

## *ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA*, DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, E A INTERTEXTUALIDADE

FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
da Universidade de São Paulo

**RESUMO:** O ensaio tem por objetivo examinar o diálogo intertextual que a ópera *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva, o *Judeu* (Rio de Janeiro, 1705 - Lisboa, 1739), trava com seus paradigmas, nomeadamente, o *Anfitrião* (?), de Plauto (224 ? - 182 ? a.C.), a *Comédia dos Anfitriões* (1587), de Camões (1525 - 1580), e o *Amphitryon* (1668), de Molière (1622 - 1673). Depois de caracterizar os níveis intertextuais e alguns de seus mecanismos, o ensaio acaba por concluir que a ópera estiliza os modelos, além de parafrasear o discurso barroco, criticando, através da autoparódia, os excessos a que chegara a poesia do período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Teatro; Barroco; Gongorismo.

### Preliminares

A meteórica carreira dramática de Antônio José da Silva<sup>1</sup> legou-nos seguramente oito peças, encenadas no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, entre 1733 e 1738.

Enfeixados em dois volumes do *Teatro Cômico Português*, editados em 1744, por Francisco Luís Ameno, estando já o comediógrafo morto, contam-se os seguintes títulos: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734); *Os Encantos de Medéia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *Labirinto de Creta* (1736); *Guerras do Alecrim e Mangerona* (1737); *Precipício de Faetonte* (1737); *As Variedades de Proteu* (1738). Resta ainda uma peça, escrita em espanhol, sem data e de autoria incerta, a qual foi atribuída ao comediógrafo por Claude-Henri Frèches (Silva, 1967, p. 5ss): trata-se de *El Prodigio de Amarante*.

O exame dos títulos das óperas revela já que, exceção feita a *Guerras do Alecrim e Mangerona*, cujo tema foi baseado na realidade setecentista portuguesa, todos os outros títulos remetem a fontes mitológicas ou literárias.

A intertextualidade abre-nos, portanto, um caminho promissor para a análise da obra de Antônio José. Resolvemos trilhá-lo, limitando, contudo, o

campo de nossa incursão. Este ensaio restringir-se-á ao exame da *ópera Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* frente a três paradigmas: o *Anfitrião*, de Plauto (século III ou II a.C.), a *Comédia dos Anfitriões*, de Camões (1587), e o *Amphitryon* molieresco (1668).

### Em torno da intertextualidade

O Classicismo artístico, que tem por uma de suas características a imitação dos modelos greco-latinos, reutiliza o conceito de mimese aristotélica, acrescentando-lhe a idéia horaciana de imitação com o intuito deliberado de superar o modelo. Portanto, teríamos, na perspectiva aristotélica, a imitação direta da realidade que, por refratar o real, é idealizante. Horácio, por outro lado, propõe a imitação dos bons autores, isto é, a imitação da imitação, ou seja, reflexo e/ou refração de um reflexo e/ou de uma refração.

Segundo Massaud Moisés, “por ser filtrada ou transmutada pela imaginação, a totalidade do real sofre distorção para adquirir forma; a realidade como tal não se transpõe, porque incompatíveis o discurso da Natureza e o da Literatura (Moisés, 1982, p. 26). Assim, na tradução das metáforas contidas no texto literário, há “o diálogo de mútua dependência entre o sujeito do texto literário e o leitor”, pois, “sem o leitor o texto não fala” (id., ib., p. 27). O universo literário torna-se, portanto, dialético, na medida em que, de um lado, constrói-se a partir da realidade; de outro, vê a realidade transmutada pela imaginação.

Considerando sob outra óptica, temos, no texto literário, uma realidade nova – a literária –, como tal também possível de ser imitada ou, se quisermos, capaz de ser alvo da mimese. É o que acontece quando pensamos na intertextualidade, conceito batizado por Júlia Kristeva

*(“... todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” [Kristeva, 1974, p. 64])*

que “traduziu” para o Ocidente aquilo que já era matéria entre os formalistas russos<sup>2</sup>. Definida por Massaud Moisés como a “convergência de vários textos anteriores – modalidades do real – no espaço do texto novo” (Moisés, 1982, p. 76), a intertextualidade é, pois, o domínio em que se processa a mimese – livresca e em segundo grau – da realidade literária.

