

ISSN 0101 - 3335

LETRAS DE HOJE

Nº 83

MARÇO DE 1991

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras

Centro de Estudos da Língua Portuguesa

EXPEDIENTE

LETRAS DE HOJE

Fundada em 1967

Administração:

Avenida Ipiranga, 6681
Caixa Postal 1429
90620 Porto Alegre - RS - Brasil

Curso de Pós-Graduação em Lingüística e Letras / Centro de Estudos da Língua Portuguesa em convênio com o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq e FAPERGS.

Diretor:

Prof. Ir. Elvo Clemente

Assessora Editorial:

Maria Eunice Moreira

Composição e Arte Final:

GRAFLINE
Assessoria Gráf. e Edit. Ltda.

Impressão:

Gráfica E P E C Ê

Conselho Editorial:

Para assuntos lingüísticos: Augustinho Staub, José Marcelino Poersch, Leonor Scliar Cabral, Leci Borges Barbisan, Feryal Yavas e Mehmet Yavas.

Para assuntos literários: Gilberto Mendonça Teles, Heda Maciel Caminha, Petrona Dominguez de Rodrigues Pasquês e Regina Zilberman.

Para assuntos interdisciplinares: Ignacio Antônio Neis e Urbano Zilles.

A Revista aceita contribuição de sua especialização.

Os originais enviados à Revista não serão devolvidos, mesmo que não sejam utilizados.

A revista aceita trocas.
On demande l'échange.
We ask exchange

Preço da assinatura:
- 4 números anuais:
Brasil: Cr\$ 2.400,00
Exterior: US\$ 10
- Número avulso: Cr\$ 610,00

Os pagamentos podem ser feitos por cheques bancários ou através de vale postal em favor da EDIPUCRS.

Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Caixa Postal 12001
90620 - Porto Alegre - RS - Brasil

EDIPUCRS

Sumário

Maria Luiza Ritzel Remédios e Volnyr Santos - Apresentação	5
Flávia Corradin - Uma Leitura Intertextual de <i>Anfitrião ou Júpiter e Alcmena</i> , de Antônio José da Silva - o Judeu	7
Maria da Glória Bordini - Narratividade, Modo Literário e Gênero Narrativo em <i>O Mandarin</i> , de Eça de Queirós	21
Paulo Pereira - Da Recorrência Temática na Obra de José Régio: <i>Benilde ou a Virgem Mãe</i>	49
Maria Luiza Ritzel Remédios - <i>Casa na Duna: A Circularidade da Opressão</i>	63
Márcia Helena Saldanha Barbosa - <i>Uma abelha na chuva e Alexandra Alpha: Sob o Paradigma da Paixão</i>	81
Pedro Brum Santos - Sociedade e Estética no Neo-Realismo Português	93
Cida Golin - Roman Ingarden e a Poesia de Carlos de Oliveira	105

Paulo Becker – <i>A jangada de pedra: Navegando em Busca de OUTRA Humanidade</i>	123
Volnyr Santos – <i>Três Poetas e Um Mesmo Norte</i>	141
Pires Laranjeira – <i>A Actual Literatura dos Cinco</i>	153
Ênio Moraes Dutra – <i>A Literatura Angolana de Ênfase Social: O Exemplo de <i>Mayombe</i></i>	167
Carlos Reis – <i>Criação Literária e Periferismo Cultural. Para Uma Ideologia da Marginalidade</i>	179
NOTÍCIA	193
RESENHAS	197

Apresentação

Se a concepção de língua nacional não se restringe, necessariamente, ao conceito de nação, o idioma português vai além dos restritos limites políticos, constituindo-se num modo de expressão que unifica culturas de países tão distintos quanto são Portugal e Angola. No caso específico da literatura, mesmo possuindo a mesma língua nacional, a manifestação literária se dá de forma diversa de um povo para outro, conservando, na essência, uma preocupação estética que assume, em cada caso, valor próprio.

O Centro de Culturas de Língua Portuguesa (CECLIP), órgão vinculado ao Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, no afã de desenvolver a pesquisa e o desenvolvimento das literaturas em língua portuguesa, vem promovendo cursos, palestras e debates sobre autores da literatura de língua portuguesa e, neste primeiro semestre de 1991, através da revista *Letras de Hoje*, reúne ensaios que incidem na linha de pesquisa desenvolvida pelo CECLIP. O objetivo é atender a professores e alunos de Letras, preenchendo as lacunas no que se refere a opções críticas atualizadas sobre autores portugueses e africanos.

