa de acreditar que seja Saramago, porque Mercúrio diz que é Saramago.

O criado em *O Precipício de Faetonte*

Chichisbéu e Chirinola: os criados de *O Precipício de Faetonte*

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), a personagem-tipo é “establecido por un canon artístico, como elemento de una convención literaria”. De qualquer modo, tão logo se apresente ao palco, é reconhecida por ser representante de uma ideia fixa²⁰.

Falamos em termos gerais, no capítulo 2, sobre a comicidade de caráter descrita por Henri Bergson²¹. A comicidade dá-se porque um caráter demonstra, através de uma *rigidez do caráter*, o afastamento do centro comum da sociedade. Este hábito, adquirido e conservado, é contrário à natureza, que é flexível e sempre em movimento.

O espectador pode identificar um tipo imediatamente através de um traço psicológico, um meio social ou uma atividade. No teatro do Século de Ouro, “las seis funciones dramáticas son las que desempeñan o pueden desempeñar en la comedia el galán, la dama, el criado, la criada, el padre y el rey” (GÓMEZ, 2005, p. 13). Destas funções dramáticas ou tipos, são reconhecidamente cômicos o criado e a criada. No criado, há ainda uma figura mais específica, o *gracioso* ou *figura de donaire*²², “definido sobre todo por la relación de contraste que establece con el galán de la comedia” (GÓMEZ, 2005, p. 15). 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

²⁰ Ao falarmos sobre personagens-tipo, deve-se ter em mente aquilo que Prades (1963, p. 58) assinala: “Antes de seguir adelante, creemos necesario advertir que en ningún momento hemos pensado en la posibilidad de descubrir la existencia de unos personajes-tipo tan minuciosamente arquitecturizados o tan rígidos que los personajes circunstanciales de las comedias se adaptasen a ellos como, entre sí, las palmas de nuestras manos.”

²¹ Para o teórico, “o personagem cômico é um tipo” (BERGSON, 1987, p. 78), mas não é necessário que todo tipo seja uma personagem cômica.

²² *Figura de donaire* é o termo empregado por Lope de Vega na sua obra artística e crítica para definir este tipo em seu teatro. Não tendo importantes diferenças entre a *figura de donaire* e o *gracioso*, optamos por seguir a denominação predominante tanto na dramaturgia quanto na crítica contemporânea e posterior.

peça. “El papel del gracioso es siempre una sombra de la acción que desarrolla el héroe” (BLEIBERG, 1972, p. 413). Portanto, para uma análise do tipo *gracioso*, primeiramente precisa-se entender o seu senhor, geralmente tido como o protagonista da peça. e que já buscamos fazer no capítulo 1 deste trabalho.

Ainda segundo Gómez, o que diferencia o *gracioso* dos demais criados e bobos, além de sua fidelidade ao seu patrão, é a consciência de sua comicidade na obra. Enquanto que os demais rústicos demonstram uma simploriedade nas falas e ações, o *gracioso* faz suas graças voluntariamente.

Em *O Precipício de Faetonte*, Antônio José apresenta-nos Chichisbéu, criado de Faetonte, e Chirinola, criada de Egéria, primeira dama da peça. Para uma análise preliminar destes caracteres, utilizaremos o livro *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (2008), de David Ball. Sobre a questão da personagem, o teórico afirma que ela “se revela de um único modo: pela ação, aquilo que a pessoa faz, seus atos” (BALL, 2008, p. 87). O dramaturgo, em sua obra, apresenta apenas traços das personagens, normalmente características que os fazem únicos. Estes traços são revelados ou apresentados através da ação. Uma vez que, assim como González (1997, p. 12), acreditamos que a ação faz parte do texto literário, partiremos destas para analisar os criados de *O Precipício de Faetonte*, chegando ao texto espetacular através da relação destes com os elementos visuais e sonoros da peça.

Os traços característicos das personagens também podem ser manifestados através de solilóquios, de narradores ou de uma exposição²³, embora Ball afirme que estas outras formas, diferentes da ação, “remontam a convenções especiais” (BALL, 2008, p. 89) e devem ser encarados como uma fonte de informação auxiliar da ação²⁴. Sobre estas, trataremos mais adiante.

Para uma análise de personagem, Ball propõe que se observe o objetivo desta ou o que ela quer, os obstáculos antepostos ao seu objetivo e o que está disposta a fazer

²³ Exposição, segundo a concepção de David Ball (2008, p. 68), é “a revelação da informação necessária ao público, para que possa entender a ação da peça”. A primeira cena da peça, entre Egéria e Faetonte, pode ser considerada uma cena de exposição, assim como as outras primeiras cenas dos atos desta peça.

²⁴ “A ação resulta daquilo que uma personagem *faz* para conseguir o que ele, ou ela, quer (motivação), a despeito de obstáculos” (BALL, 2008, p. 89).

para alcançar seu objetivo.

Superada, no capítulo anterior, a questão do *texto espetacular*, voltamos nossa atenção para a ação sugerida às personagens através do texto. Ao leitor, só resta acreditar no texto escrito, mas o mostrado aos olhos do público prevalece no seu imaginário. “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).

Chirinola é uma típica criada²⁵, e sua trajetória na peça gira em torno da ama Egéria e do par amoroso, Chichisbéu. O seu principal obstáculo é que Chichisbéu não deixa de fazer mágicas, então ela usa da sedução, um recurso das criadas há muito reconhecido, para tentar convencer o amante.

Mas Chirinola, assim como quase todos na peça, acredita que Chichisbéu é o feiticeiro tessálio Fíton. Então, o objetivo da criada, já anunciado na sua primeira entrada (Parte 1, cena 2), é fazer com que Chichisbéu abandone a magia, pois tem medo. Chirinola não só anuncia o seu objetivo, como o faz cantando:

Se quer adorar-me,
da mágica fuja;
se quer desprezar-me,
fará o que quiser,
que é muito senhor
do senhor seu nariz.
Bem sabe não gosto
de feitiçarias,
que são rapazias,
que estalam num trás,
e estão por um triz. (*Precipício*, p. 121).

À primeira aparição de Chirinola em cena (Parte 1, cena 2), Chichisbéu apaixonou-se, mas a criada nega-se a namorá-lo porque é um feiticeiro e “dizem que é gente que fala com o Diabo”.

Na próxima aparição em cena (Parte 2, cena 1), traz um recado de Egéria para Mecenas, sobre o plano de matar Albano e Ismene. Nesta cena, demonstra lealdade à

²⁵ “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*

senhora e o esforço para ver seus planos realizados. Tal atitude é completamente condizente com o tipo da criada, haja vista “la tentation d’un jeu personnel ni celle d’une hypothétique indépendance ne les effleurent” (MORAUD, 1981, p. 36).

Na cena 2 da Parte 2, Chirinola aparece pela primeira vez junto de Egéria. Nesta cena, há uma confusão com as informações que leva a Egéria, fazendo-a crer que Ismene havia morrido pelas mãos de Faetonte. No final da próxima cena (Parte 2, cena 3), de novo juntas, as duas descobrirão que foi um engano. Nesta cena, Chirinola salva a patroa com a sagacidade de lançar uma mentira atrapalhada, outro recurso dramático típico desta personagem.

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.

Egéria: Bem remediou! (*À parte*). (*Precipício*, p. 152).

Até então, Chirinola não influencia tão diretamente na ação geral da peça. Na cena 4 da Parte 2, no entanto, Chichisbéu conta que há um segredo. Embora não diga qual é, o criado aguça a curiosidade de Chirinola, levando a uma reviravolta na peça, na cena 2 da Parte 3.

Nesta cena, Chichisbéu conta a Chirinola o segredo, que Faetonte não é filho do Sol e que ele não é Fíton. Ismene ouve e fala com Chirinola, que acaba contando o segredo, confirmando o que Chichisbéu diz:

Se tu souberes, já não é segredo; porque, passando de dous, acabou-se o segredo (*Precipício*, p. 154).

Chichisbéu é o *gracioso* da peça, sendo visível a graça consciente tanto em seus comentários com o público, por exemplo quando, já se passando por feiticeiro, procura por Faetonte, mas não o encontra (Parte 2, cena 1),

con quien reproduce – en tono paródico – los amores de dama y galán; tan *condiciosa* e interesada como El gracioso”. (PRADES, 1963, p. 251, grifos no original).

Chichisbéu: Donde estará este Faetonte, que não é possível atinar com ele? Eis aqui para quando um homem havia ser feiticeiro. (*Precipício*, p. 130).

Ou mesmo quando está em jogo com outras personagens, como quando vai preso por engano por Mecenas, sendo confundido com o mago Fíton.

(*Chegam soldados, tapam o rosto a Chichisbéu e o vão levando*)

Mecenas: Levem-no depressa.

Chichisbéu: Eu o dissera! *Fugite*, encantadores! Que me quereis? Não me fecheis os olhos, que ainda não estou para morrer.

Mecenas: Cale-se aí! Levem também esse livro.

Chichisbéu: Desta ninguém se livra.

Mecenas: Vamos, vamos!

Chichisbéu: Para onde? Para o Inferno?

Mecenas: Lá o verá.

Chichisbéu: Lá o verei, se me destamparem os olhos. (*Precipício*, p. 105).

Chichisbéu também demonstra-se *gracioso* acompanhando ao *galán* principal como “compañeros en un viaje dramático” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 235), descrito na sua primeira entrada em cena.

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? (*Precipício*, p. 104).

Mesmo quando, na cena 2 da Parte 3, ele revela a verdade à Chirinola para benefício próprio, indo contra uma característica do *gracioso*, “la fidelidad abnegada a su amo” (BLEIBERG, 1972, p. 413), ele se mostra fiel, sofrendo depois por ter espalhado o segredo do amo.

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 a gora posta ao Sol a minha mentira. (*Precipício*, p. 194).

Na passagem em questão, o *gracioso* pode ser isentado da culpa, pois “quando

por fin verdades y ficciones se descubren, las palabras atrevidas de los graciosos quedan olvidadas y tampoco se les reprocha nada puesto que, para todos, es su próprio papel el que justifica su conducta” (DOLFI, 2005, p. 192). Ou seja, confusões, trapalhadas, tudo isso se espera de um gracioso que, no entanto, ao menos na dramaturgia de Antônio José, nunca demonstra um mau coração.

Sabe-se que o *gracioso* possui todos os vícios do *criado*. Sendo assim, ele tem nos prazeres terrenos seu grande desvio de conduta: covarde, glutão, dorminhoco, ganancioso, prevaricador, desconfiado, estulto quando convém.

Mesmo sendo obediente ao seu patrão, “um personagem cômico o é, em geral, na exata medida em que se ignore como tal. O cômico é *inconsciente*” (BERGSON, 1987, p. 17). Os vícios deste tipo, por inconscientes, não são completamente controláveis. Vale lembrar que, para Gómez (2005), o *gracioso* é consciente de sua comicidade. Por mais que esses termos pareçam contraditórios entre si, eles caminham juntos na figura do criado *gracioso*. Ele se sabe cômico, provocador do riso na plateia, mas não tem consciência do enrijecimento da ideia que defende perante a flexibilidade da natureza. Aqui discutimos seus desvios de caráter.

Dolfi ainda nos diz que o *gracioso* tem um “incontenible deseo de contar” (2005, p. 197) aquilo que sabe, embora não o faça por fidelidade ao seu patrão, normalmente envolvido nas mentiras. Essa natural vontade de contar, somada aos vícios pelos prazeres terrenos, são a grande perdição do *gracioso* Chichisbéu na peça *O Precipício de Faetonte*, quando uma Chirinola²⁶ atravessa-lhe o caminho.

O tipo da criada, desde a *Commedia dell’Arte*, é um tipo sedutor e interesseiro. Se não ganhou tanta projeção quanto o criado na dramaturgia mundial, sempre representou importante papel onde quer que tenha aparecido. A criada Chirinola, em *O Precipício de Faetonte*, é responsável por desfazer todas as mentiras contadas por Faetonte e Chichisbéu ao longo da peça. Como alcoviteira, assim que descobre que Chichisbéu carrega um segredo, insiste em sabê-lo e usa toda sua sedução pra isso. Chichisbéu, de caráter vicioso, acaba cedendo e contando.

²⁶ Chirinola quer dizer armadilha, como nos diz Tavares (1958), em nota sobre o texto do Judeu. Falaremos dos nomes das personagens mais adiante.

Chirinola: Valha-me amor e a deusa da curiosidade (se é que há curiosidade nos deuses!). que tenha eu paciência, para suportar há tanto tempo um apetite disto a que chamam querer saber o que se passa e que passe sem fazer aquelas extraordinárias diligências, que todas costumamos, para sacar assim do bucho a Fítón este segredo, que tanto me oculta! Tomara já apanhá-lo, que o hei-de fazer vomitar logo, pá pé, tudo quanto sabe. (*Precipício*, p. 175).

Mas o que é mostrado pode adquirir outra dimensão de entendimento, se observarmos também o motivo pelo qual a ação está sendo feita, permitindo que se tirem conclusões diferentes sobre as personagens. Se vímos somente esta cena, pensamos que o criado traiu sua condição de servo fiel, mas se abrimos para todo o contexto da obra e das preceptivas do período, veremos que as ações do criado são apenas um reflexo das de seu patrão.

Indo além dos conceitos de Ball, no livro *A personagem de ficção* (2007), Décio de Almeida Prado afirma que a personagem, no teatro, não é percebida apenas em suas ações, naquilo que ela *faz*, mas também naquilo que ela *diz* e naquilo que *dizem dela*. Acreditamos que estes outros dois pontos de vista sobre a personagem são válidos, mas só revelam alguma “verdade” do caráter se analisados em contraposição ao que ele realmente *faz* ou tem a *intenção de fazer*.

Em *O Precipício de Faetonte*, as personagens elevadas pouco ou nada dizem sobre os caracteres mais populares. Chirinola, por exemplo, não é citada em nenhuma cena que não apareça. E sua descrição é feita apenas por Chichisbéu, quando já apaixonado – “Eu quero mais encanto, que essa beleza”. Antônio José usa do próprio discurso amoroso de Chichisbéu para caracterizar Chirinola, ressaltando através do amor carnal típico dos criados, sua beleza e sensualidade. Este recurso pode vir em favor de aguçar a imaginação do público. Aquilo que diz Chirinola sobre si mesma apenas corrobora suas ações, mas pode, enquanto texto espetacular, ajudar-nos com sua caracterização. Ela própria se repreende como fofoqueira, embora não admita ser alcoviteira:

Chirinola: [...] 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!
[...]

Chirinola: [...] Oh, curiosidade, em que aflições me meteste! (*Precipício*, p. 182).

Já Chichisbéu, nesta peça, exige um tipo de análise bem mais específica, pois nunca está se falando do verdadeiro criado *gracioso* Chichisbéu, mas do grande mágico tessálio Fíton, exceção feita para as cenas entre Faetonte, Fíton e Chichisbéu (cena 2, Parte 1; cena 3, Parte 2; e alguns pequenos comentários aparte entre as cenas). Assim, há um tom burlesco toda vez que Chichisbéu-Fíton é mencionado.

O criado de *O Precipício de Faetonte* é bem complexo, pois nele está a materialização da já comentada fala de Teseu em *O Labirinto de Creta*²⁷. Em Chichisbéu, toda a verdade parece mentira e toda mentira se faz verdade. Assim também o que ele diz. Toda verdade torna-se mentira, e toda mentira parece verdade justamente porque o que dizem dele tem mais validade do que o que ele próprio diz de si. É o *mundo às avessas*²⁸ que caracteriza o gênero cômico aqui entendido em sentido mais amplo. Por não ter força em seu discurso, o criado deve se render à mentira para que a ação continue.

Chichisbéu, então, acaba aceitando aquilo que dizem dele como um substituto de sua verdade, porque tal atitude mostra-se vantajosa para criado e senhor. Diferente de Saramago, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, que realmente não sabe mais quem é.

Anfitrião: Saramago, que diabo tens, que estás fora de ti?

Saramago: Sim, senhor; estou fora de mim, porque outrem está dentro em mim.

Anfitrião: Explica-te, Saramago.

Saramago: Já não sou Saramago; não me quer entender?

Anfitrião: Pois que és?

Saramago: Sou coisa nenhuma! Vê? Vê-me vossa mercê aqui? (*Anfitrião*, p. 255).

Chichisbéu nunca perde a consciência ou a dimensão de sua pessoa. Ele se rende à mentira, mas sempre consciente da verdade.

²⁷ “Aqui toda 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 (*Labirinto*, p. 75). Em alguns momentos, dados os vários focos de análise por nós empreendidos, haverá a necessidade de repetição de trechos da peça analisada.

²⁸ O *mundo às avessas*, como característica do cômico, pode ser entendido como uma *inversão* da “ordem natural” das coisas. Exemplo clássico é a situação do jovem mais sábio que o velho. No entanto, este também pode ser um conceito que permeia todo o enredo ou estrutura dramática.

Função do gracioso e da criada em *O Precipício de Faetonte*

As personagens-tipo dos criados de Antônio José da Silva não são, como tentamos demonstrar, casos isolados na história do teatro português, ibérico, ou mesmo mundial. Neste capítulo, tentaremos mostrar como os criados – e muitas vezes os seus pares cômico-amorosos – têm diversas funções dentro de um texto dramático, adquiridas através dos tempos, justamente porque possui um amplo espaço de deslocamento.

O criado acaba tendo inúmeras funções nas peças de teatro: movimentação cênica, ligação entre as cenas, apoio às personagens elevadas, fundo moral, comentário a cerca do enredo, até protagonismo. Podemos ver este tipo despontando nos séculos renascentistas na dramaturgia de Inglaterra, França, Espanha, Portugal, Itália, para destacar os principais focos de movimentos teatrais do Ocidente.

No teatro do Século de Ouro espanhol e em suas reverberações portuguesas, atua esta espécie específica de criado, o *gracioso*.

En la baraja del reparto de una comedia dispone el dramaturgo de una carta de gran valor, la del gracioso, un comodín (*joker*) que puede utilizar en cantidad de situaciones diferentes y que se mueve con gran libertad física (escénica) y verbal. En cada pieza el poeta le dota de un carácter y le confiere unas funciones que lo van construyendo como personaje diferenciado dentro de la misma familia de graciosos (FERNÁNDEZ, 2005, p. 226).

Ainda segundo Fernández, o gracioso desempenha funções dramáticas na intriga e no espetáculo, além das funções cômicas típicas do criado, já comentadas no item anterior.

Su 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).