Paródia, estilização e paráfrase serão, portanto, modos de promover a intertextualidade. O objeto agora deixa de ser o universo do real, para ser o

universo das palavras – que não nos ouça Fernando Pessoa. Estamos tratando, pois, de uma imitação; porém, na esteira de Horácio, temos uma “imitação de segunda mão”, já que a realidade a ser imitada faz parte de um mundo novo recriado pelo homem – a realidade literária.

É consabido que um determinado conteúdo deve ser expresso por meio de uma determinada forma. Não aceitamos, pois, a idéia defendida por certos autores de que paródia se restrinja exclusivamente ao nível da forma. A relação forma/conteúdo deve ser considerada sempre que pensarmos na questão da paródia. Toda gênese da teoria da paródia, da estilização e mesmo da paráfrase parece estar no tipo de relação que se estabelece entre a forma do modelo e a forma do novo texto, entre o conteúdo do paradigma e o obtido posteriormente.

A tensão forma/conteúdo por si mesma explica a distinção entre os termos paródia e estilização. Enquanto a paródia **mantém aparentemente a essência da forma original**, deformando, ou melhor, contrariando o conteúdo do modelo – “canto contrário” –, a estilização, **ainda mantendo em essência a forma do modelo**, promove uma inovação, isto é, uma transformação **do** ou **no** conteúdo do modelo, sem negá-lo ou opor-se a ele, trazendo-lhe à tona o que está implícito. Há, portanto, quando tratamos da estilização, a tão falada subserviência recriadora, ou seja, imitação com o deliberado intuito de superar o modelo – canto paralelo –, e não destruí-lo como propõe a intenção paródica.<sup>3</sup>

Há, pois, refração do paradigma em ambos os casos. A refração maior promovida pela paródia leva necessariamente à destruição conteudística (e por que não?) ideológica da visão de mundo proposta pelo autor do texto original, enquanto a estilização lhe acrescenta novo conteúdo, ainda perfeitamente pertinente, abrigando a intenção de ser superior ao original. Deste modo, seguindo a idéia da visão de mundo, temos que a cosmovisão obtida pelo segundo texto na estilização é, se não superior, ao menos pretende ser mais complexa que a do paradigma, porque procura levar às últimas conseqüências as entrelinhas do modelo, buscando superá-lo através do preenchimento, do enriquecimento, enfim, do que poderia ter sido dito, mas não o foi, muito provavelmente por incapacidade ou talvez falta de vivência do autor original<sup>4</sup>.

#### **Intertexto versus paradigma**

O cotejo de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de Antônio José, em relação ao paradigma primordial, de Plauto, bem como à *Comédia dos Anfitriões*, de Camões e ao *Amphitryon*, de Molière, levou-nos a tirar algumas ilações que nos capacitam aquilatar o nível de intertextualidade da *ópera* do Judeu frente aos modelos arrolados.

A intriga, oriunda da mitologia, é comum tanto aos paradigmas como à *ópera* de Antônio José da Silva. Trata-se do triângulo amoroso Júpiter/Alcmena/

Anfitrião, resultante de uma das aventuras adúlteras do soberano dos deuses – fábula que se cristalizou literariamente graças à estilização imposta pelo comediógrafo latino ao mito paradigmático.

Embora a ordem em que as cenas se apresentam seja alterada dependendo do texto considerado, aquelas que encerram situações peculiares à intriga fundamental são bastante semelhantes. As comédias latina e francesa, por exemplo, iniciam, a primeira, com a exposição do Argumento, a segunda, com o prólogo. Em ambas a enunciação feita por Mercúrio é concomitante aos deleites que Júpiter já está a colher no leito de Alcmena, ao passo que os dois textos portugueses iniciam representando a chegada de Júpiter, transfigurado em Anfitrião, à casa de Alcmena.

O episódio da chegada de Sósia (ou Saramago) – com o intuito de informar Alcmena acerca do breve regresso do general tebano –, encontrando-se com Mercúrio, transfigurado no criado de Anfitrião, é essencialmente o mesmo nas quatro peças. Também o diálogo travado entre Júpiter/Anfitrião e Alcmena, acerca da necessidade de retornar ao porto para, então, entrar triunfante em Tebas, existe em qualquer um dos textos examinados.

