Fingimento e Barroco: as desdobras de identidade em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de Antônio José da Silva

Pretending and Baroque: the developments of identity in Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, *by Antônio José da Silva*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p133-155

Eduardo Neves da Silva[I]

RESUMO

Neste artigo trataremos da peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva (1705-1739), considerando o fingimento enquanto apropriação de identidade: Júpiter se transforma em Anfitrião, e o mesmo faz Mercúrio em relação a Saramago. Notamos que o autor luso-brasileiro, à guisa de superação do modelo plautino e de seus paradigmas intertextuais, reforça em sua peça os processos de multiplicação, acrescentando desdobras ao mythos inicial. Nesse sentido, podemos identificar vários procedimentos de desdobras, dentre os quais, a divisão da "fôrma-Anfitrião" em marido (Anfitrião ele-mesmo) e amante (Júpiter disfarçado); a inserção de Juno e Íris como fator de oposição à aventura amorosa de Júpiter e, consequentemente, à ramificação da ação principal. Para tanto, relacionamos a estratégia do fingimento das personagens, incluindo a sedução feminina, aos processos de desdobras realizados pelo comediógrafo. Na peça em questão, a personagem Juno desdobra duas vezes sua identidade, fingindo-se primeiramente Felizarda e, então, Flérida. Discorremos, ainda, sobre os quadrângulos amorosos, que também se dão como desdobras: em paralelo aos jogos amorosos entre os discretos (Anfitrião /Alcmena /Júpiter /Juno), teremos a ação cômica, que se dá pelos quiproquós entre Mercúrio /Cornucópia /Saramago /Íris. Logo, constatamos que os processos de desdobras que marcam a estética barroca manifestam-se tanto na estrutura das intrigas séria e cômica da peça quanto nas variações de identidade das personagens, tendo Antônio José da Silva investido sobremaneira neste recurso, de modo quase vertiginoso.

PALAVRAS-CHAVE

Antônio José da Silva; Barroco; Fingimento; Anfitrião.

ABSTRACT

In this article we will deal with the play Anfitrião ou Júpiter e Alcmena *(1736), by Antônio José da Silva (1705-1739), considering the pretending as appropriation of identity: Jupiter becomes Amphitryon, and the same does Mercury in relation to Saramago. We note that the Luso-Brazilian author, by way of overcoming the Plautino model and its intertextual paradigms, reinforces the multiplication processes in his play, adding developments to the initial mythos. In this sense, we can identify several unfolding procedures, among which: the division of the "Form-Amphitryon" into husband (Amphitryon himself) and lover (Jupiter in disguise); the insertion of Juno and Íris as a factor of opposition to Jupiter's love adventure and, consequently, to the main action branching. For this, we relate the strategy of pretending the characters to the unfolding processes carried out by the comedian. In the play in question, the character Juno unfolds her identity twice, pretending to be Felizarda and then Flérida. We also discuss the love quadrangles, which also occur as unfoldings: in parallel to the love games between the discreet (Amphitryon / Alcmena / Jupiter / Juno), we will have the comic action, which is given by the quiproquós between Mercury / Cornucopia / Saramago / Iris. Therefore, we found that the unfolding processes that characterize the Baroque aesthetic are manifested both in the structure of the serious and comic intrigues of the play and in the variations of the characters' identity, with Antônio José da Silva investing heavily in this resource, in an almost dizzying way.*

KEYWORDS

Antônio José da Silva; Baroque; Pretending; Amphitryon.

[I] Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

O engano de que é vítima o general tebano Anfitrião é, certamente, um dos mitos mais recontados em toda a história da literatura universal. Dentre as peças que trataram do tema no mundo greco-latino, o *Amphitruo* de Plauto, escrita no século III ou II a. C., foi a que manteve seu texto mais preservado. Nesse sentido, a versão plautina estabeleceu-se como a principal fonte mitológica dos diversos dramaturgos que, no correr dos séculos, revisitariam o célebre triângulo amoroso envolvendo Júpiter, Alcmena e Anfitrião. A intriga dramatizada pelo teatrólogo latino pode ser sintetizada como segue.

O deus Júpiter desce à Terra e, passando-se por Anfitrião, que está no campo de batalha, engana sua esposa Alcmena, com a qual tem uma noite de amor. Os lances cômicos ficam por conta especialmente dos quiproquós de que é vítima o escravo Sósia, que, além de ter sua identidade "subtraída" pelo deus Mercúrio, será alvo de pancadas a torto e a direito. Como resultado do adultério perpetrado por Júpiter, nascerá o vigoroso Hércules.