Em *O Precipício de Faetonte*, os criados são responsáveis por grande parte dos nós presentes no enredo, justamente pela já comentada necessidade que estes tipos têm de

falar. Fernández (2005, p. 242) diz que, no teatro do Século de Ouro, “hay momentos en que su intervención [do criado] es de gran importancia”. Na obra de Antônio José, percebe-se que em toda a peça o criado é de grande importância para a estrutura dramática, nomeada por Pierre Furter como labirinto circular e já comentada anteriormente.

A função do *gracioso* no espetáculo é a de conferir maior dinamismo e agilidade à cena, em contraste com a dinâmica mais densa e ralentada adquirida quando são representadas as finezas poéticas. Na cena 2 da Parte 1, Faetonte confunde Chichisbéu com um necromante, nem assim o criado perde o sentido prático de suas falas.

Faetonte: Ó tu, sábio portento da nigromância, compadece-te de um peregrino, que, inflamado de amor, procura o original de uma cópia, que...
Chichisbéu: Que achaste em Tessália, que te disseram estava em Itália; que vens em cata dela. Não é isto, Faetonte? (*Precipício*, p. 113).

Suas intervenções, mais do que só 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). Uma vez que por texto dramático se entende também as ações desenvolvidas pelos atores em cena e que se tem por princípio que o criado é naturalmente cômico, creia-se que esta fala de Chichisbéu não precisasse de apontamento do autor para ser apresentada ao público com diferenciação de ritmo e entonação em comparação à fala anterior de Faetonte. Tais recursos lhe confeririam tom jocoso, enquadrando-se na questão cômica da quebra de expectativa definida por Bergson²⁹.

O linguajar rebuscado de algumas personagens elevadas da peça “faculta também a interpretação apenas referencial, o que a preceptiva poética do século XVII prevê para o vulgo, por definição ignorante das convenções letradas” (HANSEN, 2004, p. 90). Porque os teatros nos quais eram representadas as muitas comédias espanholas, bem como as óperas joco-sérias do Judeu, são espaços que recebem públicos muito diversificados, as

²⁹ “Não é a mudança brusca de atitude o que causa riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (BERGSON, 1987, p. 14). Assim, não seria só o fato de Faetonte ter sido interrompido, mas as intenções involuntárias de Chichisbéu por trás da intromissão, que podem variar desde a vontade de parecer esperto até a impaciência do criado com as finezas. Formalmente, qualquer que seja a opção do ator, ela envolve uma mudança no ritmo da cena, que causa surpresa e riso.

peças neles apresentadas estão sujeitas a leituras muito assimétricas, tanto pela forma de enunciação quanto pela recepção do texto. Sendo que as categorias de néscio e discreto, independentemente da posição social, são categorias intelectuais, o criado fala ao néscio, traduzindo e parodiando o que os personagens nobres falam, mas que só os discretos entendem.

Sobre o local de enunciação do texto, Hansen (2004) ainda diz que, em Gregório de Mattos, a *persona* satírica coloca-se fantasiosamente como ele, e fala discretamente de maneira néscia, ou seja, usa o escrever popular como uma tópica retórica discreta, ao que sua escrita é, ao mesmo tempo, néscia e discreta. “Falas artificialmente inventadas como néscias” (HANSEN, 2004, p. 101). Assim, no gênero dramático, no qual falta uma *persona* satírica pela própria teoria mimética que o distingue dos outros gêneros, é o criado quem desempenha tal função.

Os criados, pela maleabilidade do próprio tipo, também servem internamente à intriga da peça. Seja por suas características de praticidade e aproximação do cotidiano ou por qualquer outra função que o autor atribua-lhe na sua intriga, o criado tem liberdade para atuar das mais diversas formas porque, como diz Bleiberg (1972), “el personaje no es susceptible de reducción a un esquema único; el *gracioso* es distinto en cada comedia” (p. 412). Em Antônio José, e mais especificamente em *O Precipício de Faetonte*, percebemos que os criados, tanto Chichisbéu quanto Chirinola, têm importância cabal para o desenvolvimento da trama. E justamente as suas características cômicas são utilizadas pelo comediógrafo em suas intervenções.

Queremos ressaltar alguns momentos em que Chichisbéu, por seu caráter cômico, piora a situação do nó da peça: (1) ser confundido com Fíton; depois, e decorrente desse, (2) dizer que Albano encontrará o traidor às margens do rio Erídano; (3) dizer, a mando de Faetonte, que este é filho do Sol; (4) contar para Chirinola que há um segredo; (5) dizer que a vontade de Apolo é o casamento entre Ismene e Faetonte; (6) revelação a Chirinola das mentiras que contou.

Destas feitas, ser confundido com Fíton e contar a Chirinola que há um segredo são atitudes ligadas à sua condição de criado. É confundido porque pega uma roupa que está jogada no meio do palco para si, acaba aceitando o engano por medo de punição e,

depois, porque obedece ao patrão.

Rei: Já isso é teima. Tem entendido que mo hás-de dizer, aliás se acabará com a tua vida a tua ciência.

Albano: Homem, vê lá em que te metes; trata de fazer a vontade a El-Rei.

Mecenas: Fíton, acho que essa repetida negação é já imprudência. (*Precipício*, p. 110).

Faetonte: Já que tens essa fortuna, vai vivendo com o tempo. (*Precipício*, p. 117).

Já contar a Chirinola que há um segredo é daquelas situações cômicas já comentadas, nas quais a personagem tem a vontade de falar, mas precisa calar por conta de sua lealdade a Faetonte. Às súplicas de Chirinola, é salvo pela chegada das outras personagens ao casamento de Albano e Ismene, o qual não se realiza. Este quiproquó só se resolverá quando Chichisbéu contar a verdade à *partner*.

Numa demonstração de covardia, Chichisbéu inventa para Albano aquilo que acabará por se mostrar certo. Cômico por ser uma resposta imediata à sua covardia, também cômico, quando se mostrar certa a previsão daquele que é um mágico de mentira.

Albano: Não me entretendas com frívolas desculpas. Eu estou empenhado a que me digas o que te pergunto; quando não, aqui ficarás sepultado.

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! [,,] Vai-te cos diabos, pois só por me ver livre daquele sanguixuga, lhe disse que estava no Erídano! (*Precipício*, p. 131).

Albano [vendo Faetonte]: 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. (*Precipício*, p. 140).

Em sua trajetória pela história de Faetonte, Chichisbéu está sempre ao lado de seu senhor, como contraponto cômico e “otras características secundarias asociadas al carácter pragmático y materialista del gracioso y a su extracción plebeya” (GÓMEZ, 2005, p. 19).

Por sua ligação com Faetonte, faz duas trapalhadas: mentir que Faetonte é filho do Sol;

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.

(*Precipício*, p. 117).

e dizer que Faetonte deve se casar com Ismene.

Chichisbéu [para o Rei]: 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 (*Precipício*, p. 164).

Esta última não foi ordenada por Faetonte, mas está perfeitamente associada à lógica do criado em seguir os critérios de seu patrão. “Dentro de la estructura de la comedia, las intervenciones de la figura del donaire presentan un claro paralelismo, en clave humorística y paródica, con los actos del galán a quien sirve y a quien acompaña fielmente” (GÓMEZ, 2005, p. 16).

Assim, Chichisbéu contar toda a verdade à parceira não é exatamente uma fuga da posição de criado, mesmo que “una esperanza de obtener un premio que le convierta algún día en señor” (BLEIBERG, 1972, p. 413) sobreponha-se à sua lealdade para com o patrão.

Faetonte fez as maiores loucuras nesta peça por suas amadas, porque seu amor se mostra menos constante do que o esperado de um *galán*, cortejando a Egéria e Ismene. Primeiro, a mando de Egéria tentou matar Ismene e, ao reconhecê-la como a original do retrato que encontrara na Tessália, imediatamente declarou seu amor. Depois, continuou declarando seu amor ao ser atingido por uma flecha disparada por Ismene. Mentiu ser o filho de Apolo e, mesmo depois que Ismene disse não amá-lo, ainda insistiu no casamento. Faetonte faz qualquer coisa pela amada. Chichisbéu mesmo fala da semelhança entre eles:

Sou um pobre Chichisbéu, criado de outro pobre, mais pobre do que eu, pois tem obrigação de sustentar-se a si e a mim. (*Precipício*, p. 109).

Henri Bergson (1987, p. 85) já diz que as “personagens secundárias são cópias simplificadas dos protagonistas”. Assim, Chichisbéu é só uma leitura mais pragmática do exaltado Faetonte, que faz tudo pelo seu amor³⁰. Portanto, que a verdade venha à tona pela boca do criado por causa de seu amor, neste caso, ainda está dentro da delimitação do tipo.

³⁰ As questões sobre o Amor serão discutidas em tempo oportuno.

Formas de intervenção do gracioso em *O Precipício de Faetonte*

Ao observar formalmente a estrutura da peça, percebemos que Antônio José da Silva retoma vários padrões estabelecidos pela tradição, de modos de inserção do criado na fábula, a fim, ao que nos parece, de ajudar na função e construção deste tipo, seja explicando o enredo ao público, seja mais diretamente alterando a linha narrativa da peça. É sobre alguns destes “formatos” que versaremos, lembrando que alguns deles se constituem como *convenção cênica*, diretamente atrelada ao conceito de *verossimilhança*.

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, IX, 1, [[grifo nosso]]). Assim, a verossimilhança é a ligação “orgânica” que deve haver entre as cenas de uma peça, para a qualidade desta. Mas 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. “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, verbete : *vraisemblable/ vraisemblance*).

A convenção cênica é uma quebra no efeito mimético, necessária para a “encenabilidade” da peça, mas que o público aceita 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 forma mais explícita de condução ou explicação para o público, falando-se do criado Chichisbéu, é quando ele interrompe ou distancia-se da ação da peça e conversa diretamente com o público, comentando a ação.

Tal procedimento, se inserido no texto dramático como fala inteligível, é chamado de solilóquio ou *monólogo convencional*, como diz Alcides João de Barros

(1985). No caso de se constituir apenas em um gesto ou movimento de cena³¹, inseridos geralmente pelo ator ou marcados pelo encenador, atribui-se o nome de *triangulação*. Ambos estabelecem um franco diálogo com o público. Uma vez que a triangulação é um recurso puramente cênico, muitas vezes sequer marcado no texto espetacular das peças, ater-nos-emos ao monólogo convencional.

Segundo Barros, há dois tipos de monólogos: o convencional e o autêntico. Por monólogo autêntico entende-se aquele momento em que a personagem está sozinha em cena e lhe acomete um fluxo de pensamento, tal qual de fato ocorre na vida real. A diferença da vida com o palco é, enquanto vivente, o indivíduo normal não carece de nenhuma lógica além da sua própria rede de analogias, havendo a possibilidade do monólogo apenas mental, sem a externalização pela palavra. Já ao monólogo encenado é necessária alguma lógica, pois ele, assim como qualquer coisa colocada em cena, precisa ser entendida e interpretada pela audiência. “O espectador sabe que teatro é representação. [...] Por mais que [o monólogo] se aproxime da realidade, na forma, no conteúdo, na entonação da voz, é sempre ficção” (BARROS, 1985, p. 42). Tocando o público pelo viés emocional, através de uma aproximação com o gênero lírico, o monólogo autêntico suspende a necessidade racional da verossimilhança.

O monólogo convencional, ao contrário, é puramente racional. Sua artificialidade distancia o público de uma ligação empática com a peça, sendo instigado ao entendimento intelectual da mesma.

Entendemos, assim, por monólogo convencional a fala que uma personagem, aparentemente, não dirige a nenhum receptor, e através da qual transmite ao público um comentário ou uma informação sobre qualquer elemento da ação. Essa fala, em nossa opinião, é destituída de colorido poético e tem função bem definida e objetiva: evita que o público se confunda quanto ao andamento da intriga. (BARROS, 1985, p. 52-53).

Muitos são os autores que utilizaram o monólogo convencional em suas peças, com finalidades diversas. Cômicos ou trágicos, abundam exemplos, desde as peças gregas até as vertentes de dramaturgia nossas contemporâneas. Vejamos como ele ocorre no texto

³¹ Bem entendido que, por movimento de cena, estão inclusos movimentação de cenário, de luz e outros tantos, além dos gestos dos atores.

trágico de Eurípides, *As Troianas* (415 a.C.), e em seguida na fala inicial de *Anfitrião*, de Plauto.

Hécuba: Levanta-te, desventurada! Ergue do solo a cabeça e o colo! O que aqui está já não é Troia, nem eu sou de Troia a rainha. Aguenta a mudança de fortuna! Ruma por onde puderes passar, ruma de acordo com a sorte, não voltes a proa do barco da vida contra as vagas, quando navegas ao sopro do destino. Ai! Ai! Ai! Ai!
Pois porque não há-de gemer esta infeliz, A quem foge a pátria, os filhos, o esposo? Colhidas estão de meus maiores as velas pandas, e agora nada és! Que hei-de eu calar? Que hei-de não calar? Que hei-de chorar? Dói-me o corpo de jazer nesta desgraça, Oh! Em que estado me encontro, estendida de costas neste duro leito! Ai! Minha cabeça! Ai! Minhas fontes e meus flancos! Como anseio por me deixar rolar e por voltar as costas e a espinha ora para um, ora para outro lado do corpo, para acompanhar o canto triste do meu pranto sem fim! [...] (EURÍPIDES, 19[?], p. 32-33, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira).

Sósia: Quem haverá mais audaz e mais confiante do que eu, que bem sei dos costumes da juventude e que ando sozinho noite afora? Que vou eu fazer se os triúnviros me meterem na cadeia? Amanhã tiram-me da cela e levam-me para as chicotadas sem mesmo deixarem que me defenda; nenhum socorro tenho a esperar de meu dono e não haverá ninguém que não ache que mereço o castigo. Oito homens fortes malhariam em mim como se eu fosse uma bigorna. E era com esta hospitalidade que eu seria recebido ao regressar. Mas a tudo isto me obrigou a impaciência de meu amo que me levou a sair do porto, sem eu querer, ainda de noite. Não é verdade que ele me poderia ter mandado de dia? Mas é duro servir um homem rico. O escravo do opulento é mais infeliz de todos. De noite e de dia tem sempre alguma coisa que se faça, alguma coisa que se tem de realizar ou de dizer, só para que se não esteja quieto. Um amo rico e que não tem experiência nem de trabalho, nem de fadigas, julga que se pode fazer tudo o que lhe vem à cabeça; pensa que tudo está certo e não se importa com o trabalho que possa dar. E nem vai sequer refletir se é justo ou injusto aquilo que mandou. É por isso que quem serve tem de esperar muita injustiça; mas é uma carga que se tem de suportar e de aguentar, qualquer se seja o trabalho que dê. (PLAUTO, 19[?], p. 39, tradução de Agostinho da Silva).

Ambas as falas não são dirigidas a qualquer receptor que não o público³², e transmitem a situação inicial da peça. Pode remeter ao que David Ball chama de *exposição*, sem que esta, no entanto, deva obrigatoriamente ser um monólogo.

Bertolt Brecht utiliza o recurso do monólogo em suas peças, mas trazendo o interesse da conscientização que o distanciamento da ação principal causa no público. O dramaturgo não tem interesse apenas em que o público compreenda a fábula, mas que realmente seja levado a *pensar sobre*. Como faz o Recitante, no final do Prólogo de *O Círculo de Giz Caucásico*.

Recitante: Desta vez é uma peça com cantos; cada qual tem o seu papel, ou quase. Trouxemos as máscaras antigas.

Velho (à direita): Será uma das lendas velhas?

Recitante: Chama-se *O círculo de giz*, vem-nos dos chineses. Naturalmente nós a representamos em forma modificada. Yura, mostra as máscaras. Camaradas, é uma honra para nós diverti-los depois de um debate difícil. Esperamos que sejam da opinião que a voz do velho poeta ressoa igualmente bem à sombra dos tratores soviéticos. É um erro misturar vinhos diferentes, mas a antiga sabedoria e a nova casam admiravelmente. Agora, espero que vão dar-nos a todos alguma coisa para comer, antes de começarmos. Isso dá forças. (BRECHT, 2002, p. 49-50).

Da mesma forma, o Recitante encerra a peça:

Recitante: E depois dessa tarde Azdak desapareceu e nunca mais foi visto. Mas o povo da Geórgia não o esqueceu e por muito tempo ainda relembrou

Os dias em que ele foi juiz como uma curta idade de ouro para a justiça.

(Os pares deixam a cena dançando. Azdak desapareceu).

Vós, porém, que ouvistes a história do Círculo de Giz,

Segui o conselho dos velhos:

As coisas devem caber aos que as sabem fazer melhor.

As crianças, às mulheres de coração maternal, para que sejam bem criadas.

Os carros, aos bons condutores, para que a viagem seja boa,

E o vale, aos que o abasteçam de água, para que as colheitas sejam abundantes. (BRECHT, 2002, p. 190).

³² Entenda-se que o público não deve ser considerado como parte integrante da fábula, uma vez que não é personagem e não pode influenciar diretamente na ação.

Brecht faz a releitura de um recurso formal antigo do teatro para dar corpo e vivacidade à sua nova forma de pensar os conteúdos do teatro, aquilo que o drama discute e como ele leva a discussão ao espectador.

Antônio José da Silva não implanta nenhum tipo de novo pensamento sobre as formas teatrais. Neste âmbito, satisfaz-se com a boa utilização do monólogo para o seguimento da ação. Chichisbéu, no final da cena 2 da Parte 1, desenvolve um solilóquio para explicar como seu nariz, depois de crescer pela mágica do livro, volta ao normal.

Chichisbéu: Viu-se nariz mais intrometido do que este meu? E que por amor dele vá Chirinola ventando por aí fora! Isto deve ser contágio do tal livrinho. Arre, com tal nariz! Mas aonde está ele? (*Esconde-se-lhe o nariz*). Sumiu-se? Sem dúvida foi o nariz atrás de Chirinola, a pedir-lhe bom quartel; mas eu vou a pedir-lhe as alvissaras: Ó Chirinola, espera, que já estou desnarigado. (*Vai-se*). (*Precipício*, p. 124).