O relato de Sósia/Saramago ao amo, narrando o ocorrido diante de sua casa, bem como o fato de o general tebano ir tirar a limpo aquilo que o criado insiste em afirmar, é comum aos quatro textos examinados neste ensaio. Da mesma forma, o tratamento cheio de surpresa, dispensado por Alcmena ao verdadeiro e recém-chegado marido, que lhe traz, com o relato da vitória sobre os inimigos, um presente, não é fundamentalmente distinto.

A cena em que Alcmena, mostrando-se confusa diante da situação em que foi colocada, acaba por perdoar o marido fingido é igualmente similar nas peças consideradas.

Acabamos de sumariar aquelas cenas cuja similitude com o paradigma primordial plautino é patente. Contudo, outras cenas existem na *ópera* de Antônio José tomadas ora de um ora de outro paradigma. Examinemo-las.

O diálogo de Alcmena e Cornucópia (Parte I, cena, primeiro e terceiro quadros) em torno da saudade que a ama sente do marido é inspirado na cena I do primeiro ato da comédia camoniana, embora Antônio José lhe aponha a comicidade proveniente da caracterização de uma Cornucópia *graciosa* que inverte derrisoriamente o discurso elevado de Alcmena. Esta mesma cena capacitamos perceber o lirismo que domina as Alcmenas portuguesas, tornando-as *discretas* chorosas e melodramáticas. Parece-nos, portanto, que a construção da personagem Alcmena nas peças portuguesas tem um caráter arquetipicamente luso. Acompanhando a mesma linha de pensamento, o Júpiter desenhado por Camões e Antônio José reveste-se igualmente desse lirismo que o torna um amante *discreto* e palavroso, atingido fatalmente pela “seta de cupido”. Ainda no terceiro quadro da *ópera* de Antônio José, Cornucópia traz a notícia da chegada de Anfitrião/

Júpiter e Saramago/Mercúrio. A fórmula aí utilizada pela criada é a mesma que a Bromia camoniana emprega:

Cornucópia: *Alvíssaras, Senhora; alvíssaras!*  
Alcmena: *Que é isso, Cornucópia?*  
Cornucópia: *Que há de ser, Senhora? Ai, Senhora! Alvíssaras!*  
Alcmena: *Alvíssaras de quê?*  
Cornucópia: *Sabe que mais?*  
Alcmena: *O quê?*  
Cornucópia: *Pois saiba que... Ai Senhora, alvíssaras, que aí vem meu marido, Saramago!*  
Alcmena: *Há maior loucura! estas alvíssaras pede-as a ti mesma.*  
Cornucópia: *Não, Senhora, que com ele vem o Senhor Anfitrião* (pp. 104-105);  
  
Bromia (dentro): *Sosia parece que ouvi.*  
*Alvíssaras, minha senhora,*  
*Que na fala o conheci* (p. 34).

Os excertos demonstram que, sem dúvida, o Judeu tomou a fórmula de Camões, acrescentando-lhe, entretanto, a brincadeira verbal, cuja sonoridade, advinda da repetição do vocábulo, provavelmente agradasse ao espectador.

Se confrontada com a cena I do quinto ato da comédia camoniana, a cena II, quinto quadro, Parte II, da ópera fornece outro exemplo do uso de fórmulas verbais bastante semelhantes:

Júpiter: *Quem é o atrevido que ousa a fazer tão grande estrondo na minha casa? Mas que vejo! este é Anfitrião! (À parte)*<sup>9</sup> (p. 166);

Júpiter: *Quem é o atrevido*  
*Que aqui ousa de fazer*  
*Tão revoltoso arruído* (p. 96).

O epílogo de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* explicita, mais uma vez, a voz do paradigma camoniano aí ressoando. Enquanto a comédia latina encena o nascimento de duas crianças – uma, filha de Júpiter, outra, de Anfitrião –, as peças portuguesas trazem apenas a anunciação do nascimento de Hércules. Desse modo, temos a analogia entre Alcmena e Maria, porquanto ambas foram fecundadas por um deus onipotente e gerarão salvadores. Parece-nos, pois, que os dois autores portugueses se mostram, ao menos neste ponto, influenciados pela ideologia cristã<sup>5</sup> que vinca os séculos clássico e barroco, período em que o

exercício da imitação dos pagãos modelos greco-latinos não chega a sufocar ou enfraquecer a índole beatamente católica de Portugal.

