



O Precipício de Chichisbéu: o ‘gracioso’ feito à sombra do ‘galán’ em *O precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva

Carlos Gontijo Rosa

Universidade de São Paulo, Av. Prof. Almeida Prado, 1280, Butantã, São Paulo, Brasil. Email: carlosgontijo@gmail.com

RESUMO. Neste trabalho, analisamos a personagem de Chichisbéu na peça *O Precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva (1705-1739), representada em 1738 no Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Portugal. Partindo de perspectivas teóricas diversas, mas convergentes no sentido de compreender a pouco explorada dramaturgia do período, tentamos um entendimento dos textos joco-sérios do comediógrafo. Como forma tragicômica de origem espanhola, a personagem do *gracioso* é o principal representante do cômico nesse gênero teatral. Busca-se, portanto, o entendimento desse 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: teatro português, dramaturgia, personagem, emulação.

The Chichisbéu's Fall: the ‘gracioso’ in the shadow of the ‘galán’ in Antonio Jose da Silva's *Phaeton's Fall*

ABSTRACT. In this paper, we analyze Chichisbéu, character from Antônio José da Silva's (1705-1739) play *O Precipício de Faetonte* (*Phaeton's Fall*), performed in 1738, at the Teatro do Bairro Alto, Lisbon, Portugal. Starting from different but converging theoretical perspectives, we aim to understand the underexplored dramaturgy of that time as well as Da Silva's joco-serious scripts. As a tragicomic form originally Spanish, the character of ‘gracioso’ is the main comic representative in this theatrical genre. This study aims to comprehend this character (Chichisbéu, in this case) within his relations with the ‘galán’ and the relation between the playwright's work and the precepts and techniques of theatrical writing of that time.

Keywords: portuguese theater, dramaturgy, character, emulation.

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 essas posturas nacionalistas, Antônio José apenas utiliza os mitos como mote para a constituição de uma história de desencontros amorosos, alterando as estruturas e dinâmicas internas do mito.

Se Antônio José bebe diretamente na fonte da preceptiva dramática espanhola (Gontijo-Rosa, 2011a, 2012), 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 *O*

precipício de Faetonte (1738), última saída da pena do poeta, seja tragicômica, o jogo cortês entre os pares amorosos é o diferencial dessa 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* (1662), peça que podemos usar como referência de Antônio José para a escrita de *O precipício de Faetonte* (Gontijo-Rosa, 2011b), vemos que Calderon de La Barca (2001) apresenta-nos um par de criados casados, Batillo e Silvia. Segundo Berretini (1979), 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. (Calderon, 2001, p. 593-595)

As brigas conjugais são das grandes tópicas da farsa, bem como em outras formas cômicas. Basta lembrar as pancadas que alegram o público no teatro de fantoches¹.

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

Apasionados, 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* (1738), 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 assim²: Egéria ama Albano, que não a ama; Faetonte ama Ismene, que não o ama; Faetonte e Egéria se amam, mas foram inconstantes nesse amor; Albano e Ismene se amam verdadeiramente; Mecenas tem interesses e é seduzido por Egéria, que só quer usá-lo.

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

Para uma melhor caracterização desse 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-los³, 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.

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 penas⁴.

Egéria, mesmo transformada em ninfa do Eridano por Anfitrite, ainda quer se vingar dos usurpadores. Já Faetonte, equiparável a um herói trágico nessa 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! (Silva, 1958, p. 183)

A ambição de se casar com Ismene o faz tão cego que não ouve os conselhos e as previsões de Fíton, mestre adivinho, seu companheiro de viagem desde a Tessália até a Itália, rejeita o amor de Egéria, mente, engana e é punido.

Mas ele é um semideus e a peça tem por finalidade agradar ao público. Antônio José escreve *O Precipício de Faetonte* de forma que nos afeiçoemos 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.

¹No volume 2 da *Revista Moin-Moin*, publicação dedicada ao teatro das formas animadas, há inúmeras referências aos porretes e outros objetos que serviam aos fins de pancadaria.