Em sua primeira aparição, Chichisbéu monologa sobre a chegada até a cena. Não só isso, também descreve suas ações no palco, com comentários sobre o porquê de tais ações:

Chichisbéu: [...] Mas que é isto que ali está? Ora vejamos. Oh! É um vestido que está despido. Ora sabia Deus que já este meu estava por um fio. Se me chegará? Vejamos. Belo! Justamente! Alguma alma algebibista se compadeceu da minha piranguice. Olá! Temos mais um livro?! Não há dúvida: é livro! E é de razão que o veja. Ora bem dizem que em Itália nascem os livros, como nascem as malvas! Vejamos se achamos nele alguma cousa, pois dizem que tudo se acha nos livros. (*Assenta-se e começa a folhear o livro*). Abram os e vejamos o que contém. *Liber astrolomágico*. Irra! Mágico! Passa fora! Vejam lá que matéria tão peçonhenta contém o tal livrinho! *Libera me!* Ora ainda assim, salva a consciência, vamos vendo o *Index rerum notabilium*. Capítulo primeiro, *de fisionomia, quod est narigorum confrontatio*. Isto há-de ser galante. Capítulo segundo, *de Nigromantia*. Isto é cousa de negros. Negra ciência é esta! Eu não quero ver mais, que se me vão arrepiando os cabelos. (*Precipício*, p. 104).

Além de uma saída estratégica para a inexpressividade e falta de possibilidade de tais movimentações para os bonifrates, Antônio José usa o momento para deixar bem explícito ao público o jogo de enganos que ocorrerão. Chichisbéu não é um nigromante, mas será tratado assim em várias cenas até o final da peça. Para que a confusão seja apenas no palco, e não no entendimento do público, nosso Judeu deixa bem claro o engano. Além

do que, neste trecho, faz várias *antecipações* de ações posteriores da peça, deixando o público em estado de atenção, como também fazem Eurípides, Plauto e Brecht nos trechos anteriormente citados.

O *aparte*, segundo Barros, seria um desdobramento do monólogo convencional. Compartilhando as mesmas características, “a diferença fundamental é que o *aparte* é sempre dito em presença de outras personagens”, mas ainda assim com o discurso dirigido ao público. Como que uma pausa na ação, nestes momentos os outros personagens em cena não ouvem aquilo que se diz. Enquanto convenção, “não tem suporte mimético, pois o *aparte* não existe na vida real” (BARROS, 1985, p. 54).

Em peças cômicas, e também em *O Precipício de Faetonte*, o *aparte* é utilizado tanto para fornecer ao público uma informação útil ao entendimento da cena, quanto para fazer ou potencializar uma *gag*³³.

Enquanto fonte de informação, o *aparte* “vem a ser uma cautela determinada pelo nível cultural do público e pelo zelo do autor” (BARROS, 1985, p. 57). Já enquanto *gag*, o *aparte*, tanto quanto o monólogo, abrem francamente o jogo de cumplicidade entre autor e público. Se autores como Barros menosprezam este recurso, diminuindo-lhe o valor, bem como do autor que o utiliza, afirmamos que ele é um recurso formal do teatro cômico, importante para a construção do risível. Como dizer que não se ri da passagem citada acima, em que Chichisbéu encontra as roupas de Fíton? Ou desta, em que o criado comenta abertamente com o público o seu diálogo com Albano sobre o atacante de Ismene (cena 1 da Parte 2)?

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 infernos, por ver se o ia lá buscar. (*Precipício*, p. 131).

Quando um autor pretende escapar de deixar um personagem falando sozinho em cena, muitas vezes lhe atribui um *confidente*, de quem o protagonista nada esconde. Em *O Precipício de Faetonte*, há uma inversão dos papéis e o próprio Faetonte é feito *confidente* de Chichisbéu:

³³ Palavra proveniente do inglês *gag*, que quer dizer feito burlesco. (PAVIS, 2008, p. 181).

Faetonte: Como é isso? Conta-me.

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 Eridano, o perdi de vista, sem que a furoa da diligência o pudesse desencovar. Nesta sofroscopicidade andava, quando palavras não eram ditas, porque eu não dizia palavra, eis que acho este vestido e este livro. Eis que, apenas eu o abri, eis que me prendem e me apresentam a El-Rei em pessoa, afirmando que eu era Fíton, aquele mágico da Tessália que eu nunca vi; e, por mais que me desempulhei, não foi possível tirar-lhe dos cascos que eu era Fíton. (*Precipício*, p. 116-117).

No início da cena 3 da Parte 2, Faetonte e Chichisbéu têm um longo diálogo de exposição da situação atual da peça, no qual Chichisbéu também atua como uma espécie de confidente de Faetonte, já que este revela seus pensamentos e sentimentos ao criado:

Faetonte: Porque Ismene é o belo original daquela cópia que de Tessália me trouxe em frenético delírio.

Chichisbéu: Ismene mesma?

Faetonte: Ismene, porque aquela beleza só de um ânimo real poderia ser adorno.

Chichisbéu: Caro te custou o achá-la, pois zombando, zombando, te ia custando a vida.

Faetonte: Também o não achá-la me custaria o mesmo.

Chichisbéu: Que pretendes agora, depois de filiado na casa do Sol?

Faetonte: Escusada pergunta, quando sabes os extremos que fiz por Ismene, quando pintada, pois quem tão finamente adorou as suas sombras, como deixará de ilolar o claro de suas luzes?

Chichisbéu: Eu o creio; mas contudo não falta quem diga que uma mulher é melhor pintada que viva; pois o pincel é como o solimão, que mata os defeitos.

Faetonte: Em Ismene tudo são perfeições.

Chichisbéu: Com quê, Egéria já lá vai cos diabos!

Faetonte: Não tem que se ofender Egéria, pois primeiro adorei a Ismene. (*Precipício*, p. 144-145).

Com a vertiginosidade da ação e a inserção de todas as personagens neste movimento, resta pouco espaço para um diálogo em que uma personagem seja apenas confidente, sem também inserir suas próprias confidências, pensamentos ou conflitos, alterando a ação. A dificuldade de se encontrar momentos assim nesta peça denota-nos uma boa constituição das personagens, além de um enxuto encadeamento das cenas pela

necessidade de todas as personagens envolvidas em cada uma delas³⁴, sendo este um grande mérito do dramaturgo.

O *rebaixamento da linguagem*, como tantas outras já tratadas, é característica inerente à comédia³⁵, mais ainda aos criados. Nos *Autos Sacramentales*, como vimos, os poetas espanhóis utilizavam o *sayagués* para caracterizar a fala do pastor-bobo, personagem baixa, segundo a nomenclatura aristotélica. Na *Commedia dell'Arte*, modelo teatral reconhecidamente urbano, o *Arlecchino* se expressava em *bergamasco*, dialeto de Bérnago, norte da Itália. Um povo rural e rústico, sobretudo, primitivo na visão dos cidadãos das grandes cidades como Roma, Napoli e Firenze. Porém, por lacuna de informação, não podemos dizer que o criado das peças de Antônio José expressava-se em algum dialeto português.

Mas a linguagem baixa não é representada no teatro só pelo modo de falar um texto. Há que se notar que a forma como se estrutura o pensamento da personagem ou mesmo a escolha do léxico pode rebaixar a linguagem³⁶. Porque, se às personagens elevadas do drama é necessária a utilização da metáfora para refinamento do discurso, como sugere Tesouro (1992), aos criados é permitido o acesso à linguagem baixa e vulgar. Exemplar é esta cena 10 da Parte 3 de *O Burguês Fidalgo*, de Molière, em que os casais de enamorados e de criados se cortejam ao mesmo tempo, cada um ao seu modo:

Nicole [criada de Lucile]: Pis eu fiquei toda escandalizada.

Lucile [enamorada]: Não pode ser, Nicole, senão o que lhe digo. Mas ei-lo ali.

Cléonte [enamorado]: Nem quero falar com ela.

³⁴ “É mister também, nos caracteres, como no arranjo das ações, buscar sempre o necessário ou o provável, de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro” (ARISTÓTELES, XV, 4). Não há espaço para um personagem que só responde às falas do protagonista, sem nada acrescentar à trama. Ainda mais num enredo de tantos e tão intrincados quiproquós, como nas peças do Judeu.

³⁵ “A elocução [trágica] mantém-se nobre e evita a *vulgaridade*, usando vocábulos peregrinos (chamo peregrinos os termos dialetais), a metáfora, os alongamentos, em suma tudo o que se afasta da *linguagem corrente*.” (ARISTÓTELES, 22, 3, [grifo nosso]).

³⁶ “Devemos distinguir entre o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria. O primeiro poderia, a rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e, sobretudo, por suas associações de ideias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica.” (BERGSON, 1987, p. 57).

Covielle [criado de Clénote]: E eu pretendo imitá-lo.
Lucile: Que foi, Cléonte? Que tens?
Nicole: Que tens tu, Covielle?
Lucile: Que desgosto te punge?
Nicole: De onde te vem o mau humor?
Lucile: Estás mudo, Cléonte?
Nicole: Perdeste a língua, Covielle?
Cléonte: Quanta infâmia!
Covielle: Digna de Judas!
Lucile: Percebo que o encontro de há pouco te turbou o espírito.
Cléonte: Ah! Ah! Agora ela percebe o que fez.
Nicole: A nossa acolhida de hoje cedo fez-te subir a serra.
Covielle: Descobriu-se a encravadura.
Lucile: Não é verdade, Cléonte, que é esse o motivo do teu enfado?
Cléonte: Sim, pérfida, é esse mesmo, já que é preciso falar; e devo dizer-te que não triunfarás como estás pensando da tua infidelidade, e que tenciono ser o primeiro a romper relações contigo, e que não terás o privilégio de mandar-me passear. Ser-me-á dificultoso, sem dúvida, vencer o amor que te dedico, isso me trará desgostos, sofrerei durante algum tempo; mas acabarei vencendo, e quero antes varar o coração do que ter a fraqueza de voltar pra ti.
Covielle: Idem, na mesma data.
Lucile: Estás fazendo uma tempestade num copo d'água. Quero contar-te, Cléonte, o motivo por que te evitei hoje cedo.
Cléonte: Não, não quero escutar nada.
Nicole: Quero explicar-te a causa que nos fez passar tão depressa.
Covielle: Não quero ouvir coisa alguma.
Lucile: Sabe que hoje cedo...
Cléonte: Não, já disse.
Nicole: Fica sabendo que...
Covielle: Não, traidora.
Lucile: Escuta.
Cléonte: Nada disso.
Nicole: Deixa-me dizer.
Covielle: Estou surdo.
Lucile: Cléonte.
Cléonte: Não.
Nicole: Covielle.
Covielle: Nada.
Lucile: Espera.
Cléonte: Mentiras.
Nicole: Escuta.
Covielle: Lorotas.
Lucile: Um momento.
Cléonte: Nada disso.
Nicole: Um pouco de paciência.
Covielle: Neca.
Lucile: Duas palavras.
Cléonte: Não, está acabado.

Nicole: Uma palavra.

Covielle: Encerrou-se o assunto.

[...]

Cléonte: Ah! Lucile, como sabes, com uma palavra da tua boca, apaziguar tanta coisa em meu coração! E como facilmente nos deixamos persuadir pelas pessoas que amamos!

Covielle: Como nos levam facilmente no bico os diabos desses animais! (MOLIÈRE, 1965, v. 2, p. 167-173, tradução de Octavio Mendes Cajado).

Calderón de La Barca coloca um tipo de saber popular nas palavras de Batillo as quais, ditas com a linguagem também popular dos criados, comunica mais ao espectador que ao seu senhor, Faetón. Batillo tem uma preocupação prática de sair vivo da empresa, enquanto que Faetón vê mais distante, tentando restabelecer sua honra, mesmo pagando com sua vida – ou com a de Batillo, que ficaria na frente da fera.

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.

Faetón: Si mi espíritu se empeña
en buscar riesgos, ¿será
bien a patrias extranjeras
pase, sin que de la mía
primero el asombro venza?
Fuera desto, ¿será bien
que Epafo o Peleo se venga
al monte donde yo habito
a hacer suya la fineza
para com Tetis? El cielo
vive, que yo he de ponerla
primero a sus pies.

Batillo: Yo no.

Y pues tú has de ir por ella,
tú has de buscarla y hallarla,
tú has de lidiar y vencerla,
y llevarla y presentarla;
¿qué he de hacer yo?

Faetón: Más que piensas.

Mira: un día la seguí
deste centro en la apereza
más inculta, y por dejar
ni bien viva ni bien muerta
a Tetis, no registré

las entrañas de una cueva,
adonde me pareció
se había entrado. Las señas
volvi observando, y ahora
la voy buscando por ellas,
con intento de que a ti
puesto a la boca te vea,
y cuando a despedazarte
salga...

Batillo: ¡Linda diligencia!

Faetón: Yo, que estaré entre unas matas,
que recatado me tengan,
de través saldré a rendirla
o matarla.

Batillo: Esa es la cuenta
de los que desde un tablado
socorren al que torea,
que cuando llega el socorro
le ha dado el toro cien vueltas.
No, señor, vamos por otra
traza, que aquesa no es buena.

Faetón: ¡Ay, si supieras, Batillo,
lo que me importa vencella!

Batillo: ¡Ay, si el que no sea conmigo,
lo que me importa supieras! (CALDERÓN, 2, 593-642).

Antônio José utiliza este recurso de forma discreta sem perder a tensão ou o jogo dramático com estas inserções. Na versão portuguesa do mito de Faetonte, nosso autor supera outra vez o modelo espanhol, mais esquemático, privilegiando a fluência da leitura e, provavelmente, da encenação de seu texto. Exemplar, neste aspecto, é a passagem abaixo, na qual, além do natural rebaixamento da linguagem do criado, ainda há a réplica do senhor, que ouve e interpreta não só o que o criado fala, mas a forma como ele elabora seu discurso.

Chichisbéu: Ora senhor filho do Sol, seja-lhe muito parabém a vossa semideidade, pois que se vê palaciego, venerado dos grandes, adorado dos pequenos e apetecido das damas. Agora peço-lhe que, já que o Senhor seu pai é o produtor do ouro de vinte e quatro quilates, que reparta comigo dos seus minerais; quando não, hei-de pô-lo no olho da rua, como quem é.

Faetonte: Bem sei, Chichisbéu, que essa epiqueia com que me falas é uma rigorosa crítica de meu nascimento; mas, se o nascer nobre é acaso da fortuna, com o meu valor e a tua indústria emendarei esse acaso. (*Precipício*, p. 144).

Ainda que, em alguns momentos o recurso cômico do rebaixamento torne-se complexo, em outros tantos Antônio José faz dele uma simples *gag* cômica, sem qualquer profundidade poética, pois para entreter nem sempre são necessários grandes recursos além de um simples diminutivo, como quando Chichisbéu diz a Faetonte:

Chichisbéu: Vem cá! Tão *louquinho* está, que me não conhece? Não vê que sou Chichisbéu? (*Precipício*, p. 116, [grifo nosso]).

Similares ao rebaixamento da linguagem, mas já em sua origem elaborados, estão os *jogos de palavras*. Alguns críticos consideram estes jogos como de menor valor poético:

[O cômico do Judeu,] quando não consiste no burlesco das situações, é assim tecido ou do ridículo da frase solene de metáforas despropositadas [...] ou, com igual frequência, de *jogos verbais*. Estes pululam, variadamente. Uma vez pode constituir-los [...] a repetição das palavras num outro arranjo de frase, em geral antitética. [...] Ou ainda este, mais expressivo de um processo construtivo que busca a ideia que convenha à frase, antes do que a frase que convenha à ideia. [...] Pode ainda consistir no uso – e abuso! – dos trocadilhos. [...] Estes os processos mais frequentes. Muito mais raras as frases em que o cômico não resulta apenas da grosseira observação das relações vocabulares, mas da observação mais aguda do ridículo das coisas. (CIDADE, 1935, p. 41-42).

Deixemos os trocados e equívocos, que são um chiste de mau gosto, mácula de estilo, que o poeta exagerou até a puerilidade, cedendo a si mesmo e ao riso das plateias. (ASSIS, 1942, p. 303-304).

Normalmente de efeito imediato ou imediatista, ou seja, que provoca o riso e o deleite do público no ato e costumeiramente sem reverberações no enredo para além do momento da *gag*, os jogos de palavras, muito engenhosos e argutos, são dos maiores trunfos cômicos do teatro do Judeu.

Chirinola: Pois que há de *novo*?

Chichisbéu: O meu amor.

Chirinola: Pois isso já não é *velho*?

Chichisbéu: Não vês que os *velhos* são duas vezes *meninos*?

Chirinola: Pois que quer o *menino*?

Chichisbéu: Quer *nanar*.

Chirinola: Pois busque quem o *embale*.

Chichisbéu: Sempre me andas *embalando* com esse rigor! (*Precipício*, p. 134-135, [grifo nosso]).

Também nas árias cantadas, podemos perceber a utilização dos jogos de palavras, como nesta, em que *Chirinola* brinca com a ideia de *fio*.

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. (*Precipício*, p. 155, [grifo nosso]).

Acreditamos que tamanho desdém contra os recursos cômicos nas obras do Judeu devem-se a uma visão de que as obras cômicas possuem qualidade inferior, se comparadas às formas trágicas – visão esta elaborada sob um ponto de vista datado dos escritos de Aristóteles. Porque nas óperas *joco-sérias* de Antônio José, enquanto gênero híbrido, coabitam tanto elementos cômicos quanto trágicos, vemos que estas críticas referem-se muito mais a uma supervalorização dos elementos trágicos em detrimento dos cômicos. Como buscamos uma análise na medida do possível vinculada às necessidades da obra dramática, intentamos, com a exposição acima, legitimar os recursos cômicos presentes na obra do Judeu, declarando-os tão pertinentes e dignos de um grande poeta e fundamentais ao bom andamento da peça.

Como último ponto a ser discutido sobre as formas como o criado intervém na dramaturgia de *O Precipício de Faetonte*, queremos ressaltar a presença de inúmeros jogos com os nomes dos criados, *Chichisbéu* e *Chirinola*.

Já dissemos que *chirinola* quer dizer “armadilha”. Assim, não é sem motivo que Antônio José confere este nome à criada de Egéria. O significado de seu nome já é utilizado como motivo cômico logo em sua primeira aparição, em cena com *Chichisbéu*, que tenta provar não ser um mago adivinho e acaba trocando os pés pelas mãos por causa da dupla significação de *Chirinola*, ao mesmo tempo nome próprio e armadilha.

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: Por quê?
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 para que disse Chirinola?
Chichisbéu: Nunca se viu um *lapsus nominis*? Se havia de dizer charamela, disse chirinola.
Chirinola: Ora admito a desculpa, mas não lhe suceda outra. (*Precipício*, p. 121-122).

Chichisbéu, em um primeiro momento pego de surpresa pela disseminação no nome da criada, com sua sagacidade e engenho torna o jogo consciente e agudo, revertendo a situação.