Observe-se que o período barroco (que corresponderia a todo o século XVII até a primeira metade do século XVIII) abriga uma considerável quantidade de releituras do mito de Anfitrião: *Le deux sosies* (1636), de Jean Rotrou; *Amphitryon* (1668), de Molière; *Amphitryon, or the two Sosias* (1690), de John Dryden; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva. Diante dessa constatação, há que se indagar por que esse mito, com suas trocas de identidade e abundância de enganos, despertou tanto interesse dos dramaturgos seiscentistas. Uma resposta possível, talvez a mais evidente, é a eficiência cômica dos quiproquós gerados por essas trocas, deleitando sobremaneira o público da época. Mas essa resposta, ainda que razoável, afigura-se um tanto incompleta, na medida em que parece ignorar as relações entre a problemática das identidades e aquilo que se impôs como uma das marcas fundamentais do Barroco, qual seja, a fluidez e a maleabilidade das aparências.

Mais que a fluidez propriamente dita, interessa-nos, neste artigo, discorrer sobre a maleabilidade das aparências, uma vez que ela envolve manipulação consciente não só das formas exteriores, mas também do agir, em geral, com o fito de enganar. Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, o fingimento inclui, a rigor, variedade de transformação, mas numa escala

mais complexa, já que a variação, nesse caso, quer dizer apropriar-se da identidade alheia, tomando a aparência e o nome de outrem. Nesse sentido, o ato de converter-se em outra personagem será o movimento desencadeador da ação dramática, que em grande parte da peça desenrolar-se-á como uma sucessão de quiproquós.

Sendo assim, a peça de Antônio José de Silva, conhecido também pela alcunha de O Judeu, estaria próxima da chamada "comédia de situação", ou seja, "Peça que se caracteriza mais pelo ritmo rápido da ação e pelo *imbroglio* da intriga que pela profundidade dos caracteres esboçados. Como na comédia de intriga, passa-se sem cessar de uma a outra situação, sendo que a surpresa, o qüiproquó e o golpe de teatro são seus mecanismos favoritos" (PAVIS, 2008, p. 55-56).

Nas manifestações artísticas do Barroco, é praxe a figuração de espelhamentos. Entretanto, não raro as imagens especulares podem vir a se (des)dobrar em elementos prismáticos. Nesse processo, o duplo torna-se múltiplo. A natureza tragicômica das "óperas"[1] joco-sérias de Antônio José da Silva põe em evidência seu caráter dual, conforme já discutimos amiúde no correr de nosso trabalho. Entretanto, no circuito das personagens discretas ou sérias de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, desenvolve-se uma desdobra significativa, a qual é frequentemente apontada como a originalidade superadora da peça em relação às tragicomédias antecessoras: a presença das deusas Juno e Íris.

Como é sabido, o acréscimo de personagens em relação ao paradigma plautino não é exclusividade de Antônio José da Silva. Seus predecessores mais próximos, Camões, Rotrou, Molière e Dryden, assim o fizeram, atualizando a linguagem dramatúrgica e ajustando-a conforme os temas e gostos locais. É fato que Rotrou, em *Le deux Sosies*, dá voz à esposa de Júpiter, fazendo-a assumir o prólogo que em Plauto é proferido por Mercúrio. No entanto, coube a Antônio José da Silva introduzir na intriga de sua peça a dupla Juno e Íris, como forma de estabelecer uma espécie de contraponto feminino ao par Júpiter/Mercúrio, embora tal contraponto não apresente qualquer aspecto, por assim dizer, subversivo ou inusual; trata-se, isto sim, de engrossar o jogo dramático, aumentando — e, portanto, complexificando — os nós da intriga.

[1] Neste artigo, usamos aspas para referir às peças de Antônio José da Silva, as quais alternavam canto e diálogos falados, para diferenciá-las da ópera enquanto peça dramática desempenhada apenas em canto.

Pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que Antônio José da Silva leu e/ou viu encenada a peça *Auto dos Enfatriões*, de Luis de Camões. O *Amphitryon* (1668), de Molière, é mais plausível que tenha apenas lido[2]. Mas e a tragicomédia de Plauto? Teria O Judeu feito a leitura de *Amphitruo*? Difícil responder com algum grau de certeza. É razoável a hipótese de que Antônio José da Silva tenha ao menos lido a adaptação de Fernán Perez de Oliva, dada a proximidade cultural e geográfica de Portugal em relação à Espanha. De todo modo, é mais provável que seu contato com a peça latina tenha sido feito de segunda mão, isto é, por meio de traduções, adaptações e intertextos, alguns dos quais já mencionados.

Mesmo assim, há um dado interessante a ligar diretamente Plauto e o Judeu que merece ser mencionado. Na cena III de *Amphitruo*, quando amanheceu e Júpiter se despede de Alcmena, Mercúrio, transformado em Sósia, lança o seguinte aparte, referindo-se a Júpiter: "Que hipócrita sabido é meu digno pai! Vejam bem com que denguices ele adula a fulana!" (PLAUTO, 1993, p. 55). E pouco adiante, ele tecerá o seguinte comentário, também um aparte, apontando o dedo para o céu: "Ah, que se a outra lá de cima soubesse que andavas ocupado em tais andanças, aposto que, em vez de Júpiter, preferias ser Anfitrião, de facto." (PLAUTO, 1993, p. 55). Desnecessário informar que "a outra lá de cima" é uma referência à deusa Juno. Ora, o que fez Antônio José da Silva foi teatralizar e desenvolver a situação imaginada por Mercúrio. Na "ópera" joco-séria, a ação dramática tem como ponto de partida o adultério de Júpiter, como na versão plautina. Entretanto, uma vez que Juno está a par das aventuras ilícitas do marido, ela descerá à Terra disfarçada de humana para executar sua vingança.