Neste número, a revista organiza-se a partir de recortes temporal e espacial. Desse modo, coordenando-se o espaço português, analisa-se o texto *Anfitrião*, de Antônio José da Silva, *O Judeu*; estuda-se a narratividade em *Eça de Queirós*; retoma-se a problemática da recorrência temática na obra de José Régio; revê-se o período neo-realista português e sua permanência na literatura portuguesa da atualidade através da obra de Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires, José Sara-

magos, aportando-se na poesia portuguesa de hoje nos textos de Pires Laranjeira, Veiga Leitão e Vergílio Vieira.

Em outro espaço e outro tempo, analisa-se a situação da literatura africana atual e, em específico, a angolana, através da leitura crítica de Mayombe.

Encerra-se este exemplar, discutindo-se a questão do periférico cultural na Península Ibérica e suas relações com a criação literária.

Em Portugal ou África, a portuguesa língua a serviço da criação estética.

Maria Luiza Ritzel Remédios
Volnyr Santos

Organizadores

Uma leitura intertextual de Anfitrião ou Júpiter e Alcmena de Antônio José da Silva o Judeu

Flávia Maria Corradin
USP

Já no título com que a "ópera" veio a lume – *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736)⁽¹⁾ – lemos a remissão ao paradigma literário que serviu de ponto de partida e mote. Trata-se indubitavelmente da comédia plautina *Anfitrião*, cuja leitura nos oferece argumentos suficientes para que empreendamos o exame da "ópera" do Judeu em relação à "tragicomédia" de Plauto sob uma perspectiva intertextual.

Um outro texto, contudo, porque português e datado do século XVI, se impôs à consideração: a *Comédia dos Amphitriões*, de Camões. Além de ser também um reaproveitamento e glosa do Argumento plautino, a peça camoniana, a exemplo da tragicomédia de Plauto, ressoa nas páginas do *Anfitrião* de Antônio José. Evidenciava-se, portanto, que Antônio José preteriu a fonte mitológica em favor dos paradigmas literários supracitados.

Um terceiro texto, composto em 1668 na França, exigia fosse considerado: o *Amphitryon*, de Molière. Escrita muitos anos antes da "ópera" do Judeu, seria cabível supor que o comediógrafo português de algum modo a conhecesse.

E, de fato, a leitura atenta da peça de Molière autoriza-nos a ver no texto do Judeu ressonâncias do *Amphitryon*. Não nos referimos àqueles pontos de contato provindos naturalmente do reaproveitamento que ambos fizeram da fonte plautina. Queremos aludir àqueles elementos que, oriundos da estilização imposta por Molière ao paradigma latino, repercutiram coincidentemente na peça do Judeu. Como explicar que no texto do Judeu ressoem as estilizações de Molière? Mera coincidência? O Judeu teria lido o texto molieresco? Co-

nhecê-lo-ia de oitiva? Resposta irretorquível não temos, mas o exame de ambas as peças leva-nos à desconfiança de que Antônio José da Silva tenha de algum modo conhecido o Argumento da comédia francesa. No momento azado traremos à baila as “coincidências” que apoiam nossa suposição.

Assim sendo, impunha-se uma leitura intertextual de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de Antônio José da Silva, confrontando-a com os três paradigmas literários referidos.

Em Plauto, parece-nos que o Judeu buscou a fábula da peça: um triângulo amoroso mitológico em cujos vértices aparecem o todo poderoso Júpiter, Anfitrião, o general Tebano, e sua mulher, a formosa Alcmena. De Camões, o Judeu bebeu o lirismo, arquétipo do Português. Em Molière teria Antônio José encontrado sugestões e motivos que, conducentes à acentuação do elemento cômico, lhe inspiraram quíproquós. Levados às últimas conseqüências, tais quíproquós constituirão aquele “o mais se verá no contexto da Obra”, a que o Judeu se refere no “Argumento” de seu *Anfitrião*.

A intriga primordial, oriunda da mitologia, é comum tanto aos três paradigmas examinados – *Anfitrião*, de Plauto, *Comédia dos Anfitriões*, de Camões, *Amphitryon*, de Molière – como a *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. 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 um 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 necessida-

de 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. 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 entre Alcmena e Cornucópia (Parte I, cena I, 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 capacita-nos perceber o lirismo que domina as Alcmenas portuguesas, tornando-as umas *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”(2). 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: Alvissaras, Senhora; alvissaras!

Alcmena: Que é isso, Cornucópia?

Cornucópia: Que há-de ser, Senhora? Ai, Senhora! Alvissaras!

Alcmena: Alvissaras, de quê?

Cornucópia: Sabe que mais?

Alcmena: O quê?

Cornucópia: Pois saiba que...

Ai, Senhora, alvissaras, que aí vem meu marido, Saramago!

Alcmena: Há maior loucura! Estas alvissaras pede-as a ti mesma.

Cornucópia: Não, Senhora, que com ele vem o Senhor Anfitrião.