Mas, ainda podemos apreender outra instância de significação do nome de Chirinola, se observamos o todo da peça. Chirinola acaba sendo a armadilha para que Chichisbéu entregue, mesmo que involuntariamente, seu amor. É ela quem seduz o criado e o encoraja a contar a verdade.

Chichisbéu: Ainda me tu apareces, falsa Chirinola? Dize-me, embusteira; tanto pejo te fez um segredo, que no mesmo instante em que o concebeste o vomitaste nas bochechas de El-Rei? (*Precipício*, p. 194).

Já o nome de Chichisbéu, ao que tudo indica, vem do italiano *cicisbeo* e quer dizer “cortejador inoportuno e constante”. Antônio José brinca com esta origem italiana do nome do criado quando este recita os seguintes versos a Chirinola:

Chichisbéu: Pois ouve e verás se sou Chichisbéu de verdade.
 (*Canta Chichisbéu a seguinte ÁRIA*)
 Cara mia, cara, cara,
 per te il mio cor trafitto,
 smarrito, sbigottito,

il dardo senti d'amor.

Moriró, má qual Fenice,
che nel fuoco suo felice
più bella rivive allor.

Chirinola: É o mais galante Chichisbéu que tenho visto! (*Precipício*, p. 136).

Além da origem, em várias passagens, a própria significação do nome de Chichisbéu é utilizada nos jogos de Antônio José, como nos exemplos abaixo:

Chichisbéu [para o Rei]: Senhor, que não sou Fíton! Sou um pobre Chichisbéu [...] (p. 109).

Chichisbéu [para Chirinola]: [...] Teu Chichisbéu hei-de ser; e, se o não for, não seja embora. (p. 122).

Chirinola [para Mecenas]: [...] Tomara falar-lhe só por só, sem que me visse o meu Chichisbéu. (p. 133).

E de também construir neologismos com seu nome:

Chichisbéu: A mim me tinham dito (muito se mente neste mundo!) que os *Chichisbéus* abraçavam as suas *Chichisboas*; [...]

Chirinola: Estás muito alheio no caso.

Chichisbéu: Agora. Eu estou muito bem certo nas leis do *Chichisbeato*. (p. 135, [grifo nosso])

Chirinola [para Chichisbéu]: Pois, se ama deveras, diga-me: por onde andou, que há tanto tempo que me não vê? É Chichisbéu e falta às condições da *Chichisbetice*! (p. 176)

Tentamos demonstrar alguns elementos utilizados pelo Judeu para elaborar as cenas cômicas dentro de suas “tragicomédias”. São recursos por vezes simples, sem grandes evoluções poéticas, mas que demonstram uma clara intenção no sentido de entreter o público, proporcionando-lhe aprazíveis gargalhadas. A legitimação da gargalhada – *cachinnus* – já pudemos demonstrar no capítulo 2. Lembramos ainda que os textos de Antônio José foram escritos para serem falados e os criados são as personagens que mais possuem a adaptabilidade do discurso a este modo de recepção, de acordo com Hansen, marca de decoro externo, sem perda do decoro interno da peça³⁷. Gênero híbrido, a

³⁷ João Adolfo Hansen (2004, p. 336) afirma que há dois tipos de decoro: o *interno*, que é a adequação da linguagem ao tema tratado, e o *externo*, a adequação do discurso à recepção.

tragicomédia – e a ópera joco-séria, por consequência – aceita ambas as linguagens, baixa e elevada, no jogo entre suas personagens ou tipos.

Utilização na dramaturgia: as diferenças entre Chichisbéu e Batillo

A peça *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón de La Barca, conta com apenas duas personagens cômicos, Batillo e Sílvia, chamados de *graciosos*, sendo que às personagens sérias da peça acompanham dois coros, cujos corifeus são as ninfas Galatea e Amaltea, protetoras de Faetonte e Épafo. Calderón joga com as questões de identidades trocadas nesta obra, tanto no registro trágico quanto no cômico. Épafo foi encontrado por Erídano numa cesta, e descobre-se num golpe teatral que, na verdade, ele é Peleu, neto do rei Admeto da Tessália, local onde se passa a ação da peça. Faetonte é, em grande parte da peça, chamado de Erídano, como o pai adotivo, de quem na verdade é neto. Climene é tomada como uma fera selvagem. E o cômico Batillo tenta enganar Sílvia, talvez brincando com tantos enganos na peça.

Sobre a utilização do *gracioso* na dramaturgia do Século de Ouro espanhol, e tendo como paradigma a peça *El hijo del Sol, Faetón*, podemos perceber uma clara divisão entre as funções cômicas e trágicas no enredo. As personagens trágicas permanecem trágicas do começo ao fim e não são afetadas pelas tiradas cômicas dos dois *villanos*, Sílvia e Batillo.

Embora estejam por muito tempo em cena, suas falas são pontuais. “Hay que recordar los comentarios en aparte directo al público, que han recordado a algunos la función del coro en la tragedia” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 241). Assim como o coro da tragédia grega não intervém diretamente na ação da peça, mas apenas a comenta nos estásimos entre um episódio e outro ou em suas rápidas falas nos episódios; também a dupla cômica, na peça calderoniana, fala mais do que uma ou outra frase apenas quando a ação central da peça não está em andamento.

Diversas falas de Batillo e Sílvia tem por finalidade trazer informações ou descrições do que ocorre fora de cena. Exemplo na primeira entrada de Batillo, que vem contar que o rei Admeto está no monte, numa caçada à fera (I, 223-276). Ou quando

descreve o acidente do rei, que cai do cavalo (I, 361-378).

Batillo também demonstra, ao longo da peça, as diversas características do *gracioso*, como sua covardia, quando não quer acompanhar Faetón à caça da fera (II, 585-595) ou quando Tetis é sequestrada por Épafo (III, 1083-1084).

Batillo: [...] ¿dónde vamos penetrando
las más intrincadas breñas?

Faetón: A dar principio a una vida
que toda ha de ser tragedias.
A buscar la fiera voy.

Batillo: ¿La fi... qué, señor?

Faetón: La fiera.

Batillo: Pues aquí el rocín soldado
tuerce al tornillo la vuelta,
adiós.

Faetón: ¿Dónde vas?

Batillo: A casa,
que fiera, señor, por fiera,
allá me tengo yo a Silvia.

[...]

Silvia: ¿No vamos tras ellos, Bato?

Batillo: Sí, mas vamos poco a poco.

Como podemos ver, o criado serve de interlocutor para o seu patrão, no caso Batillo e Faetón, para que este último tome decisões que nada tem a ver com as respostas que Batillo lhe dá (II, 543-655). Vemos também que “las principales rasgos del gracioso, definido sobre todo por la relación de contraste que establece con el galán de la comedia” (GOMÉZ, 2005, p. 15). Enquanto que o criado tem um pensamento prático, Faetón parece que delira em devaneios poéticos.

Somos levados a crer que a única vez que o criado influencia diretamente na ação das personagens elevadas em *El hijo del Sol*, Faetón é quando Batillo sugere a Faetón uma forma de abordar Tetis (II, 138-146):

Faetón: [...]¿Oh quién a un tiempo pudiera
hablarla, ay Dios, sin hablarla,
y verla, ay de mí, sin verla!

Batillo: Pues uno y otro es bien záfíl.

Faetón: ¿Cómo?

Batillo: Hablándola por señas,
sin hablarla la hablarás,

y viéndola por vidriera
que no sea cristalina,
también la verás sin verla.

Fora esta pequena intervenção, todas as outras inserções dos criados na peça, a nosso ver, são a título de *intermezzo*, que seria, de acordo com Pavis (2008, p. 212) um número apresentado durante os entreatos de uma peça. Não queremos dizer com isto que eles não façam parte da peça, mas apenas não contribuem em questões de conteúdo para a fábula principal. Assim como já em Lope de Vega, “hasta las comedias de madurez, en las que se atribuye al gracioso la función cómica casi en exclusiva, por contraste con el galán sobre todo” (GÓMEZ, 2005, p. 20). O criado, portanto, como já dissemos anteriormente, tem uma função próxima à de *confidente*, que está ali como desdobramento do protagonista, e quando está sozinho – ou com sua parceira cômica – visa o entreterimento e gargalhada do público. As cenas protagonizadas por Batillo e Silvia funcionam para lembrar que dor e riso são facetas da mesma moeda e “reconocerse en la poética trágica calderoniana la necesidad de esta apertura de un espacio para el tonto que introduce la risa y la locura en una visión del mundo de gran complejidad” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 248).

Por outro lado, a obra *O Precipício de Faetonte*, que parte do mesmo mito narrado em Ovídio, utiliza a personagem do criado integralmente inserida na ação dramática principal. Segundo Ball (2008, p. 25), “um evento sem um segundo evento a ele relacionado, isto é, sem efeito, sem resultado, não passa de um texto inadequado”. As cenas dos criados de Calderón 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.

Como pertencente 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).

Desta forma, Chichisbéu contribui para a fábula de *O Precipício de Faetonte* não somente nos aspectos formais, em vista de que encarna e expressa as baixezas para se comunicar com o público, como também nas questões do conteúdo narrado. Como criado,

intervêm no enredo com trapalhadas típicas dessa estrutura de personagem, como quando não consegue desfazer o engano de se passar por mágico. Na mesma medida, Chichisbéu traz a marca do *gracioso* ao revelar o segredo de Faetonte a Chirinola. Portanto, a configuração desse criado, bem como as desordens que pratica – características dos serviçais –, são de suma importância ao andamento tragicômico da ação teatral.

O Precipício de Chichisbáu: o *gracioso* feito à sombra do *galán*

Há que ser infiel, mas nunca desleal.

Gabriel García Márquez

O precipício do Amor

Segundo Silveira (1987), em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, a “nota de originalidade portuguesa” de Antônio José em relação a Plauto ou Molière seriam as finezas poéticas e o Amor. Igualmente Montes (1992) comenta uma suposta “condición enamoradiza” dos portugueses. Indiferente a estas posturas nacionalistas, no capítulo 1 demonstramos que, mais do que reescrever o mito ovidiano de Faetonte, Antônio José apenas o utiliza como mote para a constituição de uma história de desencontros amorosos, alterando as estruturas e dinâmicas internas do mito.

Se, como tentamos até agora indicar, Antônio José bebe diretamente na fonte da preceptiva dramática espanhola, há que se lembrar que o imaginário do espanhol está firmado em quatro potências indiscutíveis: Deus, o Rei, a honra e o Amor. Acreditamos que, embora a composição da peça seja tragicômica, o jogo cortês entre os pares amorosos é o diferencial desta peça em relação aos modelos espanhóis.

Há muitos tipos de pares amorosos possíveis numa dramaturgia cômica ou tragicômica. De acordo com Célia Berretini (1979), pode haver os pares de jovens apaixonados, os pares casados e os pares de criados. Em *El hijo del Sol, Faetón*, vemos que Calderón de La Barca apresenta-nos um par de criados casados, Batillo e Silvia. Segundo Berretini (1979, p. 83), o par de casados em geral está em hostilidades entre si. Vemos que esta é uma realidade do casal, especialmente quando fala Batillo:

Faetón: ¿Dónde vas?

Batillo: A casa,
que fiera, señor, por fiera,
allá me tengo yo a Silvia. (CALDERÓN, II, 593-595)

As brigas conjugais são das grandes *tópicas* da farsa, bem como em outras

formas cômicas. Basta lembrar as pancadas que alegam o público no teatro de fantoches³⁸.

O casal constituído por criados jovens e apaixonados usualmente faz-se por espelho do casal protagonista da peça.

Apaixonados, porém não refinados; afinal, são criados e mesmo que experimentem idêntico sentimento [ao dos 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).

Em *O Precipício de Faetonte*, temos um espelhamento mais complexo dos pares amorosos. Com os criados, não temos nenhum problema em distinguir o par amoroso formado por Chichisbéu e Chirinola. Mas que casal eles espelham? Com os patrões, pudemos contar cinco pares, alguns não tão amorosos assim³⁹: Egéria ama Albano, que não a ama; Faetonte ama Ismene, que não o ama; Faetonte e Egéria se amaram, mas foram inconstantes neste amor; Albano e Ismene se amam verdadeiramente; Mecenas tem interesses e é seduzido por Egéria, que só quer usá-lo⁴⁰.

Em tamanha confusão entre os casais de patrões, onde estaria a relação de um casal de criados, cujo único empecilho é uma mentira com prazo de validade – porque toda mentira de um criado dura pouco?

Entre as relações acima enumeradas, a única de certa forma “natural” é aquela entre Ismene e Albano, abalada apenas em poucas cenas, por intervenção externa. Os

³⁸ No volume 2 da *Revista Móin-Móin*, publicação dedicada ao teatro das formas animadas, há inúmeras referências aos porretes e outros objetos que serviam aos fins de pancadaria.

³⁹ “El número de estas repeticiones [de personagens-tipo] no es enteramente caprichoso, porque los personajes dan nacimiento a una intriga dramática – amorosa siempre [...] –, y si la intriga se puede complicar con la presencia de varios galanes y damas, no es fácil que sea necesario, por ejemplo, más que la presencia de un rey. [...] 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).

⁴⁰ Não podemos deixar de lembrar da *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade:

“João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.”

amantes mantiveram-se constantes e em nenhum momento duvidaram da reciprocidade de seu amor. Tanto é que terminam juntos, mesmo com a intervenção divina.

Para uma melhor caracterização deste par natural, ou seja, para que a imagem dos amantes “perfeitos” chegue intacta ao público, a trama deve mostrá-los já perdoados de alguma falha que possam ter em suas vidas. Assim, Albano, em sua primeira entrada, apresenta-se reconhecendo seus erros, sendo esta uma forma de minimizá-los:

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).

E Ismene, mesmo sendo oferecida a Faetonte contra a sua vontade, não desrespeita a ordem do pai, o Rei Tages, e a suposta ordem de Apolo:

Ismene: Confusa e vacilante no proceloso mar de tantas variedades, até me falta norte para navegar, segura, na perigosa carreira de tão inopinados sucessos. Mas quem está aqui?

Albano: Quem há-de ser? É uma sombra de Albano, que se vê já privado de toda a luz, depois que perdeu o sol da tua formosura.

Ismene: Pois, se és sombra, como não desapareces? Que com os resplendores do Sol fogem as sombras.

Albano: Já sei, tirana, que como ave do Sol te queres eternizar nas luzes; mas não é razão que religiosamente negues o teu coração a Cupido, para fazer dele sacrifício a Apolo.

Ismene: *Que queres, Albano, que te responda, se um pai, um monarca e uma divindade são triplicados vínculos que me prendem o alvedrio?* Supõe que nunca me viste; supõe-me a mais cruel, a mais tirana fera das hircanas brenhas, para que troques em ódio o que foi amor.

Albano: Amor que foi, sempre é, pois não tem mais que um tempo e por isso se pinta menino. (*Precipício*, p. 170, [grifo nosso]).

Já os protagonistas da peça, Faetonte e Egéria, mostram-se volúveis e inconstantes nos amores que declaram. Egéria está mais preocupada em retomar o trono do que com a vida do “amado”. E exige que Faetonte assassine Ismene e aceita que ele seja

preso. Jura amor, mas a duras penas⁴¹:

Egéria: Ai de mim que será Faetonte! Sem dúvida que, morta Ismene, não poderia escapar!

Chirinola: Pois, Senhora, que seria isto?

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.

Chirinola: Ora já se acabaram os teus cuidados à custa do sangue alheio.

Egéria: As armas da justiça são mui poderosas.

Chirinola: Agora, Senhora, que te vês sem oposição no trono, lembra-te da minha lealdade.

Egéria: Ainda não creio esta fortuna. Oh, ambição de reinar, a quanto obrigas! Oh, cego amor, a quanto te deliberas! (*Precipício*, p. 143).

Egéria, mesmo transformada em ninfa do Erídano por Anitrite⁴², ainda quer se vingar dos usurpadores. Já Faetonte, equiparável a um herói trágico nesta peça tragicômica, está em *hýbris*. Da fala de Ismene apreende-se a gravidade dos atos de Faetonte contra o amor:

Ismene: [...] Faetonte, com cautelosos enganos, pretendia separar os estreitos vínculos com que amor nos enlaçou [a Ismene e Albano] os afetos, ao mesmo tempo que com recíprocas finezas se corresponde com Egéria! Oh, queira amor não sejam maiores os fingimentos de Faetonte, para eu não ter mais impossibilidades que vencer no himeneu de Albano! (*Precipício*, p. 183).

A ambição de se casar com Ismene o faz tão cego que não ouve os conselhos e previsões de Fíton, rejeita o amor de Egéria, mente, engana e é punido.

Faetonte: Inúteis são todas as porfias! Ai, Egéria, que os deuses,

⁴¹ “La dama 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*” (PRADES, 1963, p. 251, grifo no original).

⁴² Anitrite é, muito possivelmente, Anfitrite. “Anfitrite é a rainha do Mar, aquela que rodeia o Mundo. Ela faz parte do grupo das filhas de Nereu e Dóris [par amoroso secundário de outra peça de Antônio José, *As Variedades de Proteu* (1737)], as chamadas Nereides [ou Nereidas]. É ela quem conduz o coro de suas irmãs” (GRIMAL, 2005, p. 29). É a esposa legítima de Poseidon, o deus do Mar. “Muy celosa, aunque con motivos, no tuvo leyenda importante propia”, ao contrário da mais famosa de suas irmãs, Tétis, esposa de Peleu e mãe de Aquiles. Anfitrite “era frecuentemente representada con su esposo en el carro arrastado por monstruos marinos, y ciertas pinturas de vasos hacían alusiones concretas a sus leyendas: la ninfa perseguida por Posidón o las bodas de ambos”. (FALCON-MARTINEZ et. all., 1995, p. 46).

conjurados contra mim, querem que pague com meu precipício a culpa que cometi, faltando ao juramento que te dei! (*Precipício*, p. 198).

Mas ele é um semideus e a peça tem por finalidade agradar o público. Antônio José escreve *O Precipício de Faetonte* de forma que nos afeiçãoemos à personagem. Quando é descoberto, compadecemos-nos. Quando morre, ficamos estupefatos. Quando revive, ficamos felizes.