Se tomarmos o paradigma molieresco, veremos que diversas passagens da *ópera lusa* encontram ali inspiração. É interessante notar que a maioria dos pontos de contato entre as duas peças reside em aspectos acessórios, o que oferece, segundo nosso entendimento, índices eloquentes de que Antônio José teria conhecimento do texto francês.

O exame da tábua de personagens de ambas as peças fornece já dois dos índices mencionados. O primeiro é capital. Trata-se do fato de que Sosie e Cléanthis são marido e mulher, assim como o são Saramago e Cornucópia. O segundo remete ao fato de que, nas peças ora examinadas, o capitão tebano, amigo de Anfitrião, chama-se Polidaz (Polidas, em Molière). Se esta segunda semelhança pode ser debitada à conta de acessória e/ou incidental, o mesmo não se pode dizer da circunstância de o Judeu ter reutilizado o expediente do “desdobramento” do par amoroso elevado, obtido em Molière através de Sosie e Cléanthis. Em sua *ópera*, Antônio José há de levar às últimas conseqüências o mote do “*dédoublement*” do par amoroso elevado inscrito no modelo francês:

Mercurio: *Com quê, é o mesmo nossos amos do que nós? Eles, casadinhos de um ano, e nós há um século? Eles, Senhores e rapazes; e nós velhos e moços? Eles, dous jasmíns; e nós dous lagartos? E finalmente eles com amor, e nós, ou pelo menos eu, sem nenhum?* (p. 109);

Mercure: *Diantre! ou veux-tu que mon esprit T'aïlle chercher des fariboles? Quinze ans de mariage épuisent les paroles; Et depuis un long temps nous sommes tout dit* (p. 394).

Também a oposição proposta por Júpiter/Anfitrião em torno da distinção entre marido e amante (Antônio José: Parte I, cena II, quarto quadro) encontra correspondência na cena IV do primeiro ato molieresco. Tal distinção, aliada à idéia do amor como cumprimento do dever (Antônio José: Parte I, cena V, Primeiro quadro/Molière, Ato II, cena III) que ambos os dramaturgos encenam, ressaltando o moralismo de Alcmena diante do desejo de Júpiter, aproxima as duas peças, na medida em que a moralidade cristã sublima a carnalidade das relações conjugais aquém e além Pirineus.

O presente que Júpiter/Anfitrião traz a Alcmena é, tanto na *ópera* portuguesa como na comédia francesa, o mesmo – uma jóia:

Júpiter: (...) *reservei esta jóia que no elmo trazia El-Rei Terela, cujo primoroso artifício só é merecedor de empregar-se em teu peito. Aceita-a,*

*pois, que não será a primeira vez que se coroe Vênus com os despojos de Marte.*

[. . .]

*Cornucópia: Ai, Senhora, que galante socriler! E como brilha! Parece-me um caga-lume.*

*Alcmena: Não dirás perilampo, que é mais próprio?*

*Cornucópia: Tanto faz perilampo como caga-lume, que tudo é o mesmo; mas, ainda assim, aquele diamante é bem brilhante (p. 108);*

*Sosie: Parmi tout le butin fait sur nos ennemis,*

*Qu'est-cé qu'Amphitryon obtient pour son partage?*

*Mercur: Cinq fort gros diamants, en noeud proprement mis, Dont leur chef se parait come d'un rare ouvrage.*

*Sosie: A qui destine-t-il un se riche présent?*

*Mercur: A sa femme; et sur elle il le veut voir paraître (p. 392).*

A ironia que aflora no epílogo da comédia de Molière encontra ressonância na *ópera* do Judeu, uma vez que, tanto numa peça como na outra, a desonra de Anfitrião compartilhar o tálamo com Júpiter assume dimensões de subida glória:

*Anfitrião: Oh, mil vezes feliz eu, que tive a fortuna de que o mesmo Júpiter quisesse divinizar o meu venturoso tálamo.*

[. . .]