²El 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).

³*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?" (Silva, 1958, p. 105-106)

⁴La 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).

A Faetonte dou por filho caro
 de semideus a glória sempre excelsa,
 nova vida cobrando,
 para que ressuscite
 novo amante de Egéria.
 Ismene será de Albano esposa;
 e, em doce himeneu todos unidos,
 Ismene na Ligúria com Albano,
 Faetonte na Itália e Eridano,
 reinarão; porque fique desta sorte
 Egéria satisfeita,
 pois com pompa luzida
 ao seu reino se vê restituída (Silva, 1958, 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. Mecenias, 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 seu 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 desses conflitos. Denis de Rougemont, no seu livro *História do amor no Ocidente* (2003, originalmente *L'amour et l'Occident*, 1972), 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, há 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 (cena 3 da Parte I), ele se declara com

um punhal na mão e, posteriormente, na cena 2 da Parte II, mesmo ferido acidentalmente por Ismene, encontra forças para cortejá-la, nos bosques do Eridano.

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 Bergson⁵. Esse sofrimento, que em *O Precipício de Faetonte* a personagem Fíton (típico *raisonneur* do teatro do período) 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 esse amor em toda a plenitude.

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! (Silva, 1958, 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’ (Silva, 1958, 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: Puderias 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’ (Silva, 1958, p. 163, grifo nosso).

A representação textual dessas características de Faetonte está em suas falas, nas metáforas que

⁵“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 Gíges, 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).

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.

É possível observar a importância de Chichisbéu enquanto personagem tipificada do ‘gracioso’⁶. Mas uma personagem teatral, por mais que seja subordinada às regras de verossimilhança e mimesis, 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’. Essa metamorfose do tipo em personagem deve-se ao esforço artístico conjunto entre autor, crítico e ator. Se o texto é bem elaborado nesse 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. 251). Isso 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, grifo do autor).

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:

Aqui jaz Faetonte, que conduziu o carro paterno. Se ele não pôde dirigi-lo, ao menos pereceu vítima de uma nobre audácia. (Ovidio, 2005, p. 327-329)

⁶ *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, grifo da autora).

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).

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, 1925 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 dessa 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 ambas 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 desse 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 (Silva, 1958, 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 díspares⁷.

A agudeza não é só a utilização das figuras de linguagem no texto, para maior graciosidade de invenção, disposição e elocução, 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), 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 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. Tesauro (1992) já afirma que qualquer tema proposto pode ser vestido honestamente com alguma metáfora. 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. 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 (1987), da quebra de expectativa. O momento sublime deve ser real, para que a quebra cômica seja 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' (Silva, 1958, 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

⁷A 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).

pela operação do engenho e opondo semelhanças em diferenças quando as interpreta pela operação do juízo:

Factonte: 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 (Silva, 1958, p. 145)

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

Rei: Galhardo aspecto! Vês, Fiton, 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 (Silva, 1958, p. 149)

Todavia, o olhar inadequado ou desprovido de finezas atribuído ao criado não deslegitima as finezas das personagens elevadas. Ambas são tópicos 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, travado entre Egéria e Factonte, não é burlesco, mas, antes, sublime:

Egéria: Errante peregrino, a cuja vista comovido, o Eridano 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?

Factonte: 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 Eridano, 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.

Factonte: 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?

Factonte: Porque a alma que me anima ou não é deste corpo, ou este corpo não é daquela alma (Silva, 1958, p. 97)

Esta fala, além de funcionar como exposição de que esse ‘galán’ não está ajustado à sua condição, como já dito anteriormente, demonstra uma fineza real do pensamento do dramaturgo. A maioria das falas de Factonte, 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 dessa 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, esse 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, grifo da autora)

Em cena com Albano (cena 1 da Parte II), Chichisbéu demonstra a construção desse 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.

Além de perceber a agudeza nos discursos das personagens, em suas metáforas, no texto dramatúrgico podemos identificar a agudeza operando também nos diálogos, na relação entre as personagens, sejam elas um par de personagens elevados, um par de comicos 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 (2004, p. 325):

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.