Apolo (Recitado)

Sabei que Apolo sou, o deus flamante,
que na esfera brilhante
desse celeste globo,
com luzida influência
a todos os planetas ilumino.
A Faetonte dou por filho caro
de semideus a glória sempre excelsa,
nova vida cobrando,
para que ressuscite
novo amante de Egéria.
Ismene será de Albano esposa;
e, em doce himeneu todos unidos,
Ismene na Ligúria com Albano,
Faetonte na Itália e Eridano,
reinarão; porque fique desta sorte
Egéria satisfeita,
pois com pompa luzida
ao seu reino se vê restituída. (*Precipício*, p. 200-201).

Os casais, ao final reconciliados por Apolo, se dão por satisfeitos. Os dois mortais reinam juntos na Ligúria; o semideus e a ninfa governam a Itália e o Eridano. Os criados, porque seus patrões se casaram e sem a barreira da feitiçaria, podem ficar juntos. Mecenas, cujo amor se baseava na intenção de um dia subir ao trono da Itália, acaba se casando “com o ofício de padrinho”.

Vemos a relação do par amoroso dos criados com os demais pares só se estabelecendo ao final da peça, quando tudo é “colocado em ordem” por Apolo. Ou seja, podemos ler que a situação em que se encontravam Chichisbéu e Chirinola – justamente por serem criados de Egéria e Faetonte – interfere no estabelecimento enquanto casal. Em última instância, os desvios de caráter de Faetonte e Egéria eram as barreiras para o amor entre os criados.

A tragicomédia *O Precipício de Faetonte* tem por conflito central as disputas amorosas e o casamento como resolução destes conflitos. Denis de Rougemont, no seu livro *L'amour et l'Occident* (1972)⁴³, diz que a sociedade “precisa reconhecer que o casamento, do qual depende sua estrutura social, é mais grave que o amor que ela cultiva, e que ele necessita de outros fundamentos além de uma bela febre” (ROUGEMONT, 2003, p. 20). De fato, duas forças diversas agindo sobre a peça de Antônio José: o *amor*, que dificulta a vida dos amantes; e o *casamento*, que se apresenta como solução apaziguadora.

Faetonte é visivelmente um tributário do amor cortês. Na cena de *reconhecimento* de Ismene como a amada, ele se declara com um punhal na mão.

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 abrace Ismene e que eu fuja de seus braços! Deixa-me, Ismene. (*Precipício*, p. 125-126).

⁴³ O título, editado pela Ediouro, é *História do Amor no Ocidente* (2003), com tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz.

Mesmo ferido, encontra forças para cortejar Ismene, nos bosques do Eridano:

[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).

A inapropriação das circunstâncias de que se valeu Faetonte para as finezas, acrescida do não entendimento de Ismene, acaba por dar às cenas o tom cômico. Mas Faetonte percebe-se legítimo em seus sentimentos e ações, demonstrando um vício de caráter de acordo com a teoria de Bergson⁴⁴. Este sofrimento, que em *O Precipício de Faetonte* a personagem Fíton tentou evitar a todo custo, é parte fundamental do sentimento cortesão, uma vez que a paixão é sinal de sofrimento, da prevalência do destino sobre o indivíduo livre. Faetonte precisava sofrer para viver este amor em toda a plenitude.

⁴⁴ “Um personagem cômico o é, em geral, na exata medida em que se ignore como tal. O cômico é *inconsciente*. Como se utilizasse ao inverso o anel de Giges, ele se torna invisível a si mesmo ao tornar-se visível a todos. Um personagem de tragédia em nada alterará a sua conduta por saber como a julgamos; ele poderá perseverar, mesmo com a plena consciência do que é, mesmo com o sentimento bem nítido do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, uma vez se sinta ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente”. (BERGSON, 1987, p. 17-18).

Não é por Ismene ou por Egéria que Faetonte comete desvarios. Ele os realiza por uma necessidade de superação da própria imagem.

Faetonte: Ainda não creio que me veja habitar em palácios! Quanto me agradam estes mármore! Quanto me recreia esta magnificência! Parece que nestas altas torres habitam os meus pensamentos; nestes edifícios se elevam os meus espíritos! Estes pórticos são polidos espelhos de minha ambição; estas colunas talvez se erigiram para nelas se colocarem os meus triunfos! (*Precipício*, p. 113).

[...]

Chichisbéu: E se depois aparecer o verdadeiro filho do Sol e me apanharem na mentira?

Faetonte: Nunca tal sucederá, porque não há filho do Sol; e, se o há, serei eu, *pelo elevado espírito que me anima*. (*Precipício*, p. 118, [grifo nosso]).

[...]

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.

[...]

Faetonte: Puderás dizer-mo em tempo, que mais to agradecesse; mas sempre estimo saber cujo filho sou, se bem nada me dizes de novo, *pois a altivez de meus pensamentos não poderia ter menos progenitor*. (*Precipício*, p. 163, [grifo nosso]).

A representação textual dessas características de Faetonte está em suas falas, nas metáforas que elabora, na forma como se expressa. Longe de querer enveredar numa análise mais verticalizada na figura do *galán* Faetonte, buscaremos alguns elementos de sua caracterização que, ao nosso ver, influenciam na construção da personagem de Chichisbéu na peça.

No capítulo anterior, observamos a importância de Chichisbéu enquanto personagem tipificada do *gracioso*. Mas uma personagem teatral, por mais que eles sejam subordinados às regras de verossimilhança e mímesis, deve conter algum grau de realidade cênica. José M. R. de la Haza acredita que, para que se obtenha tal efeito, o *gracioso*, mesmo estereotipado, deve apresentar traços que o individualizem dos outros de sua “espécie”. Esta 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).

Acreditamos que, em *O Precipício de Faetonte*, Antônio José confere a Chichisbéu a possibilidade de escapar do puro estereótipo, e que o principal gancho para isso é justamente uma característica do tipo gracioso: ser “un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas” (PRADES, 1963, p. 251⁴⁵). Isto porque o *galán* Faetonte também não é exatamente honrado como um *galán* deve ser.

O Faetón calderoniano é um tipo heroico, no sentido em que

a ideia do herói relaciona-se com o valor vital da nobreza. Herói é o tipo humano ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais “puros” e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se por uma excessiva vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que constitui sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é seu autocontrole. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia. (CURTIUS, 1996, p. 223).

Faetón falha, no entanto, porque abandona o seu autocontrole – bem perceptível no início da peça – pelo reconhecimento do seu valor. Mas não mente, não engana levemente para conquistar o que deseja. Age apenas para que lhe sejam rendidas as honras devidas. A Faetón ainda é possível o epitáfio:

Aquí jaz Faetonte, que conduziu o carro paterno. Se ele não pôde dirigi-lo, ao menos pereceu vítima de uma nobre audácia. (OVÍDIO, II, 327-329).

O Faetonte português não corresponde a tais ideais heroicos. Tampouco se mantém legitimado nos preceitos do *galán*, sendo a constância dos mais importantes.

Prades define os atributos fixos da personagem-tipo do *galán*:

El galán 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*. (PRADES, 1963, p. 251, [[grifo no original]]).

⁴⁵ “*Consejero sagaz*, pleno de gracias y *donaires*, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (*condicioso*, *glotón* y *dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía*, *desamorado*; *lacayo*, *soldado* o *estudiante*, según las actividades de su propio señor” são as demais características atribuídas ao personagem-tipo do *gracioso* por Prades (1963, p. 251).

Faetonte se encaixa em quase toda a descrição acima, mas falha em ser “eterno enamorado de la dama”, uma vez que muda o direcionamento do seu amor de Egéria para Ismene no decorrer da peça. Um *galán* não tão *galán*.

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.

O precipício do amor, portanto, não é só de Faetonte, mas também de Chichisbéu. Metáfora comum aos dois exemplares representantes: do trágico e do jocoso. A ópera do Judeu unifica as fábulas, alta e baixa, bem como aproxima os objetivos das personagens.

Por mais que teoricamente tenhamos tentado seguir uma preceptiva para o entendimento das ações de ambos as personagens na peça, ainda assim Faetonte não permanece firme em sua constância e Chichisbéu trai a fidelidade ao seu senhor. Suas ações irão acarretar consequências de acordo com a necessidade e verossimilhança de cada gênero. Chichisbéu, cômico, levará pancadas e Faetonte, trágico, padecerá. Mas, ainda de acordo com a preceptiva, no fim tudo ficará bem.

Sobre a retórica do gracioso

A agudeza na peça de Antônio José da Silva é compatível com o gosto da época. Ao dialogar em paralelismo com o discurso galante de Faetonte, e também por aceitar a imposição do disfarce de Fíton, Chichisbéu acaba usando, à moda graciosa, os discursos agudos, recheados de tópicos e metáforas, elaboradas ou não. Chichisbéu tem que ser tão ou mais agudo e engenhoso que os próprios galanteadores. As agudezas, na peça, geralmente ocorrem em diálogos amorosos, ou que tratam deste tema. Como nesta passagem, em que Chichisbéu especula sobre a formosura:

Faetonte: Deixa-me, cruel; que dano pode causar a formosura?

Chichisbéu: Que dano? 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. (*Precipício*, p. 114).

Duas figuras de linguagem que estão muito presentes no texto de Antônio José da Silva são os *silogismos* – como apresentado acima – e as *metáforas*, com a aproximação de conceitos díspares.

A base da agudeza está na teoria aristotélica que afirma a metáfora – alçada a grande prestígio nos séculos XVI e XVII – como principal artifício de elegância do discurso em função do aproveitamento das tópicos retórico-poéticas, e inclusive da tópica dialética, na configuração de conceitos poéticos. As analogias que suportam metáforas e predicamentos constituem, então, possibilidades de construção poética de conceitos e definições por meio das numerosas semelhanças entre os gêneros e espécies. (CARVALHO, 2007, p. 26).

A agudeza não é só a utilização das figuras de linguagem no texto, para maior graciosidade de invenção, disposição e elocução⁴⁶, pois enquanto a metáfora, por exemplo, restringe-se à figura comparada, a agudeza busca uma unidade de sentido no todo do poema ou, no caso, da peça. Em *O Precipício de Faetonte*, entendemos que a ideia do “precipício do amor” permeia todo o texto, conferindo-lhe um sentido maior que apenas um encadear ordenado de cenas.

Para Carvalho (2007, p. 52), a metáfora atua como meio eminente da elegância do discurso (*astéion*). “No século XVII, os preceptistas afirmam não só que a agudeza é metáfora, mas, principalmente, que a metáfora é o próprio fundamento da agudeza e, de modo geral, de toda representação” (HANSEN, 2000, p. 321). O texto teatral possui diversos níveis discursivos – fala, diálogo, relação entre fala e ação, entre as cenas, entre os

⁴⁶ “A adequação da agudeza, conforme a prática seiscentista de gêneros líricos breves e derivados dos gêneros heróicos, deve contar necessariamente com a articulação conjunta das três partes ou fases de elaboração do discurso retórico: com a invenção, conforme Torquato Tasso, nos termos de escolha rigorosa da matéria pertinente; com a disposição, porque as agudezas compostas dependem da ordenação das metáforas mais simples num todo; e finalmente com a elocução, condicionada por sua vez à existência da semelhança entre os objetos aproximados pelo verossímil do artifício.” (CARVALHO, 2007, p. 145).

atos – e a metáfora pode estar em todos eles. “A metáfora apresenta diretamente a semelhança entre as coisas, o que a torna mais instrutiva e verossímil, daí, mais persuasiva”. (CARVALHO, 2007, p. 55).

A metáfora adequa-se tanto ao discurso elevado quanto ao baixo linguajar. Tesouro (1992, p. 49) já afirma que qualquer tema proposto pode ser vestido honestamente com alguma metáfora⁴⁷. Dentro da definição de metáfora aguda fornecida por Carvalho não está especificada a necessidade de um rebuscamento da linguagem:

A ideia da agudeza metafórica apresenta duplo artifício. Em primeiro lugar, o mecanismo da translação de signos que a metáfora opera alcança um qualificativo técnico superior ao artifício simples, embora perfeito, de comparar coisas que se substituem, estando presentes no texto. Diferentemente, a ação metafórica obtém melhor desempenho quanto mais produz efeitos inesperados ao transladar sentidos, atributos, conveniências e afetos de um conceito não próprio a um nome muito diverso. Em segundo lugar, seu desempenho é virtuoso por obter, da audiência do poema, o reconhecimento da analogia que funda o processo de seu artifício retórico. *Metáfora aguda é aquela, portanto, que se revela ao leitor como o máximo grau de eficiência da analogia, condensada na linguagem poética do Seiscentos*” (CARVALHO, 2007, p. 87, [grifo nosso]).

As agudezas dos criados costumeiramente têm como mote os serviços domésticos, as metáforas alimentares ou qualquer vínculo que possa ser estabelecido com o mundo cotidiano.

Chirinola: Bem se conhece o remendo que não é do mesmo pano.
Chichisbéu: Ah, Chirinola! Sabe Deus as linhas com que cada um se cose!
(*Precipício*, p. 134).

Ao falar do amor, os criados também são capazes de arroubos de finezas, mesmo que seguidas de uma banalização do mesmo impulso. Não podemos dizer que o discurso amoroso e sublime não seja verdadeiro: o riso eclode, de acordo com Bergson, da quebra de expectativa. O momento sublime deve ser real, para que a quebra cômica seja

⁴⁷ “Se a metáfora portar uma relação de antítese é melhor apreendida e, por último, melhor ainda se sua expressão gera imagens realçantes. O conjunto desses aspectos elocutivos agudos constitui a metáfora conceituosa de Aristóteles, numa palavra, constitui a noção aristotélica de conceito, que será retomado pela poesia seiscentista – por isso muitas vezes chamada de ‘conceptista’ – na ideia de elocução arguta ou agudeza” (CARVALHO, 2007, p. 53).

contundente e realmente provoque o riso.

Chichisbéu: Eu quero mais encanto, que essa beleza, nem mais adivinhar que os teus pensamentos, nem mais pacto que esse cisne de Vênus, de cujas asas formou Cupido as suas, de cujas penas armou as setas para ferir e para voar? Teu Chichisbéu hei-de ser; e, se o não for, não seja embora.

Chirinola: Veja lá o que diz; olhe bem para mim!

Chichisbéu: Tenho dito.

Imediatamente lhe cresce o nariz a Chichisbéu, com deformidade. (Precipício, p. 122).

Entendedor das finezas amorosas, Chichisbéu também desloca a metáfora fina, usada por Faetonte, para uma linguagem mais próxima da sabedoria popular. Rebaixamento da metáfora, mas sem que ela deixe de o ser, e por vezes até potencializando-a, uma vez que é construtora de novos conceitos que aproximam conceitos semelhantes através do entendimento, que é o principal artifício para a aproximação dos mais diferentes objetos. Metáfora construída não apenas individualmente pela personagem, mas a partir do diálogo em cena, aproximando raciocínios díspares, unindo opostos pela operação do engenho e opondo semelhanças em diferenças quando as interpreta pela operação do juízo.

Faetonte: Escusada pergunta, quando sabes os extremos que fiz por Ismene, quando pintada, pois quem tão finamente adorou as suas sombras, como deixará de idolatrar o claro de suas luzes?

Chichisbéu: Eu o creio; mas contudo não falta quem diga que uma mulher é melhor pintada que viva; pois o pincel é como o solimão, que mata os defeitos. *(Precipício, p. 145).*

O criado de Faetonte ainda utiliza a ausência da abstração de pensamento, ou seja, a ausência de metáfora em seu discurso. Esta forma de dizer também aproxima o personagem de um modo de pensar mais ligado ao cotidiano.

Rei: Galhardo aspecto! Vês, Fíton, que o que sonhei não foi erro da fantasia?

Chichisbéu: É que Vossa Majestade sabe mais dormindo que acordado.

Rei: Mas sempre te agradeço o seres tu o ditoso instrumento do bem que possuo.

Chichisbéu: Pois na verdade que bem me custou a dar com ele. *(Precipício, p. 149).*

Todavia, o olhar inadequado ou desprovido de finezas atribuído ao criado não deslegitima as finezas das personagens elevadas. Ambas são tópicas retóricas atribuídas ao

seu *status quo*, ou seja, as personagens graves devem elevar os sentimentos e o discurso, assim como as personagens baixas devem fazer rir. Assim, o primeiro diálogo da peça, parcialmente transcrito abaixo, não é burlesco mas, antes, sublime.

Egéria: Errante peregrino, a cuja vista comovido, o Erídano divide o cristal de suas águas, para multiplicar a tua forma nos seus espelhos, que incógnito atrativo ocultas em ti, pois até eu, como deidade destas águas, te estou amando, sem saber a causa por que te quero?

Faetonte: Não sei, Egéria; não sei. Pergunta aos astros, de cujos influxos se originam as simpatias. Só sei que haverá três dias que oculto me tens neste frondoso bosque, verdes obeliscos do Erídano, mais como foragido, que como habitante.

Egéria: Também sabes que em todo esse tempo não mereceram os meus agrados arrancar do profundo silêncio de teu peito quem és e a causa de tua peregrinação.

Faetonte: Não sei mais de mim, que ser um pastor, com espíritos tão altamente nascidos, que intentam competir com os deuses mais brilhantes do firmamento.

Egéria: Como podem em um pastor caber tão altos pensamentos?

Faetonte: Porque a alma que me anima ou não é deste corpo, ou este corpo não é daquela alma. (*Precipício*, p. 97).

Esta fala, além de funcionar como exposição de que este *galán* não está ajustado à sua condição, como já dito anteriormente, demonstra uma fineza real do pensamento do dramaturgo. A maioria das falas de Faetonte, Egéria, Ismene e Albano, *galanes* e *damas* na peça, carregam a marca de uma elevação do sentimento em suas metáforas.

Se a metáfora é a representação da agudeza no texto, o *engenho* é a base desta mesma agudeza. O engenho é um conceito operacional que busca, segundo Carvalho, o “fin de su arte, que es dar contento, y aprovechar” (*apud* CARVALHO, 2007, p. 158). Assim como há o engenho na construção das metáforas amorosas nas personagens de alta estirpe, este conceito também pode ser associado ao discurso dos criados.

O engenho, no século XVII, é um talento natural composto de perspicácia e versatilidade – rápido, visa o aplauso da fantasia, o verossímil do discurso de ficção. [...] A pauta da poesia de agudeza permite uma ação mais efetiva da faculdade engenhosa, prática que vai alargando cada vez mais, à medida que o século XVII avança, a extensão das analogias ‘trazidas de longe’, nas palavras de Aristóteles, até constituir o ‘pasto da alma’, campo da agudeza, segundo Gracián. (CARVALHO, 2007, p. 155)

Em cena com Albano, Chichisbéu demonstra a construção deste pensamento perspicaz, ao mesmo tempo engana o príncipe, insere mais um quiproquó na peça, ajuda com o andamento da ação cênica e promove o riso por um jogo aberto com a personagem, a situação e o público, recheado de quebras de expectativas e mudanças bruscas.