*Anfitrião: Sejam recíprocos, querida Alcmena, que, quando as tuas ofensas para mim são glórias, que fará quando me não ofendes? (p.221);*

*Jupiter: Un partage avec Jupiter*

*N'a rien du tout qui déshonore;*

*Et, sans dout, il ne peut etre que glorieux*

*De se voir le rival du souverain des dieux (p. 410).*

Como já observamos ao examinar a *ópera* de Antônio José frente à comédia camoniana, também o *Amphitryon* de Molière encena a anunciação do nascimento de Hércules. Desse modo, as duas peças portuguesas e a francesa como que adaptarão mariana e catolicamente o paradigma latino, substituindo o nascimento de um semideus por sua anunciação – índice de uma contaminação religiosa de cunho epocal, a que não estão imunes Camões, Molière nem tampouco o cristão-novo Antônio José.

Além do paradigma primordial – o *Anfitrião*, de Plauto –, a *ópera* do Judeu trava, como vimos, diálogo intertextual com a *Comédia dos Anfitriões*, de Camões,

de onde reaproveitou o lirismo que permeará os discursos de Alcmena e Júpiter. Examinamos também a intertextualidade mantida entre *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e o paradigma molieresco. Daí Antônio José retirou, por exemplo, a idéia de os criados serem casados, a circunstância de Alcmena receber uma jóia como presente, o epílogo que ironicamente transforma em honra e glória a desonra de Anfitrião. Não poderíamos, nestes pontos, exaltar a originalidade de Antônio José, uma vez que, parafrásico, o Autor ora reaproveita incidentes de Camões, ora do comediógrafo francês.

Há porém, no nível do enredo, um motivo que torna a *ópera* do Judeu original frente a qualquer um dos paradigmas arrolados. Através da inclusão de três personagens – Juno, Tirésias e Íris – Antônio José encontra o caminho para uma recriação estilizadora. A ação da *ópera*, neste aspecto, distingue-se dos modelos, seguindo um rumo de promissor ineditismo. A deusa Juno deixa o monte Olimpo para, na Terra, vingar-se do amor adúlterino vivido pelo marido, o onipotente Júpiter, com a formosa Alcmena. Se este motivo é totalmente original em relação aos paradigmas, não o é, se tomarmos o modelo mitológico: Juno é aí caracterizada como uma deusa que, extremamente ciumenta, se vinga de quantas mulheres se interponham entre ela e o marido.

Será que Antônio José teria deixado de lado seus modelos para apoiar-se na mitologia? Se o Judeu simplesmente colocasse em cena a vingança de Juno, não poderíamos, pois, falar em originalidade. O comediógrafo aproveita-se do paradigma mitológico com a intenção de, também aí, promover a estilização. Para tanto, traz os mitológicos Tirésias e Íris, fazendo-os desempenhar a função de agentes da deusa Juno em prol de sua vingança. Aquele adivinho cego, conhecido pela sapiência de suas profecias, transforma-se na *ópera* num ministro tebano “cego de amor” pela deusa Juno, transvestida, por sua vez em Flérida. Como observamos, Antônio José, mais uma vez, deixa de lado o paradigma, agora mitológico, para recriá-lo. Acrescenta-se aqui o papel desempenhado pela deusa da Concórdia – Íris –, que, com o intuito de socorrer a rainha do Olimpo, insinua-se para Saramago, provocando a discórdia conjugal do par *gracioso*. O “desdobramento” do triângulo amoroso elevado – Júpiter/Alcmena/Anfitrião – num dúplice triângulo amoroso plebeu – Mercúrio/Cornucópia/Saramago, e Cornucópia/Saramago/Íris-Corriola – fornece o outro índice de estilização da *ópera* do Judeu frente a seus paradigmas, notadamente Molière, que já trabalhara com a “repetição”.