(pp. 104-105)

Bromia (deatro):

Sosce parece que ouvi.

Alviçaras, minha senhora,

Que na falla 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)" (p.166)

"Júpiter:
Quem he o tão atrevido,
Que aqui ousa de fazer
Tão revoltoso arruido..." (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. Deste modo, temos a analogia entre Alcmena e Maria, na medida em que ambas foram fecundadas por um deus onipotente e geram salvadores. Parece-nos, pois, que os dois autores portugueses se mostram, ao menos neste ponto, influenciados pela ideologia cristã⁽³⁾ 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 também 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 consequências o mote do "dédoublement" do par amoroso elevado inscrito no modelo francês:

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

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
nous sommes tout dit.
(p.394)(4).

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 Tereia, 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 socríler! E como brilha! Parece-me um caga-lume. Alcmena: Não dirás perillampo, que é mais próprio?

Cornucópia: tanto faz perillampo como caga-lume, que tudo é o mesmo; mas, ainda assim, aquele diamante verde é bem brilhante! (p.108)

A ironia que aflora no epílogo da comédia de Molière encontra ressonância na “ópera” do Judeu, na medida em 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)

Como já observamos ao examinar a “ópera” de Antônio José frente à comédia camonianiana, 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

Sosie:
Parmi tout le butin fait sur nos ennemis,
Qu'est-ce qu'Amphitryon obtient our son partage?

Mercure:
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?

Mercure:
A sa femme; et sur elle il le veut voir paraître
(p.392)(5).

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)

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 onnipotente 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 literários 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, transvertida, por sua vez em Flérida. Como observamos, Antônio José, mais uma vez, deixa de lado o paradigma, agora mitológico, para recriá-lo. Acrescente-se aqui o papel desempenhado pela deusa da Concorrência – 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 duplice 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 do amor – condena à prisão e ao sacrifício Anfitrião, Alcmena e Saramago. O general tebano é condenado, na medida em 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*(6) – 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 António José. Na medida em 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 de que o título original da encenação de 1736 é *A Dama Enganada pelo Esposo 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(7).

Assim, atribuindo função eirínica à esposa de Júpiter, Tirésias e Íris, António 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)(8)

ou de expressões latinas

(Saramago: Ai, ai ai! *Chibarritum me fecit!* Com quê, eu também estive cá ontem à noite?! – p.136)(9)

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 dois dias morrerá física e ética. – p.102)(10)

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

(Saramago: Dessa sorte bem podes dar duas figas ao gálico. – p.223)(11)

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 tem a língua no rabo. – p.120)(12)

ajudam a compor a “figura del donaire”.

Se recolhemos alguns poucos exemplos do mecanismo da “inversão” na “ópera” de António 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 *auto-paródia*.

De um lado, o discurso da peça revela-se parafrásicamente barroco, uma vez que as personagens ditas elevadas – especialmente Júpiter, Alcmena, Anfitrião, Juno e Tirésias – 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 intensivo 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)(13)

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, calu-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. (p.142)

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.143)

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 *auto-paródia*. 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)(14)

Não parece residir na *auto-paródia* uma crítica ao discurso gongórico, mas sim aos excessos que a poesia culterana, alicerçada em fórmulas conteudisticamente vazias, acabou por consagrar. Com a *auto-paródia* Antônio José sublinha o ridículo a que chegara uma norma poético-estilística dessorada pela inépcia, pela ignorância e pela falta de talento. Fazendo uso da *auto-paródia*, 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 *auto-paródia* 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)

Já o título com que o Judeu batizara originalmente sua peça – *A Dama Enganada pelo Esposo Fingido*, posteriormente mudado pela edição de Ameno – é claro sinal de que o comediógrafo luso procurava entregar-se a uma aventura estilizadora. Note-se que o motivo nos três paradigmas é o do marido enganado pelas tramóias de Júpiter. Antônio José – assinala-o seu título original – altera o enfoque do engano, extraindo da intriga primordial uma idéia, importante, que ali estava como mera virtualidade: a burla sofrida por uma esposa virtuosa, no caso Alcmena. Por esse ângulo, Alcmena é a dama enganada por um esposo fingido – Júpiter. Não satisfeito, o Autor desenvolve essa virtualidade da burla de uma esposa, desdobrando-a ao acrescentar a traição conjugal de que Juno será vítima – ela também, e mais propriamente, a "dama enganada pelo esposo fingido", o fementido Júpiter. É sobre a enganada Juno que Antônio José erguerá de fato a intriga de sua "ópera", explorando o vingativo ciúme que mitologicamente caracteriza a esposa de Júpiter. Sublinhe-se quão original é o prisma adotado por Antônio José. Enquanto os três paradigmas se preocupam com a figura do marido traído, sempre considera-

do no machismo neolatino vítima de um triângulo amoroso, o Judeu traz à tona a segunda vítima da aventura extra-conjugal: a dama (seja Alcmena, seja Juno) enganada pelo esposo fingido. Cremos, pois, residir aqui a originalidade da recriação estilizadora de Antônio José: dedicar atenção à esposa traída numa sociedade marialva(15) como aquela do Setecentos português.