Albano: Fíton!

Chichisbéu: Que manda Vossa Alteza muito serenada?

Albano: Que me declares quem foi o traidor que quis ofender a Ismene esta noite; e já neste diamante te anticipo o prêmio de tua ciência. (*Dá-lhe um anel*).

Chichisbéu: Aceito o diamante, porque me serve cá para certa cousa de minha ciência, desfeito em vinagre. Pois que diz Vossa Alteza?

Albano: Saber quem foi o traidor de Ismene, que a quis matar esta noite.

Chichisbéu: A que horas?

Albano: Seriam dez.

Chichisbéu: Fazia luar, ou escuro?

Albano: Não reparei.

Chichisbéu: Nem eu; mas sem essa circunstância passaremos. E diga-me mais: o traidor chegou a ferir a Ismene?

Albano: Não, porque acudi a defendê-la.

Chichisbéu: Pois saiba Vossa Alteza que a não matou e que viva está. Quer saber mais alguma cousa?

Albano: Quem é o traidor é que me importa saber, e aonde está.

Chichisbéu: Sabe Vossa Alteza por onde ele iria?

Albano: Se eu o soubera, não to perguntara.

Chichisbéu: Pois também eu lho não perguntara, se o soubera.

Albano: A ti nada te é oculto, pois no volume dos astros lêem todos os sucessos do Mundo.

Chichisbéu: Isso assim é, mas é com óculos.

Albano: Não me entretendas com frívolas desculpas. Eu estou empenhado a que me digas o que te pergunto; quando não, aqui ficarás sepultado.

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*). (*Precipício*, p. 130-131).

Além de perceber a agudeza nos discursos das personagens, em suas metáforas, no texto dramaturgico podemos identificar a agudeza operando também nos diálogos, na relação entre as personagens, sejam elas um par de personagens elevados, um par de cômicos ou na relação entre o alto e o baixo, ou como diz Silveira (1992), entre o soco e o coturno. Assim, podemos entender em outro nível aquilo que nos diz Hansen:

Não importa seu efeito maravilhoso de aproximação e fusão de conceitos distantes, não importa sua técnica analítica de divisão prismática de metáforas e argumentos, a agudeza permanece sempre binária e, principalmente, dependente de uma teoria da analogia – portanto, da unidade metafísica alegada nas semelhanças quando o poeta opera dialética e retoricamente o jogo das diferenças, oposições e contradições. (HANSEN, 2004, p. 325).

No teatro, a fábula é mais importante que o conceito. Portanto, o conceito e a agudeza são ornamentos do gênero dramático. Estes, se pensarmos segundo Aristóteles, são apenas episódios. Mas, ao acompanhar as preceptivas do Século de Ouro espanhol e do período tardiamente nomeado “Barroco”, percebemos que bons episódios são o diferencial neste grande teatro do mundo. Torquato Tasso, sobre isso, escreve que

Se vorremo trovare parte alcuna nel lirico che risponda per proporzione a la favola degli epici e de’ tragici, niun’altra potremo dire che sai se non i concetti: perché sì come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggia su i concetti. Adunque, sì come in quelli l’anima e la forma loro è la favola, così diremo che la forma in questi lirici siano i concetti. (*apud* CARVALHO, 2007, p. 212).

Apoiados nos conceitos de *mouere-docere-delectare* dos tipos de discurso descritos por Aristóteles e atribuídos às questões de retórica, entendemos que à comédia, assim como todo texto do gênero epidíctico ou demonstrativo, é associado o deleite do espectador ou leitor. Este deleite, nos textos agudos dos séculos XVI, XVII e XVIII, sendo associado à novidade e à maravilha, provocam o aplauso – e o riso – do público.

A novidade seiscentista localiza-se equidistante da brevidade e da clareza, e só nessa condição pode ser concebida, pois, sendo fiel desse equilíbrio virtuoso, somente assim a agudeza de Tesouro, pelo que tem de aristotélica, sai ileso dos vícios que a cercam, seja por falta de decoro, seja por excesso de ornato, afetação. Isso garante que a maravilha promovida pela novidade seja apresentada como uma ‘reflexão atenta’, uma ação conscienciosa, não de jogos aleatórios de palavras, ainda que jocosos, mas de ‘impressão de conceitos na mente’; por tal maravilha é que se dá a ‘urbanidade engenhosa’ da metáfora, discurso agudo, ‘lume dell’oratione’ (CARVALHO, 2007, p. 282).

O deleite é, portanto, efeito de uma “eficácia persuasiva” do discurso, pois que

traz consigo a condição de proveito⁴⁸. O gênero poético cria seus próprios labirintos, levando até às últimas consequências sua relação de clareza e verossimilhança, a fim de alargar os limites aceitos pela tradição, através do engenho e do ornato. Temos então que “ao poeta seiscentista nada é mais estranho que a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória e elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova” (HANSEN, 2004, p. 32). Antônio José da Silva não corrompe os tipos estabelecidos pela tradição ou a relação entre eles, mas leva estas combinações além dos limites estabelecidos pelos seus modelos.

Numa sociedade em que a agudeza é tanto um processo poético generalizado quanto uma concepção providencialista da história articulados em toda prática, do comércio ao gosto acentuado pelos trocadilhos e jogos engenhosos de palavras, é justamente a capacidade de determinar a natureza e o valor das relações de troca simbólica que está em questão na metáfora incongruente e aguda, o que pressupõe a partilha de paradigmas culturais através dos quais a transferência é processada, avaliada e fruída. (HANSEN, 2004, p. 374).

Podemos ler a grande metáfora da peça, que é o “precipício do amor”, também como uma exacerbação dos limites. A busca de uma “linguagem enganadora dos símbolos” está, de certa forma, associada em Antônio José da Silva, e particularmente em *O Precipício de Faetonte*, com o labirinto circular ideado por Furter, a que já nos referimos anteriormente. Faetonte, ao longo de toda a peça, mostra-se tão inapropriado às situações que se apresentam a ele que, por diversas vezes, é protagonista de diálogos desencaixados, nos quais os personagens envolvidos não se entendem e não falam do mesmo assunto. Suas metáforas são despropositadas no sentido em que são falsas ou não alcançam o entendimento da amada. Como quando Faetonte fala de amor a Ismene quando estava prestes a matá-la, ou quando acaba de ser atingido por uma flecha.

Esta visão do amor e do tema do amor na peça remete-nos ao *desengaño*, no teatro espanhol, e também ao *vanitas*, na poesia aguda ibérica.

⁴⁸ “A concepção de deleite como única e natural finalidade da imitação do discurso epidíctico segundo Aristóteles é, em suma, atenuada pela condição de proveito. Marca do período, o proveito aparece manifesto na preceptiva, entretanto nunca de forma totalizante, pois, mesmo no século XVI, o prazer que o leitor, o ouvinte ou o espectador apreendem pela obra permanece como índice de excelência do engenho do poema” (CARVALHO, 2007, p. 267).

Corolário dessa maneira poética [*a lo divino*] encontra-se na representação tópica da reflexão sobre a fugacidade da vida terrena, bastante representativa do tema da *vanitas*, que pode ser sintetizada como conjunto de *topoi* relativos à constatação dolorosa, por ação irreversível do tempo, dos vícios que cercam as ilusões efêmeras; noutras palavras, constatação e expressão da consciência da morte como fim da falível matéria humana. (CARVALHO, 2007, p. 38).

A aceitação da morte pelo homem é efeito da fugacidade da vida e da insegurança universais. Na busca de algum sentido para a vida, ímpeto inerente àqueles personagens que contém em si a semente do herói e do trágico, há a busca ou o desejo – consciente ou inconsciente – da morte. Pensamos que, neste sentido, se todas as óperas de Antônio José da Silva põem o amante perante a morte, esta última peça do Judeu leva o conflito entre vida e morte a extremos, Faetonte de fato morre, sendo revivido por Apolo em um muito pouco convincente *deus ex machina* final, no qual o deus arbitrariamente ordena e desenlaça os nós indissolúveis, criados principalmente por Faetonte – ou por Chichisbéu e Fíton, sob influência deste. A intervenção divina é acatada sem qualquer discussão. Ao término do discurso de Apolo, todos dizem “prodigioso sucesso!”. O que vem a seguir são rápidas resoluções das intrigas secundárias.

Embora demasiado estranha às ações da peça, ainda assim esta intervenção divina final faz-se verossimilmente assimilável ao todo. Segundo Carvalho:

Neste universo, sabe-se que a verossimilhança constitui condição primeira da poesia; no plano do discurso, define-se pela coerência interna das partes de um poema, dado que a obra de arte da palavra imitativa é constituída como uma síntese de pensamentos e sua formulação por meio da linguagem. Retoricamente, a verossimilhança implica certa congruência primordial entre a coisa pensada (*res*) e a forma com que este pensamento “aparece” no texto (*uerba*). O verossímil (*eikos*), condição de proximidade com a verdade, é o signo de confiabilidade da relação entre a palavra e o pensamento que ela representa, é o componente que define a adequação discursiva (*prépon*), pois esta realiza-se pela harmonia dos elementos do discurso propriamente dito e por elementos que guardam alguma relação com ele: finalidade do discurso, audiência e usos particulares. *Em todos os casos incluem-se os afetos que o orador deseja acionar*, ou seja, o conjunto das paixões, complexo das reações vitais que, se pouco razoáveis em si mesmas, são não obstante domináveis pelas articulações retóricas e exprimíveis pelo mundo simbólico de palavras e emblemas. (CARVALHO, 2007, p. 47, [grifo nosso]).

O amor, como já comentado (SILVEIRA, 1987; 1992; MONTES, 1992; CARVALHO, 2007), é o grande diferencial nas temáticas lusitanas⁴⁹. Sendo assim, a transformação do mito de Faetonte, antes fortemente vinculado à ideia de honra e de valor, em uma espécie de “comédia romântica” não se constitui enquanto desvalorização do tema mítico ou de suas motivações, mas apenas uma adequação do discurso ou, por outra, um redirecionamento de acordo com os afetos do público lisboeta que frequentava o Bairro Alto⁵⁰.

O casamento das personagens ao final da ópera, de certa forma, reconhece aquilo que Denis de Rougemont percebe na relação de nossa sociedade com o amor:

Se nossa civilização pretende subsistir, será necessário que faça uma grande revolução; ela precisa reconhecer que *o casamento, do qual depende sua estrutura social, é mais grave* que o amor que ela cultiva, e que ele necessita de outros fundamentos além de uma bela febre. (ROUGEMONT, 2003, p. 20, [grifo nosso]).

O casamento imposto por Apolo vem aplacar os ânimos dos enamorados e curar a “bela febre”, o fogo da paixão de que padecem e que os leva a fazer loucuras. É a ordem da sociedade sendo afirmada pelo poder superior, ao qual todos imediatamente acatam.

A síntese desta cegueira da paixão – ou do vício destas personagens, se olhado pelo ponto de vista do cômico – reside na fala final do Rei Tages, na qual ecoam todas as desculpas às inúmeras ações descabidas da peça:

Rei: Esclarecido Faetonte, releva-me os desprezos passados, pois bem sabes foram dominados de uma indiscreta ignorância. (*Precipício*, p. 202).

O Precipício de Faetonte revela-se, portanto, enquanto um texto dramático capaz de se manter vivo até hoje no imaginário de seu leitor e possível espectador. Se Antônio José da Silva tinha a perspectiva de que seus textos sobreviveriam a seu tempo-espço de representação, não nos cabe afirmar com certeza, mas evidente é que o

⁴⁹ “O amor, pela fortuna discursiva sedimentada na cultura portuguesa, atualiza na poesia seiscentista ornatos e argumentos de todas as fontes culturais que a compõem”. (CARVALHO, 2007, p. 198).

⁵⁰ “Seja restaurado um conhecimento errôneo ou aportando um novo saber, a maravilha dependerá sempre da condição de entendimento de quem percebe a agudeza, seja escrita, oral, pintada ou encenada. Porveito e

dramaturgo segue as preceptivas clássicas, que tem por intenção primordial da escrita a imitação e a tentativa de superação dos modelos de elaboração textual. Neste sentido, podemos dizer que Antônio José torna-se um clássico⁵¹, uma vez que alarga os limites do tragicômico, no qual, como pudemos demonstrar, se insere enquanto gênero dramático.

O precipício de Faetonte, como já dito, é o precipício do Amor que, enquanto metáfora que confere unidade de sentido à peça, leva o protagonista Faetonte e, junto com ele, todas as outras personagens a extremos que em diversos momentos beiram a morte, chegando a ela de fato no raio que transpassa o carro do Sol, matando Faetonte. Pensando no tema da morte não só física, mas também na morte das características que determinam o personagem, também o criado é lançado ao precipício pelo seu amor, quando abandona sua posição *sine qua non* de fidelidade e trai o segredo do seu senhor. O mote original do mito é, portanto, transformado em consequência de uma adequação aos preceitos setecentistas cortesãos, mas também para aquela audiência do Bairro Alto⁵². Naquele momento, o amor torna-se a tábua de salvação para a representação do mito.

maravilha aparecem então como instrumentos do deleite do público, condicionados pela novidade da agudeza, em maior parte metafórica”. (CARVALHO, 2007, p. 280).

⁵¹ “É próprio do gênero poético criar situações de potenciação da linguagem, daí que a poesia leve suas tópicas às últimas consequências de clareza e verossimilhança e alargue os limites do que é aceito pelas tradições”. (CARVALHO, 2007, p. 325).

⁵² “Suas características gerais [da poesia de agudeza] encontram sempre as finalidades do deleite, em primeiro plano, e do proveito do público pela movença dos afetos, a argumentação ornada pela metáfora, a variedade das formas poéticas, a busca de um estilo mediano de expressão, o decoro dividido entre o juízo e o engenho da imitações e contrafações”. (CARVALHO, 2007, p. 415).

REFERÊNCIAS

Edições

SILVA, Antônio José da. *As comédias de Antônio José, o Judeu*. Introdução de Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SILVA, Antônio José da. *Duas comédias de Antônio José, o Judeu*. Introdução de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

SILVA, Antônio José. *Obras completas*. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4 volumes.

Outras obras

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e Introdução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASSIS, Machado de. “Antônio José” (1879). In: *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1942.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (1983). Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro em Portugal Século XVIII: Antônio José da Silva, o Judeu, no palco joanino*. Lisboa, Difel, 1998.

BARROS, Alcides João de. *O monólogo teatral*. [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985. Escola de Comunicações e Artes.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1899). 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERRETINI, Célia. *Duas farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BLEIBERG, Gérman; MARÍAS, Julián (dir.). *Diccionario de Literatura Española*. 4ª. edição. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. Volume 3.

BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

BROTHERTON, John. *The ‘Pastor-Bobo’ in the Spanish theatre: before the time of Lope*

- de Vega. London: Tamesis Books, 1975.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El hijo del Sol: Faetón* (1662). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização de Emanuel Paulo Ramos. Lisboa: Porto Editora, 1985.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Auto dos Anfitriões de Camões*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1981.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas/ EDUSP/ FAPESP, 2007.
- CIDADE, Hernani. “O lugar do ‘Judeu’ na história do teatro em Portugal”. *Seara Nova*, Lisboa, ano 14, n. 435-436, 1935, p. 40-42.
- CONGRESSO LUSO-ESPANHOL DE TEATRO, I. “Presenças e ausências nas relações teatrais luso-espanholas”. *Dramaturgia e Espetáculo: Actas*. Coimbra, 23 a 26 de setembro de 1987. Coimbra: Livraria Minerva, 1992, p. 45-103.
- CORRADIN, Flávia Maria. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana* (1674). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2006.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo : Hucitec/ EDUSP, 1996.
- DOLFI, Laura. “Luis de Góngora y la agudeza *famulorum famularum*”. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- DONOSO, Piedad Bolaños; PEÑA, Mercedes de los Reyes. “El teatro español en Portugal (1580-1775): estado de la cuestión”. In: CONGRESSO LUSO-ESPANHOL DE TEATRO, I. *Dramaturgia e Espetáculo: Actas*. Coimbra, 23 a 26 de setembro de 1987. Coimbra: Livraria Minerva, 1992.

- ESCRIBANO, Federico Sánchez e MAYO, Alberto Porqueras. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.
- EURÍPIDES. *As Troianas*. Tradução e Introdução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- 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.
- FURTER, P. “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.
- 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. “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.
- 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.
- GONZÁLEZ, Aurelio. *Texto e representación en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio del México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.
- GREUTE, Cardinal Georges (dir.). *Dictionnaire des Lettres Françaises: le Moyen Age*. Paris: Fayard, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. “Retórica da agudeza”. *Letras Clássicas*, n. 4, São Paulo, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. “Uma arte conceptista do cômico: o ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro”. *Referências*, CEDAE, Campinas, julho de 1992.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. (1989) 2a. edição. São Paulo/ Campinas: Ateliê Editorial/ Editora da UNICAMP, 2004.
- 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.

- LEAL, Gabriela. “*El mágico prodigioso: la representación barroca como epifanía*”. In: 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.
- LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- MINGORANCE, Margarita Gómez. “Apolo y Climene. El hijo del Sol, Faetón. (Análisis de dos comedias calderonianas)”. *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Anejos de la Revista *Segismundo*, n. 6, 1981, p. 461-476.
- MOLIÈRE. *Anfitrião*. Tradução de Guedes de Oliveira. Lisboa-Paris: Livraria Chardron, 1927.
- MOLIÈRE. *O Burguês Fidalgo* (1670). Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.
- 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.
- MORAUD, Yves. *La conquête de la liberté: de Scapin à Figaro: valets, servants et soubrettes de Molière à Beaumarchais*. Paris: PUF, 1981.
- MOYA, Juan Pérez de. *Philosophía secreta de la gentilidad* (1585). Edição e introdução de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tradução de J. Charmond. Tome 1. Paris: Librairie Garnier Frères, 1936, p. 53-77.
- OVIDIO. *Metamorfosi*. Vol. 1. Tradução de Ludovica Koch. Itália: Fondazione Lorenzo Valla, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro* Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalia, 1969.
- PIDAL, Ramon Menendez. *De Cervantes y Lope de Vega*. 2ª. edição. Buenos Aires: Espasa-Celpe, 1943.
- PLAUTO. *Anfitrião*. 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 no teatro”. In: CANDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. 11ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007, pág. 81-101.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1734.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente* (1972). Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SEARA NOVA. Antônio José da Silva. Lisboa (435/436), 1935.
- 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.
- SOMMERSTEIN, Alan H. “Tragedy and Myth”. In: BUSHNELL, Rebecca. *A companion to tragedy*. Blackwell Publishing, 2005.
- STAROBINSKY, Jean. “Fábula e mitologia nos séculos XVII e XVIII”. In: *As máscaras da civilização: ensaios*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 231-260.
- TESAURO, Emanuele. “Tratado dos Ridículos” (1654). *Referências*, CEDAE, Campinas, julho de 1992.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Madrid: Cátedra, 2006.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Antônio José da Silva

AZEVEDO, J. Lúcio de. “O poeta Antônio José da Silva e a Inquisição”. In: *Novas epanáforas*. Lisboa: Clássica, 1932.