Já dissemos algures que a II Parte da *ópera* lusa se afasta mais marcadamente dos paradigmas, uma vez que encena os ardis que Juno trama em função de sua vingança. Tirésias – vitimado pelos enleios de amor – condena à prisão e ao sacrifício Anfitrião, Alcmena e Saramago. O general tebano é condenado, uma vez que, afirma não ter triunfado diante do Senado. Tirésias e Polidaz testemunham o triunfo que, na verdade, fora vivido por Júpiter transfigurado em Anfitrião. O soberano deus, tendo usurpado o triunfo de Anfitrião, fornece o motivo



para a condenação do general. Alcmena é presa por ter tratado “ambos como a esposa”, ofendendo deste modo “a seu marido verdadeiro”. Tanto Anfitrião como sua mulher são condenados pela aparência, uma vez que “os ministros da Terra” sentenciam pelo que vêem “exteriormente”.

A acusação que recai sobre Saramago – “introduziu o fingido Anfitrião em casa de Alcmena” – só lhe pode ser aparentemente imputada, uma vez que Mercúrio, transformado no criado do general, é o verdadeiro responsável pelo trágico epílogo do estratagema urdido.

A trama atinge tal configuração, que só a intervenção de um *deus ex machina* (Silveira, 1992, p. 157-8) – Júpiter – desatará o nó desta segunda intriga que, ao fim e ao cabo, se torna capital, embora *a priori* fosse apenas um motivo a mais para os quíproquós desenvolvidos por Antônio José. Uma vez que os ardis criados por Juno constituem o verdadeiro motivo da ação na *ópera*, dá-se a estilização do comediógrafo frente aos paradigmas.

Talvez possamos corroborar nossa idéia, lembrando que o título original da encenação de 1736 é *A dama enganada pelo marido fingido*. A ambigüidade sugerida no título capacita-nos interpretar ser também Juno “a dama enganada” por um “esposo fingido” – Júpiter –, aquele que, fementido e infiel, a engana. Sob esta óptica se confirma a idéia de que, sub-reptícia, a segunda ação da peça na verdade é que move o enredo<sup>6</sup>.

Assim, atribuindo feição eirínica à esposa de Júpiter, Tirésias e Íris, Antônio José, não obstante seu débito para com Plauto, Camões, Molière e para com a caracterização mitológica, acabará por afastar-se dos paradigmas, compondo uma peça cuja originalidade é obtida graças à *re-forma* imposta aos modelos.

Se *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* já se mostra original no âmbito do enredo, o diálogo caracteriza de forma ainda mais marcante o ineditismo da *ópera* frente aos textos que versam o mito do Anfitrião.

Norteados pela “inversão”, o discurso da peça dessacraliza irreverentemente aquele observado nos modelos. As falas dos *graciosos* ou de Mercúrio transfigurado em Saramago trazem a esmagadora maioria de exemplos do discurso invertido, seja pelo concurso abusivo de jogos de palavras

(Saramago: Representa. *E, quando nada, estamos defronte da nossa casa, que mal cuidei que a tornasse a ver! Ah, Senhores, grande cousa é o buraco da nossa casa, mais que seja esburacada, que mais val a casa com buracos, do que o corpo com os das balas; e, pois, elas já passaram, sem eu ficar passado, vamos ao caso* [p. 112];

Saramago: *Hei-de apurar a panela do amor, ainda que chegue a comer salgado. Verei agora, entre estas ramas escondido, em que pára isto de Cornucópia, para vingar a minha afronta; pois quero que saiba o mundo que eu não sou Cornélio Tácito* [p. 187])

ou de expressões latinas

(Saramago: *Ai, ai, ai! Chibarritum me facit! Com quê, eu também estive cá ontem à noite?! [p. 136]*),

seja pela utilização de termos marcados pela impropriedade semântica

(Cornucópia: *Ai, Senhora! Basta de guerrear; faça por um pouco de tréguas com o sentimento; e, quando não, aparelhe-se, que em dous dias morrerá tísica e ética [p. 102]*).

Antônio José recorre ainda a expressões que, ora de baixo-calão

(Saramago: *Dessa sorte bem podes dar duas figas ao gálico [p. 223]*),

ora ambíguas

(Saramago: *... a primeira coisa que encontrei foi a nossa cadela, que com o rabo começou a explicar a sua alegria; donde inferi que há criaturas que têm a língua no rabo [p. 120]*),

ajudam a compor a *figura del donaire*.