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. Esse 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 ilesa 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 proveito. O gênero poético cria os 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 essas 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 (1964). 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.

Essa visão do amor e do tema do amor na peça remete-nos ao *desengano*, no teatro espanhol, e também ao *vanitas*, na poesia aguda ibérica:

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, nesse 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 essa intervenção divina final faz-se verossimilmente assimilável ao todo. Segundo Carvalho (2007, p. 47, grifo nosso),

[...] 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.

O amor, como já comentado (Carvalho, 2007; Montes, 1992; Silveira, 1987; 1992), é o grande diferencial nas temáticas lusitanas⁸. 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 Alto.

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, o qual todos imediatamente acatam.

A síntese dessa cegueira da paixão – ou do vício dessas 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, releve-me os desprezos passados, pois bem sabes foram dominados de uma indiscreta ignorância. (Silva, 1958, p. 202)

Considerações finais

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 dramaturgo segue as preceptivas clássicas, que tem por intenção primordial da escrita a imitação e a tentativa de superação dos modelos de elaboração textual. Nesse sentido, podemos dizer que Antônio José torna-se um clássico⁹, uma vez que alarga os limites do tragicômico, no qual 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 a 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

⁸O 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).

⁹É 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).

adequação aos preceitos setecentistas cortesãos, mas também para aquela audiência do Bairro Alto. Naquele momento, o amor torna-se a tábua de salvação para a representação do mito.

Referências

- Bergson, H. (1987 [1899]). *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. (2a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Guanabara.
- Berretini, C. (1979). *Duas farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Calderon de La Barca, P. (2001 [1662]). *El hijo del Sol: Faetón*. Alicante, ES: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Carvalho, M. S. F. (2007). *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo, SP: Humanitas/Edusp/Fapesp.
- Curtius, E. R. (1996). *Literatura européia e Idade Média latina*, (Teodoro Cabral e Paulo Rónai, trad.). São Paulo, SP: Hucitec/Edusp.
- Gontijo-Rosa, C. J. (2011a). A tragicomédia espanhola como modelo: a ópera joco-séria de Antônio José da Silva como tentativa de superação. *Revista Desassossego*, (6), 4-15.
- Gontijo-Rosa, C. J. (2011b). Duas versões dramáticas do mito do filho do Sol. *Revista Crioula*, (10), 1-11.
- Gontijo-Rosa, C. J. (2012). Notas sobre os paradigmas para a composição das peças de Antônio José da Silva. *Webmosaica*, 4(2), p. 39-48.
- Hansen, J. A. (2000). Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, (4), 317-342.
- Hansen, J. A. (2004). *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. (2a ed.). Campinas, SP: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp.
- Haza, J. M. R. (2005). Un gracioso en busca de un actor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega. In L. G. Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid, ES: Fundamentos.
- Montes, J. A. (1992). Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués. In *Congresso Luso-espanhol de teatro I. Dramaturgia e Espetáculo: Actas*. Coimbra, PT: Livraria Minerva.
- Ovidio, N. P. (2005). *Metamorfosi*. (Vol. 1, Ludovica Koch, trad.). Itália, FR: Fondazione Lorenzo Valla.
- Prades, J. J. (1963). *Teoria sobre los personajes de La comedia nueva*. Madrid, ES: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rougemont, D. (2003 [1972]). *História do amor no Ocidente*. (Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz, trad.). São Paulo, SP: Ediouro.
- Silva, A. J. (1958). *Obras completas* (Vol. 4). Lisboa, PT: Sá da Costa.
- Silveira, F. M. (1987). Camões e Antônio José às voltas (líricas) com o Anfitrião de Plauto. In *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas* (p. 373-81). São Paulo, SP: FFLCH-USP.
- Silveira, F. M. (1992). *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo, SP: Edusp/Perspectiva.
- Tesouro, E. (1992). *Tratado dos ridículos*. Campinas, SP: Cedac.

Received on December 8, 2015.

Accepted on May 10, 2016.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.