Decorridos três anos e duas peças desde sua estréia, ocorrida em 1733 com *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, 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 - José Oliveira Barata, em seu *Antônio José da Silva - Criação e Realidade* (op. cit., vol. II), estuda um manuscrito encontrado no espólio da biblioteca Dr. Jorge de Faria com o título *A Dama Enganada pelo Esposo Fingido*. Oliveira Barata considera que, embora não autógrafa, tal manuscrito talvez tenha sido, se não o original, uma cópia bem próxima dele. As modificações - Inclusão do Argumento, rol dos Interlocutores, divisão em cenas, bem como o novo título - devem ter sido introduzidas por Francisco Luís Ameno com vistas à publicação. O confronto de *A Dama Enganada pelo Esposo Fingido*, (incluída por Barata às páginas 31-243 do supracitado volume) com *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (inserta no *Theatro Comico Portuguez*, 1744) não revela diferenças marcantes.

2 - A título de ilustração, confronte-se a primeira cena (Parte I) da "ópera" do Judeu com a cena V, 1º ato, da comédia camoniana.

3 - Veremos em momento oportuno que o *Amphitryon* de Molière também encena a anunciação do nascimento do filho de Júpiter e Alcmena, o poderoso Hércules.

4 - Embora as falas sejam bastante semelhantes, Antônio José imprime tom derrisório, através da utilização do mecanismo da "inversão", gerado, por exemplo, pela hipérbole. Muitos são os exemplos do "desdobramento" do par amoroso, resultantes do confronto entre as duas peças. Antônio José: Parte I, cena II, 5º quadro; cena V, 4º quadro; Parte II, cena III, 10º quadro/ Molière: Ato I, cena II; Ato II, cena III; Ato II, cena VII.

5 - Mais uma vez a "inversão" ora através da linguagem de baixo-calão, ora por meio da incongruência vocabular, traz à tona o tom derrisório em que, muitas vezes, é composta a "ópera" do Judeu.

6 - Confrontar Francisco Maciel Silveira, *Concerto Barroco às Óperas do Judeu: ou o Bifrontismo de Jano: Uma no Cravo outra na ferradura*. S.P., 1988. (Tese de livre-docência), USP, pp.186 e 55.

7 - 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*.

8 - Encontrar-se-ão outros exemplos de jogos de palavras às páginas 107,110,111,114,116,117,119,120,121,130,137,144,156,177,178,187,191,192,193,194, 205,207,214,215,216,217 de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

9 - Outros exemplos da recorrência às expressões latinas encontram-se às páginas 115,126,132,136,137,141,155,166,169,178,183,184,188,190,203 e 214 da "ópera" de Antônio José da Silva.

10 - Confrontar hécica-ética. A impropriedade vocabular é também exemplificada às páginas 103,107,108,191.

11 - A linguagem de baixo-calão é ainda explicitada à página 108 da "ópera" portuguesa.

12 - Encontrar-se-ão outros exemplos de linguagem ambígua às páginas 124 e 168 da peça do Judeu.

13 - A paráfrase ao discurso barroco encontra-se ainda exemplificada às páginas 98,99,100,107,123,125,127,128,129,134-35,141,147,150,151,153-54,157,185-86,187, 188,192,194,198,199,200,213 e 221 da "ópera" do Judeu.

14 - Encontrar-se-ão novos exemplos de *auto-paródia* às páginas 109,113,126,140,141-42,193,195,196 e 210 da peça de Antônio José da Silva.

15 - Ver a propósito José Cardoso Pires. *Cartilha do Marialva*. 4. ed. Lisboa, Moraes Editores, 1970.

BIBLIOGRAFIA

CAMÕES, Luís Vaz de. *Teatro: Comédia dos Anfitriões, El-Rei Seleuco, Filodemo*. Ed. org. por José Pereira Tavares, Porto, Livraria Chardron, s.d. (Col. Lusitania, nº 63).

MOLIÈRE (JEAN-Baptiste Poquelin). *Oeuvres Completes*. Preface Pierre-Aimé Touchard. Paris, Editions du Seuil, 1962.

SILVA, Antônio José (O Judeu). *Obras Completas*. Pref. e notas do Prof. José Tavares. Lisboa, Sá da Costa, 1957/1958, 4 vols.