Se recolhemos alguns poucos exemplos do mecanismo da “inversão” na ópera de Antônio José, tivemos apenas a intenção de não nos alongarmos em demasia, uma vez que tarefa ociosa é selecioná-los diante da profusão com que surgem.

A “inversão” promovida pelos *graciosos* ressalta a inadequação epocal do discurso dos *discretos*, cujo linguajar, entravado pelo uso de clichês, é constantemente denunciado. Neste ponto entra em cena o outro mecanismo responsável pela estilização de Antônio José: a autoparódia.

De um lado, o discurso da peça revela-se parafrasicamente barroco, uma vez que as personagens ditas elevadas – especialmente Júpiter, Alcmena, Juno e Tírésias – falam de acordo com o *corpus* poético barroco. O uso de imagens culteranas entre os *discretos* aponta para uma paráfrase a sério das formas cristalizadas pela estética barroca:

Júpiter: *Pois, Alcmena, por Júpiter Soberano te juro que nem a distância que há do Céu à Terra seria bastante para fazer-me esquecer de ti; e, se te parece incrível a minha fineza naquela distância, afirmo-te que sempre intenso o meu amor ardeu em tão activos incêndios, que do peito, aonde*

*se acenderam, quiseram passar, abrasando a mesma esfera do fogo, ou ao Céu das chamas, que é o mesmo Empíreo (p. 106).*

De outro ângulo, os *graciosos* se utilizam de tais clichês, invertendo-os dessacralizadamente:

Íris: *Que te suspende? Pasmou-te o meu nome?*

Saramago: *A falar verdade, caiu-me o coração aos pés, em saber que te chamavas Corriola; pois, apenas no jogo do amor começava a ser tãful da fineza, quando logo perco o cabedal da esperança nessa Corriola. [ . . ]*

Íris: *Não me posso mudar em o que Deus me não fez.*

Saramago: *Ah, sim? Pois eu também não posso deixar de querer esse rosto, que dá de rosto à neve; essa testa, que testa me investe; esses olhos, que me deram olhado; essa boca, que emboca delícias; esse corpo, que em corpo passeia na rua formosa (p. 142-3).*

Se apontamos o “desdobramento” do triângulo amoroso elevado como um dos índices que traz à tona a verve cômica do Judeu, fizemo-lo exatamente porque entre os *graciosos* é que se encontram os exemplos de autoparódia. Situações vividas pelos *discretos* são repetidas pelos criados, resultando daí um discurso que se volta para e contra si próprio:

Saramago: *Eu podia dizer tal, quando essa tua cara, sendo o alcatruz do afecto, é o repuxo das almas que, esgotando a fineza do peito, banha o coração de finezas para regar a chicória da correspondência? (p.135).*

Mais uma vez não parece residir na autoparódia uma crítica ao discurso gongórico, mas sim aos excessos que a poesia culterana, alicerçada em fórmulas conteudisticamente vazias, acabou por consagrar. Com a autoparódia Antônio José sublinha o ridículo a que chegara uma norma poético-estilística dessorada pela inépcia, pela ignorância e pela falta de talento. A exemplo do que ocorrera na “Subida ao Parnaso”, Antônio José defende quixotesicamente a norma ideal do repertório imagético e estilístico do Barroco. Uma vez mais, com a autoparódia, o Judeu ressalta a idéia de que é a paráfrase inepta, realizada por quem não tinha talento, a responsável pelo dessoramento e ridículo da norma ideal barroca. A crítica, ao fim e ao cabo normalizadora da autoparódia em Antônio José, “é para que vejam os senhores poetas que o escrever uma décima custa gotas de sangue” (p. 193). Norma imagético-estilística a exigir engenho e habilidade versificatória, o Barroco agoniza na paráfrase ridícula dos que sem talento o exercitam, confiados em que bastava alinhar clichês para fazer boa poesia:

Saramago: *E poderemos saber como se chama, em ordem a dizer-te depois: Suspende os rigores, cruel, fulana, tirana, sicrana?* (p. 141).

Decorridos três anos e duas peças desde sua estréia, Antônio José, muito mais consciente do fazer teatral, obtém a estilização dos paradigmas ora através da manutenção de mecanismos anteriormente utilizados, ora por meio de procedimentos inéditos que, encabeçados pelo “acréscimo” de motivo, resultam num diálogo intertextual vincado pela mimese recriadora.