BARATA, José Oliveira. *Antônio José da Silva: criação e realidade*. Coimbra: Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

BRAGA, Teófilo. *O mártir da inquisição portuguesa Antônio José da Silva (o Judeu)*. Lisboa: Typographia do Commercio, 1904.

BRANCO, Camilo Castelo. *O Judeu*, romance histórico. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1970 [1a. ed. 1866].

BRANCO, João de Freitas. “O teatro de ‘O Judeu’”. In: *História da música portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1959.

BRANCO, Luís de Freitas. “O Judeu músico”. *Arte Musical*, Lisboa, v. 5, n. 162, 30/junho/1935.

CHOCIAY, Rogério. “Antônio José da Silva, o Judeu: uma antecipação da liberdade no verso”. In : *Rhythmus*, São José do Rio Preto, v. 16, 1992, p. 1-29.

FRÈCHES, Claude-Henri. “Antônio José da Silva (o Judeu) et les marionnettes”. *Bulletin d’histoire du théâtre portugais*, n. 5, v. 1, 1954, p. 325-44.

FRÈCHES, Claude-Henri. “Antônio José da Silva (o Judeu): note bibliographique”. *Bulletin d’histoire du théâtre portugais*, n. 4, v. 1, 1953, p. 121-5.

FRÈCHES, Claude-Henri. “Antônio José da Silva (o Judeu): note conjointe”. *Bulletin d’histoire du théâtre portugais*, n. 2, v. 1, 1951, p. 73-9

FRÈCHES, Claude-Henri. “Introduction au théâtre du Judeu”. *Bulletin d’histoire du théâtre portugais*, n. 1, v. 1, 1950, p. 33-61.

FRÈCHES, Claude-Henri. “L’Amphytrion d’Antônio José da Silva”. *Bulletin des Etudes Portugais*, n. 15, 1951, p. 76-92.

FRÈCHES, Claude-Henri. *Antônio José da Silva et l’Inquisition*. Paris : Calouste Gulbenkian, 1982.

JUCÁ FILHO, Cândido. *Antônio José, o Judeu*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1940.

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.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. "Antônio José da Silva, o Judeu, e o teatro do século XVIII". In : *Curso de Teatro*. Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Letras, 1954, p. 31-53.

MARTINS, Heitor. "Algo de novo sobre o Judeu". In : *Minas Gerais suplemento Literário*, 08 de março de 1975, p. 11-2.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. "Dois autores em cena: o diálogo entre Antônio José da Silva, o Judeu, e Gil Vicente". In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (org.). *Dramaturgia em cena*. Maceió/ Salvador: EDUFAL/ EDUFBA, 2006, p. 177-191.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Annablume, 1998.

PEREIRA, Paulo Roberto. "A música e a marionete na comédia de Antônio José, o Judeu". *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, 2006, p. 49-61.

PEREIRA, Paulo Roberto. "O riso libertador em Antônio José da Silva, o Judeu". In: NOVINSKY, Anita e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (orgs.). *Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992, p. 608-20.

PEREIRA, Paulo. "O gracioso e sua função nas óperas do Judeu". *Colóquio: Letras*, n. 84, março de 1985, p. 28-35.

PORTICH, Ana. "Formas do espetáculo setecentista: a questão dos gêneros e a sua representação". In: 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.

SANTARENO, Bernardo. *O Judeu*. 4a. edição. Lisboa : Ática, 1978.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 8a. edição. Porto : Porto Editora, 1975.

SIMÕES, Manuel. "A ópera do Judeu". *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 51, 1979, p. 63-5.

Sobre o teatro no séc. XVIII

- BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1909. Vol. 4: Os Arcades.
- BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1959.
- CARVALHO, Mário Vieira de. “Trevas e luzes na ópera do Portugal setecentista”. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.). *Congresso Internacional: Portugal no século XVIII – de D. João V à Revolução Francesa*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII/ Universitária, 1991.
- CHAVES, Castelo Branco. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. 2a. edição. Lisboa : Biblioteca Nacional, 1989.
- CRUZ, Duarte Ivo. *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo, 1983.
- FONTAINE, Leon. *Le théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*. Paris : Baudry – Versailles : Cerf et fils, 1879.
- HATHERLY, Ana. *Claro-Escuro*: revista de estudos barrocos. Número duplo no terceiro centenário de nascimento de D. João V. Lisboa: Quimera, n. 2/3, mai-nov. 1989.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas. “A consolidação da Dinastia de Bragança e o apogeu do Portugal Barroco: centros de poder e trajetórias sociais (1668-1750). In: TENGARRINHA, José (org.) *História de Portugal*. 2ª edição. Bauru/ São Paulo/ Portugal: EDUSC/ UNESP/ Instituto Camões, 2001.
- SANTOS, Anna Clara. “A mitologia grega no pensamento arcádico português”. *Quadrant*, Centre de recherche en littérature de langue portugaise. Université Paul-Valéry, Montpellier III, n. 24, 2007, p. 41-53.
- SARAIVA, Antônio José. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Outras obras

- ALONSO, Dámaso. *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. 2ª. edição. Madrid: Campo Abierto, 1968.

- AMARAL, Ana Maria de Abreu. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos e objetos*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1988.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENTLEY, Eric. *A Experiência viva do teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BRITO, Manuel Carlos de. “O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-42)”. In: *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989.
- BRITO, Manuel Carlos. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- CANOVA, Marie-Claude. *La comédie*. Paris: Hachette, 1993.
- CARIGNANO, Maria Laura Moneta. *As formas do humor*. Copi: um caso argentino. [Dissertação de Mestrado]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2007. Faculdade de Ciências e Letras.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.
- FALCON-MARTINEZ, Constantino; FERNANDEZ-GALIANO, Emilio; LOPEZ-MELERO, Raquel. *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza, 1995.
- 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.
- FERREIRA, Idalina Ladeira. *Fantoches & cia*. São Paulo: Scipione, 1989.
- FRANCIS, Penny; NASPOLINI, Marisa; ATTWATER, Juliet; HEISE, Marcos. “Do antigo ao moderno: Percepções de uma espectadora”. *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, v. 4, 2007, p. 146-162.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Vitor Jabouille. 5ª.

- edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. “Anatomia da sátira”. *V Semana de Estudos Clássicos*, apresentação oral, 1990.
- LOPEZ, J. Garcia. *História de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, s/d.
- LOPEZ-VAZQUEZ, Alfredo Rodriguez. *Tres estudios sobre Calderón*. Rennes: Centre d'Etudes Hispaniques et Hispano-Americaines, 1978.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. “No alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal”. *Revista de história literária de Portugal*. Coimbra, n. 1, 1962, p. 191-233; n. 2, 1967, p. 1-58.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PARENTE, José. “O papel do ator no teatro de animação”. *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, v. 1, 2005, p. 105-117.
- ROCHA, Andrée Crabbé. *As aventuras de Anfitrião e outros estudos de teatro*. Coimbra: Almedina, 1969.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina. "Anfitriões peninsulares quinhentistas". Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, v. 33, 1985, p. 289-301.
- ROSA, Carlos Junior Gontijo; SOARES, Marília Vieira. “A personagem secundária em Eurípides: um estudo sobre Taltíbio em *As Troianas*”. *Revista de Estudos Universitários*, Sorocaba, v. 35, n. especial, 2009, p. 51-71.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2003.
- SANTINI, Juliana. *Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína: o humor na literatura regionalista brasileira*. [Tese de Doutorado]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2007. Faculdade de Ciências e Letras.
- SILVA, Ana Maria Zanonni da. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. [Tese de Doutorado]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2006. Faculdade de Ciências e Letras.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. “Literatura Metáfora Mito”. *Colóquio: Letras*, n. 49,

maio/1979, p. 5-10.

SOETHE, Paulo Astor. “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”. *Fragmentos*, n. 25, Florianópolis, jul-dez/2003, p. 155-175.

ZURBACH, Christine. “Presença(s) do teatro de marionetas em Portugal hoje”. *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, v. 2, 2006, p. 111-124.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno* (1517). Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

APÊNDICE - Há sátira em Antônio José da Silva?

A leitura do artigo “O gracioso e sua função nas óperas do Judeu”, de Paulo Pereira (1985), e outros comentários a respeito do teatro de Antônio José da Silva instigou-nos a entender os conceitos de sátira para, então, verificar a veracidade da aplicação do termo ao teatro do Judeu.

No artigo acima citado, Paulo Pereira pensa a obra de Antônio José enquanto crítica à sociedade portuguesa do início do século XVIII. É um texto que merece atenção, justamente por ser representativo de certa corrente interpretativa das obras literárias do período.

Pereira (1985) explicita de forma interessante a função do gracioso nas óperas do Judeu, conferindo ao criado “sentido prático” (p. 29), o “eixo da tessitura do discurso literário” (p. 30), “elo de ligação” (p. 32) e “fio condutor das ações” (p. 30). No entanto, sua análise tem como perspectiva um sentido exterior à própria criação literária, ou seja, para Pereira, o criado carregaria um “discurso contra-ideológico, através da ironia, dos quiproquós, do trocadilho [...] para pôr a ridículo valores de uma época ultrapassada” (p. 30-31). Há uma insistência artigo por afirmar em cada palavra do Judeu um tom de revolta contra o caminho tomado pela sociedade portuguesa em que vivia.

O “satirista” Antônio José da Silva, segundo Pereira (1985), está no desenvolvimento dramático dos textos, pois é a “sátira cômica ao projeto de casamento” (p. 29), bem como “a sátira a conceitos barrocos [...] para pôr a nu os males da sociedade do seu tempo” (p. 29), a “sátira às instituições” (p. 30), “o resgate através do servo, da submissão a que todos estão sujeitos numa sociedade injusta” (p. 33). Também enxerga no *gracioso*, o qual “satiriza a aristocracia e as instituições que a simbolizam, por meio do humor que, na sua realização através do riso, é um instrumento de crítica social” (p. 33); na “sátira zombeteira que se fará da tradição fidalga” (p. 34) através da ridicularização de seus nomes por comparação aos burlescos nomes dos *graciosos*; na ironia com que trata os deuses mitológicos e também “aqueles que querem manter vivos os ideais da literatura clássica” (p. 35). Haveria crítica também quando “nos esquecemos da sua condição de

escravos, servos, criados que não são pagos e que os seus senhores utilizam autoritariamente” (p. 34), usando o riso como arma “para inverter o processo de reificação social” (p. 34). Enfim, Pereira vê nas obras de Antônio José a preocupação “em colocar a sociedade da sua época diante dos próprios defeitos” (p. 30) através da sátira, que seria “o grande instrumento, aliado ao cômico e à paródia, que o Judeu utiliza para vergastar os poderosos e realçar o papel social das classes menos favorecidas” (p. 35).

Por entendermos que os argumentos de Pereira não são adequados para caracterizar a obra de Antônio José, buscamos em outras fontes argumentos para a sátira em suas peças. Embora Jürgen Brummack (*apud* SOETHE, 2003) afirme que a crítica do século XVIII ocupou-se ativamente da sátira, constatamos que a produção intelectual acerca do tema, ainda mais sobre o período estudado, é diminuta. Assim, fomos buscar definições deste conceito em textos que o utilizam como ferramenta, a partir destes extraindo possíveis sentidos para o termo.

João Adolfo Hansen, em *A sátira e o engenho* (2004), propõe um esquema detalhado da sátira presente na obra atribuída ao poeta seiscentista Gregório de Matos e Guerra (1636-1695). Através do cotejo dos poemas e documentação da então capital da colônia, Hansen chega à hipótese de que ambas partem do mesmo *locus* de enunciação no que se refere aos temas tratados, diferindo apenas no modo como esses temas são expostos. Acreditamos que, caso haja a sátira em Antônio José, ela seguiria estes mesmos preceitos. Nas obras do comediógrafo português ainda se percebe forte influência das preceptivas seiscentistas. Também as artes produzidas no período colonial brasileiro podem ser tomadas como portuguesas, uma vez que recebem influência direta da metrópole e não têm intenção ou consciência de uma possibilidade de produção “nacional”.

A sátira, embora seja um subgênero do cômico, não exclui outros gêneros, dependendo para isso que a recepção entenda o texto enquanto sátira. Assim, antes de temas e tipos, deve-se encontrar a *persona* satírica e seu ponto de enunciação pois, para satirizar, o poeta lança mão de todas as tópicos que lhe couberem no poema.

A persona satírica é, como diz a voz etimológica, *vazia*: convenção retórica, é um ator móvel que pode ser investido por posições institucionais que asseguram, em cada ocorrência, o efeito de unidade virtuosa e contrativa do eu discursivo, bem como a possibilidade de sua

mudança quando efetuado em outras posições, segundo outros registros. (HANSEN, 2004, p. 176, [grifo no original]).

Ou seja, a *persona* satírica não é um homem empírico, mas um ponto de vista que se adota para abordar determinado objeto.

A sátira, ao menos enquanto recurso retórico no universo barroco, não visa a derrisão da estrutura do corpo místico do Estado. Ao contrário, ela critica aqueles indivíduos ou procedimentos que corrompem ou fogem à estrutura. “A sátira é guerra caritativa: fere para curar” (HANSEN, 2004, p. 48). Seguindo ainda a metáfora explicativa do corpo, o Rei é a cabeça deste corpo místico, ocupando posição de ordem divina e intocável pela crítica. O Rei muitas vezes é visto como a “soberania curadora de outras partes corruptas do corpo místico” (HANSEN, 2004, p. 180). Corruptas porque não respeitam o uso e ordem preestabelecidos pelo pacto de sujeição. Silveira (1992) ressalta também que o teatro de Antônio José da Silva “ataca episodicamente alguns costumes e valores do Sistema (a justiça, a poesia, a escolástica, a medicina) em proveito da ordem estabelecida, que deve ser sublinhada” (p. 148) sem, no entanto, evidenciar tais ataques.

Para se entender a sátira deve-se conhecer as convenções discursivas partilhadas pela recepção, pautadas todas pela concordância acerca da imagem caricatural que o discurso efetiva, mantendo em circulação o estereótipo de grupos, tipos, vícios e situações criticáveis (HANSEN, 1990). Não conhecer o sistema de normas do período histórico em que a sátira foi elaborada é o mesmo que não saber do que a sátira fala realmente.

Só pode ser satirizado aquilo que o poeta, no seu tempo e lugar, consegue enxergar como vício. Assim, o olho do poeta é o limite da crítica e da construção dos tipos satirizados. Ponto de observação da *persona*, isto é, do poeta satírico, à *persona* satírica é associado o conceito cultural de verdade das classes positivas, opositoras da vituperação presente em cada poema. Assim, o insulto não é utilizado na sátira apenas com sua própria significação e associado aos seus próprios destinatários, mas pode ser utilizado como desmerecimento de um indivíduo que, por exemplo, não pertença àquela classe social ou religião, sendo neste caso usado para rebaixar o indivíduo em foco ou, indiretamente, sendo foco do vitupério primeiro a relação próxima, comumente familiar. Daí que toda palavra inserida num discurso não carrega só o *seu* significado, mas também o significado de todas

aquelas que poderiam estar ali, mas *não* estão porque não são as ideais.

A sátira é, *grosso modo*, composta por duas vozes: uma é a voz objetiva da *persona* satírica, apresentando as razões políticas e morais, com suas referências eruditas; a outra é percebida apenas no avesso desta, por uma interpretação da metáfora contida nos versos e relacionada diretamente à recepção.

Numa sociedade em que a agudeza é tanto um processo poético generalizado quanto uma concepção providencialista da história articulados em toda prática, do comércio ao gosto acentuado pelos trocadilhos e jogos engenhosos de palavras, é justamente a capacidade de determinar a natureza e o valor das relações de troca simbólica que está em questão na metáfora incongruente e aguda, o que pressupõe a partilha de paradigmas culturais através dos quais a transferência é processada, avaliada e fruída (HANSEN, 2004, p. 374).

Assim como a *persona* satírica não é um ser empírico, mas uma projeção quase fabulosa, uma espécie de personagem, também “não se escreve nunca sobre algo supostamente visto ou dito, antes sobre modos históricos de ver e dizer, conforme repertórios de lugares-comuns, argumentos e formas da tradição retórico-política e suas transformações locais” (HANSEN, 2004, p. 50). A sátira aparece na história da humanidade “como forma literária sempre realizável, por corresponder a necessidades e possibilidades humanas permanentes, decorrentes do convívio social e da dinâmica de relações que ele estabelece” (SOETHE, 2003, p. 158).

De acordo com Fantinati (1995, p. 94), a sátira não atrai o interesse dos críticos e estudiosos por não estar ligada a qualquer forma específica, podendo estar agregada à lírica, épica e dramática com a mesma eficácia, uma vez que determina a sua orientação interna; além de operar com temas-tabus cruamente abordados e um vocabulário que choca pela baixeza⁵³.

Segundo os estudos de João Adolfo Hansen (1990; 2004), a poesia seiscentista

⁵³ Segundo Soethe (2003, p. 157), “em literatura, o termo [sátira] pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo [...] Representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais”. As duas definições, complementares entre si, demonstram o que a sátira pode ser enquanto conteúdo. Já quanto à forma, a sátira é tida sempre como miscelânea, mistura, como se verá abaixo.

visa a um público muito diversificado. Sendo assim, sua escrita não pode ser sutil demais, dada a apreciação da plebe, e tampouco muito baixa, pela apreciação da alta sociedade. A sátira opera em chaves de decoro interno, pela adequação verossímil do discurso a casos ou lugares-comuns retóricos; e de decoro externo, pela adequação pragmática do discurso às circunstâncias e pessoas na recepção⁵⁴.