## NOTAS

- 1 Em 1705, nasce, no Rio de Janeiro, Antônio José da Silva, filho de cristãos-novos. No ano de 1712 toda a família é levada a Lisboa, onde deveriam responder processos, movidos pela Inquisição, os pais do dramaturgo. Desde cedo Antônio José da Silva, por alcunha o Judeu, respira o clima de terror e temor, até que em 1726 ele próprio é preso sob acusação de judaizante, enquanto cursava Cânones em Coimbra. Pouco tempo demora o processo, sendo o escritor, meses depois, neste mesmo ano de 1726, reconciliado com a Santa Igreja Católica, embora lhe tenha sido imposto o uso do sambenito, marca do cristão-novo recém incorporado ao seio da Igreja. Conclui o Curso de Cânones, transferindo-se para Lisboa, onde, ao que consta, teria exercido a advocacia, seguindo os passos do pai. Ao mesmo tempo o advogado Antônio José da Silva dedica-se às Letras, compondo poemas e principalmente peças de teatro – *óperas* – por que será reconhecido pela história literária depois de sua morte. Em 1737 é novamente preso pela Inquisição, de cujos cárceres sai condenado à morte. O Judeu é queimado num auto-de-fé celebrado em outubro de 1739.
- 2 “Falando de ‘duas vias que se unem na narrativa’, Bakhtine tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto...”. Mikhail Bakhtine *apud* Kristeva, 1974, p. 61ss, em que se resume a obra de Bakhtine *Problemas da Poética de Dostoiévski*.
- 3 Na paródia, “como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível na estilização (...); aqui as vozes não estão em posição hostil (...). O estilo do outro pode ser parodiado em diversos sentidos e revestido de novos acentos, ao passo que estilizado ele só pode ser, essencialmente, em um sentido: no sentido de sua própria função.” Bakhtine, *op. cit.*, p. 168.
- 4 “Mas o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí, que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*” (Kristeva, 1974, p. 72).
- 5 Veremos em momento oportuno que o *Amphitryon*, de Molière também encena a anunciação do nascimento do filho de Júpiter e Alcmena, o poderoso Hércules.
- 6 Francisco Luís Ameno, o editor das *óperas* de Antônio José da Silva, não teria percebido a ambigüidade do título original, alterando-o para *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMÕES, L. de. *Teatro: Comédia dos Anfitriões, El Rei Seleuco, Filodemo*. Livraria Chardron, s/d.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MOISÉS, M. *Literatura: Mundo e Forma*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1982.
- MOLIÈRE. *Oeuvres Completes*. Préface de Pierre-Aimé Touchard. Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- PLAUTO. *A Comédia Latina*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. São Paulo: Tecnoprint, s/d.
- SILVA, A. J. *Obras Completas*. Prefácio e notas do Prof. José Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957/1958. 4 v.
- . *El prodigio de Amarante. Comédia Famosa*. Édition critique, introduction, notes et glossaire de Claude-Henri Frèches. Lisboa / Paris: Bertrand / Les Belles lettres, 1967.
- SILVEIRA, F. M. *Concerto Barroco às Óperas do Judeu*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1992.

CORRADIN, Flavia Maria Ferraz Sampaio. Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, by Antonio José da Silva, and the intertextuality.

**ABSTRACT:** *The purpose of the essay is to exam the intertextual dialogue that the opera Anfitrião ou Júpiter e Alcmena (1736), by Antonio José da Silva, the Jew (Rio de Janeiro, 1705 - Lisboa, 1739) stroke up with its models, namely, the Anfitrião by Plautus (224 ? - 182 ? B.C.), the Comédia dos Anfitriões (1587), by Camões (1525 - 1580), and the Amphitryon (1668), by Molière (1622 - 1673). After typifying the intertextual level and some of its mechanisms, the essay concludes that the opera stylezes its models, besides it paraphrases the barroque speech, criticizing, through self-parody, the excesses that the poetry of this period had reached.*

**KEY WORDS:** *Intertextuality; Theater; Barroque.*