Lazarowicz (*apud* FANTINATI, 1995; ver também SOETHE, 2003; HANSEN, 2004) define como critério decisivo para a caracterização da sátira a visão do “mundo às avessas”. Por este viés, a sátira receberia impulsos da realidade e atuaria sobre o real. Mas ela também metaforiza e transforma o real. Assim, de acordo com Brummack (*apud* FANTINATI, 1995), a sátira exige três elementos, a saber, o ataque agressivo, a norma e a indireta.

Pelo ataque agressivo entende-se a “ação baseada numa motivação psico-individual [...] provocada no sujeito por certos objetos [...] que enfermam o indivíduo e a sociedade” (FANTINATI, 1995, p. 94). Para Hansen (1990), a distinção entre a sátira urbana e a sátira bufa é dada pela finalidade e pelo modo como é feita a vituperação. Podemos entender, assim, que o modo agressivo é aquele que carrega em si a maledicência aludida também por Tesouro. “É a *maledicência* que distingue a sátira da comédia, observando-se uma possibilidade de intercâmbio delas determinada não pela matéria deformada, objeto do canto, mas pelo *modo*. Em outros termos, um tema ridículo na matéria torna-se satírico, se o riso for articulado *com dor*” (*apud* HANSEN, 2004, p. 360, grifos no original).

Mas a sátira não é agressiva aleatoriamente, contra uma insatisfação do autor satírico. Ela sempre se refere a uma norma anterior, a um “ideal positivo contraposto à ameaçadora realidade negativa” (FANTINATI, 1995, p. 94). Sendo assim, a sátira liga-se diretamente a uma característica da conformação social da atualidade de sua elaboração e uma realidade utópica. A sátira só é construída a partir do momento que a realidade

⁵⁴ Hansen (2004, p. 325) comenta sobre a poesia satírica seiscentista que “certo inacabamento da metrificação dos muitos poemas – descontando-se também as alterações de copistas –, marca da sua inferioridade estilística, quando o critério aplicado a eles é o da apreciação de gêneros escritos para serem lidos, é a marca efetiva da sua adequação à audição, no mesmo sentido aristotélico da adequação do gênero deliberativo às grandes assembleias movimentadas e barulhentas”.

empírica está dissociada desta realidade ideal. Segundo Hansen (2004, p. 231), clareza, generalidade e didatismo caracterizam o bom funcionamento da sátira. Mas, ao mesmo tempo, a sátira não evidencia explicitamente as normas que ela defende, pois estas não fazem parte do seu discurso direto. Por outra, a defesa da ordem se dá pela crítica de seu não-estabelecimento. Assim, é indiretamente que se obtém seu verdadeiro discurso.

Lembramos ainda que a norma é datada e concernente ao seu período histórico. Portanto, “para que possamos entender a sátira de épocas passadas é necessário ter presente seu sistema de normas, as normas ultrapassadas pelo desenvolvimento social e o partido tomado pelo autor” (FANTINATI, 1995, p. 95). Estas condições dificultam a compreensão da sátira, mas também nos ajudam a ter clareza para uma compreensão de quando há a sugestão de sátira ou a sátira propriamente dita. No início do século XVIII, por exemplo, assim como no século XVII, escreve-se pela tentativa de superação de modelos clássicos bem delimitados, sendo que a sátira apresenta características muito bem definidas, como nos refere Hansen:

A sátira aparece sempre como discurso de função poética mista, em que a adequação ao caso por satirizar determina o procedimento das misturas da fantasia poética. Isto significa que sua conceituação deve considerar as regras de classificação e, assim, de hierarquização da *persona* satírica e seus objetos, antes mesmo que seus temas e tipos, *topoi* estereotipados da tradição latina e medieval. A sátira é constituída das tópicas retóricas da sua invenção, evidenciando sua transformação pelo investimento léxico-semântico particular, operado segundo a adequação ou conveniência ao caso tratado e ao público receptor (HANSEN, 2004, p. 89).

Na obra de Antônio José da Silva, embora cômica, não podemos perceber tais características, o que reforça nossa hipótese de que ela tem a função primeira de divertir seu público. Um possível fundo moralizante – indispensável à sátira – não é perceptível como elemento fundamental à sua dramaturgia.

Quanto ao terceiro aspecto da sátira, a indireta, mais do que se perceber a norma a partir de “uma utopia *ex negativo*” (FANTINATI, 1995, p. 94), que se refere à norma implícita na derrisão, ela fala da “forma como o satirista faz o ataque agressivo” (FANTINATI, 1995, p. 95). O seu discurso é sempre fictício ou ficcional, e o conteúdo marcadamente cômico. “No caso da sátira, a utilização de recursos [de linguagem] está

predominantemente ligada ao *enfrentamento* do lado ameaçador e negativo da realidade e à *predisposição para corrigi-lo*” (SOETHE, 2003, p. 168, [grifo no original]). Ou, por outra, o confronto com a realidade substancial percebida negativamente.

A sátira não está presente, por exemplo, numa tragédia ou numa reportagem de jornal, mas sua forma se liga às formas às quais pretende imitar (*mimesis*), apresentando os contrastes cômicos como sinais enviados ao leitor de que não deve receber *ipsis litteris* as informações transmitidas, mas compreendê-las indiretamente. “É redutor ler a sátira considerando apenas a deformação grotesca maledicente, pois a voz da prudência, que produz os monstros, captura-os em sua ponderação como um teatro da transgressão controlada” (HANSEN, 2004, p. 366).

Sobre esta relação indireta com o tema, Emanuele Tesauro, no *Tratado dos Ridículos* (1654), apresenta a sátira como efeito da maledicência, que distancia do ridículo por zombar de situações que causariam espanto. A sátira é mordaz e “punge com o horror da tirania dos vícios fortes, implicando a maledicência agressiva, o sarcasmo e mesmo a obscenidade” (HANSEN, 1992, p. 15). Para que se digam temas satíricos sem a ofensa escancarada, deve-se usar de metáforas e ambiguidades, a fim de que a maledicência seja coberta com o véu de se “dizer torpezas sem torpeza” (TESAURO, [1654] 1992, p. 49), pois que melhor é a sugestão da obscenidade que a obscenidade em si.

O “mundo às avessas” é a categoria que melhor caracteriza a sátira. Nela, há sempre a ruptura do ataque agressivo direto, através do emprego de recursos estéticos e a superação da situação discursiva real, que possibilitam abordar o desagradável de modo agradável (SILVA, 2006, p. 46).

A sátira, por utilizar recursos do cômico que não lhe pertencem exclusivamente, requer do leitor uma identificação com a perspectiva crítica do autor, de acordo com a função da literatura junto à consciência pública de sua época e, ao leitor deslocado historicamente, o exercício da compreensão histórica.

Retornando a um elemento característico da representação satírica em um texto, dramático ou de qualquer outro gênero, a *persona* satírica, podemos observar com Hansen (2004) que, “etimologicamente, o termo *persona* significa *máscara*. Na sátira, a *persona* é uma convenção, ou seja, uma máscara aplicada pelo poeta para figurar as duas espécies

aristotélicas do cômico, o ridículo e a maledicência, ou o vício não-nocivo, que causa riso, e o vício nocivo, que causa horror” (p. 459). Sendo máscara, ela também opera como ator da sátira, não devendo ser associado diretamente ao autor empírico.

A sátira e o teatro do Século de Ouro espanhol operam em registro binário de verdade/mentira, certo/errado, bom/mau, Bem/Mal. Na sátira, a *persona* satírica é a representação moral icástica da virtude, enquanto que os tipos deformados física e moralmente representam em caricaturas fantásticas os vícios que corrompem a sociedade.

Retomando o artigo de Paulo Pereira (1985), lembramos que ele vê a derrisão contra a sociedade portuguesa setecentista em quase todas as passagens dos textos de Antônio José. Cada vez mais podemos perceber que sua visão tende a distorcer a coerência interna do cômico de Antônio José, que busca provocar o riso e justificar verossimilmente as situações cômicas, em diálogo com a realidade empírica em que vive o autor. Na parte conclusiva de seu artigo, Pereira (1985) afirma que a obra do Judeu é uma “grande sátira política ao Portugal do seu tempo” (p. 34). Muitos autores afirmam que o comediógrafo critica a Inquisição em suas peças, especialmente na cena do seu *Anfitrião* (1733) em que Saramago e o próprio Anfitrião são presos no Limoeiro. Esta afirmação combina melhor com a personagem dramática Antônio José das tragédias inspiradas na sua vida, pois que não encontramos em seus textos subsídios para tais leituras, uma vez que

lembrando o óbvio – que a sátira é poesia; que a poesia é ficção; que o ‘eu’ satírico é um personagem; que o personagem é um tipo fictício; que seu caráter de tipo também é fictício e inventado tecnicamente pelo poeta para a finalidade satírica de expor o vício e a depravação – é útil também lembrar que os autores de sátiras manipulam o personagem satírico de maneira dramática, constituindo-o como ator” (HANSEN, 2004, p. 459)⁵⁵.

Além do que, como “personagem dramática complexa, a *persona* satírica é ator capacitado a ocupar várias posições discursivas opostas, consecutivas ou simultâneas,

⁵⁵ Ainda segundo Hansen (2004, p. 461), numa comparação mais direta com o poeta Gregório de Matos e Guerra, “segundo a convenção retórica, as inconsistências e contradições da *persona* são convenções aplicadas tecnicamente para figurá-la como *persona dramática*. Ou seja: supondo-se que o homem chamado Gregório de Matos e Guerra tenha querido publicar poeticamente seu ponto de vista individual sobre um assunto qualquer da sociedade baiana do século XVII, ele não poderia fazê-lo sem aplicar as convenções retóricas das paixões que modelam o ‘eu’ poético como tipo não-psicológico, ou seja, como tipo formalizado retoricamente. Em seu tempo, era impossível fazê-lo de outra maneira”.

conforme a matéria e a ocasião dos poemas” (HANSEN, 2004, p. 468), fazendo com que, ante a não-observação dos possíveis opostos, haveria uma leitura parcial, datada e posterior da crítica à dramaturgia do Judeu, tentativa de politização e elaboração de uma consciência crítica passível de observação apenas há uma distância segura de seu tempo e lugar.

Há uma direta relação entre a sátira e a realidade social do satirista e do satirizado através de convenções discursivas partilhadas pela recepção, pautadas todas pela concordância acerca da imagem caricatural que o discurso efetiva, mantendo em circulação o estereótipo de grupos, tipos, vícios e situações criticáveis. A utilização de tipos correntes da sociedade é uma ferramenta cômica de Antônio José, tanto quanto qualquer outra ferramenta que concorra para seu objetivo de fazer rir seu público. Anterior à defesa de uma ideia está a defesa do riso “como simples válvula de escape, o riso como acolhida, o riso de sedução, o riso de ternura existem também” (MINOIS, 2003, p. 47).

Ao que entendemos, a sátira opera em uma chave maniqueísta de Bem e Mal, dentro dos limites do corpo místico do Estado, entre cumpridores de suas funções e não-cumpridores por falta ou excesso⁵⁶. Na dramaturgia de Antônio José, entendemos os conflitos em outro registro. O final das peças pode recompensar os bons e punir os maus, mas é um golpe de cena muito fraco perante o todo do enredo (*cf.* FURTER, 1964).

A sátira provém da mistura e da deformação das unidades e é construída através de preceitos que se mantêm unos na *persona* satírica, como “padrão avaliativo da deformação efetuada pra o destinatário” porque “a fantasia poética opera através de esquemas modelizadores” (HANSEN, 1990, p. 7). Quintiliano, comentado por Hansen (1990), escreve que as regras para elogiar o belo valem, simetricamente, para vituperar o feio. O objeto do elogio, ou da vituperação, é dividido pelo autor latino nas classes de deuses, homens, animais e seres inanimados, sendo que todo elogio, ou crítica, deve ser calcada em lugares-comuns próprios do discurso.

O próprio termo *sátira*, possivelmente oriundo da palavra latina *satura*, quer dizer *mistura*. A sátira, enquanto formulação mista,

⁵⁶ “Não se critica, portanto, o privilégio, mas os efeitos de seu excesso ou de sua carência. Tanto o excesso quanto a falta ameaçam a concórdia do bem comum, desordenando a harmonia das partes do corpo político” (HANSEN, 2004, p. 284, grifos no original).

é hiperinclusiva: a fantasia poética tanto cita e inverte textos líricos, épicos, trágicos, como paródia, quanto efetua tipos monstruosos, montando-os pedaço por pedaço por translação metafórica, como agressão, sarcasmo e maledicência. A sátira aparece sempre como discurso de função poética mista, em que a adequação ao caso por satirizar determina o procedimento das misturas da fantasia poética (HANSEN, 2004, p. 89).

Sendo puro contraste, seria incorreto tentar relacionar a sátira diretamente a qualquer recurso de linguagem, uma vez que “o decoro rebaixa a sátira a gênero misto, tornando-se impossível delimitá-la numa forma fixa ou num procedimento exclusivo: as misturas e as situações são ilimitadas e ela é estruturalmente aberta” (HANSEN, 2004, p. 85).

Mais interessada na “catarse da censura, que codifica moral e politicamente as ações reguladoras do bem” (HANSEN, 2004, p. 18), a causa da sátira toma proporções hiperbólicas no texto, chegando a excluir da narração o fato narrado. “A deformação satírica instrumentaliza os mistos como sensibilização do vício, tendendo à alegorização” (HANSEN, 2004, p. 372). “A sátira é um gênero retórico-poético de convenções para a caricatura”. Sua catarse, “se é cômica, não causa necessariamente o riso, pois o prazer que propõe é o de uma adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão a valores de opinião” (HANSEN, 1990, p. 14). Tal catarse, operante no registro didático-moral e que dispensa o riso como característica principal, não é condizente com a obra de um comediógrafo de comédias leves, “sem subentendidos humanitários e pseudofilosóficos”, que trazem sempre um final feliz, no qual as pancadas distribuídas entre as personagens são do tipo “que alegra, provocando os aplausos de um público simples” (PICCHIO, 1969, p. 195).

Nos séculos XVI e XVII, assiste-se à retomada – como podemos perceber em preceptistas como Emanuele Tesauro e Lope de Vega – de uma visão aristotélica da comicidade, tomando o riso como derrisão e rebaixamento, mas adicionando-se a ele o conceito de *admiratio*. Tal conceito é, em sua base, relacionado ao riso alegre, satisfação sem escárnio, derrisão ou superioridade (cf. SANTINI, 2007, p. 16ss.).

Ainda segundo Pereira (1985), “um aspecto relevante na obra de Antônio José é o de preparar literariamente o aparecimento do espírito iluminista no teatro português” (p.

29). Se é que esse “espírito iluminista” posteriormente surgiu no teatro português, podemos questionar se Antônio José realmente conhecia intuitivamente a necessidade ou fatalidade deste movimento, se tinha consciência de que estaria fazendo tal preparação no cenário português. O Teatro do Bairro Alto era frequentado principalmente pela baixa burguesia e pelo povo, ou seja, um público simples que queria se divertir. Suas peças são despreziosas e de um humor baseado na simplicidade das falas e na comunicação do enredo. Talvez ele apenas escrevesse, sem pretensões de fama ou reconhecimento artístico além do de fazer entreter através de um teatro de bonifrates.

Se esta visão satírica enquanto recurso didático-moralizante não se enquadra às peças de Antônio José da Silva, buscamos justificar a postura dos comentadores que lhe conferem a função de satirista de seu tempo através de outra teoria, demonstrada por Hernández.

El ataque satírico tiene el propósito primario de ridiculizar e invalidar las interpretaciones y los principios normativos de víctimas que son retratadas con desprecio. En consecuencia, el autor de la sátira es percibido a menudo como un subversivo cuyo arte representa una norma valorativa opuesta, incompatible y abrumadora que desafía la legitimidad de figuras y valores normativos muy estimados. (apud CARIGNANO, 2007, p. 154, [grifo nosso]).

Através desta visão, a sátira se levantaria contra as instituições e figuras de poder da sociedade. Ainda que se referisse ao momento da vida do poeta, como a visão anterior, esta postura – mais revolucionária – refere-se a uma consciência crítica da situação política que não seria possível naquele momento. Antônio José não entra em confronto direto, como dizem Saraiva e Lopes em *História da Literatura Portuguesa* (1975) ou Saraiva em *Iniciação à Literatura Portuguesa* (2010), com a casa real portuguesa no *Anfitrião*, tampouco se levanta contra a Inquisição, nesta mesma peça.

Sem dúvida, em seu joco-sério, o Judeu, zombando, dizia verdades. Mas essas verdades não eram “acerados venábulos” contra o Poder ou a nobreza. [...] foram críticas episódicas, circunscritas a cenas, já que nunca chegou a transformar os valores atingidos em temas de suas peças. [...] levantar a bandeira do engajamento no Judeu é subverter uma outra ordem, a do bom senso e da lógica, já que pretende transformar em fulcral o que é episódico. (SILVEIRA, 1992, p. 156-157).

Este, ainda aqui, é um olhar posterior, de leitores com distância crítica do momento histórico do autor. Olhar este que deu origem a obras como *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães ou *O Judeu*, de Camilo Castelo Branco. Poetização da vida do comediógrafo, idealização e projeção de um pensamento da época destes autores, que ecoa até hoje em muitos críticos.

Com a tentativa de tornar o Judeu um representante do pioneirismo literário em Portugal, atribuem-se a ele as mais distintas e discrepantes incumbências, todas elas mais fundadas na vontade do crítico que na obra propriamente dita. Soa incoerente que um mesmo autor, através da análise do conjunto de sua obra – no caso de Antônio José, uma obra de poucas peças e muito restrita temporalmente – reflita “uma grande sátira política ao Portugal do seu tempo” e seja “uma ponte para a chegada do Iluminismo em Portugal” (PEREIRA, 1985, p. 34-35). Como ele poderia ser, ao mesmo tempo, reacionário e revolucionário, conservador e visionário?

Notamos que qualquer dos estudiosos lidos que se debruçaram sobre o tema da sátira recentemente já a percebem como uma manutenção dos costumes de uma dada sociedade, contemporânea de sua elaboração. Apenas aqueles que fazem referências sumárias à sátira ainda a entendem enquanto crítica e afronta aos valores constituintes de uma sociedade. Assim temos que, embora a obra de Antônio José seja cômica, não pode ser chamada de satírica, pois que a função didático-moral não está no centro de sua questão. Ainda somos levados a sugerir que nem mesmo um tom satírico seja atribuído à obra do Judeu, uma vez que, como dito, a sátira não é um gênero literário, mas se demonstra a partir do modo elocutório do discurso, que domina o próprio gênero literário.