Na peça de Antônio José da Silva, haverá efetivamente uma linha de ação apoiada no antagonismo de Juno. Teremos, então, uma contraposição dramatúrgica que se dará em dois planos principais: na vertical e na horizontal.

No plano vertical, o contraponto contém a relação entre os patrões/deuses e os criados: Júpiter/Anfitrião/Alcmena e Saramago/Cornucópia. Esta relação é a própria ideia da joco-seriedade, a qual está presente também em outras peças, com seus respectivos enredos e personagens. Embora pertença ao domínio dos deuses, ou seja, da seriedade, Mercúrio acaba por ocupar uma posição inferior à de Júpiter, o

[2] A primeira comédia de Molière a ser representada em Portugal foi *Georges Dandin*, em 1737, traduzida por Alexandre de Gusmão com o título *O marido confundido* (cf. Rebello, 1972).

que significa que atuará como uma espécie de deidade auxiliar, assim como Íris fará em relação a Juno. Dentro de cada domínio encontram-se ainda outros modos de rivalidade: as relações Júpiter *versus* Anfitrião e Mercúrio *versus* Saramago marcam a oposição divino/humano. O plano horizontal é outra modalidade de contraposição, é nele que reside o conflito indireto entre os deuses Júpiter e Juno.

Todas essas contraposições envolvendo as *dramatis personae* podem ser entendidas como formas de desdobras das funções dramatúrgicas. Mas a oposição em causa é sempre marcada da seguinte forma: deus *versus* humano, patrão *versus* criado, masculino *versus* feminino, e assim por diante. Note-se que a oposição a que estamos nos referindo nem sempre envolve rivalidade, é o que ocorre, por exemplo, na relação patrão *versus* criado, embora a diferença qualitativa seja evidente.

Além das contraposições, pode-se encontrar em *Anfitrião* outra forma significativa de replicação: as desdobras de identidade. Sempre baseados na versão plautina, os diversos intertextos ao longo da história se desenvolvem a partir dos desdobramentos da fôrma-Anfitrião e da fôrma-Sósia. Entretanto, a introdução do par Juno/Íris pelo comediógrafo luso-brasileiro ocasionará um acréscimo de desdobramento de identidade e, portanto, do fingimento. Juno finge ser Felizarda e Íris, Corriola, sua criada. Note-se que, na peça de Antônio José da Silva, a impostura por meio do fingimento é um tipo de atitude levada a cabo quase que exclusivamente pelas personagens divinas.

Levando em conta as ideias expostas até aqui, pudemos observar que a teatralidade barroca a grassar na peça *Anfitrião* funda-se não apenas no resgate das apropriações de identidade da tragicomédia de Plauto, embora esteja deveras afeito a essa retomada, mas também nas desdobras da intriga, intrinsecamente ligadas à estratégia do fingimento. Em outras palavras, o *mythos* plautino e seus enganos se ajustam perfeitamente à mundivisão artística e às práticas teatrais barrocas; porém, a "ópera" barroca de Antônio José da Silva, ao lidar com uma duplicidade já instituída, acaba por (des)dobrar o que estava dobrado de antemão. Tal processo condiz perfeitamente com uma das mais importantes características formais da estética barroca: a dobra. Segundo Gilles Deleuze, o Barroco "curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito" (2000, p. 13).

A ação da "ópera" joco-séria *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* se desenvolve parte como aventura amorosa de Júpiter e a decorrente sucessão de quiproquós — o que deve em grande medida à retomada do enredo estabelecido por Plauto —, parte como realização da vingança de Juno e, além disso, parte como quadrângulo amoroso entre os criados. As desdobras baseadas numa dinâmica binária também se desdobram entre si, multiplicando-as. Outro aspecto relevante a ser discutido é a sedução feminina como instrumento persuasivo, o que, em outros termos, quer dizer movimentação da ação dramática. Ambos os aspectos considerados se sustentam, de um modo ou de outro, no fingimento das personagens, tanto no que se refere às apropriações de identidade, quanto na construção de identidades (caso das personagens Juno e Íris).

No que diz respeito à oposição entre Júpiter e Anfitrião, retomemos algumas das divisões feitas anteriormente. A apropriação da identidade de Anfitrião por Júpiter promove a clivagem da fôrma-Anfitrião, havendo, portanto, o acréscimo de um "esposo fingido", que se enquadrará na divisão entre amante e marido. Na "ópera" joco-séria, Júpiter e Anfitrião atuam, respectivamente, conforme esses dois papéis. Alcmena julga não distinguir tal diferença, mas o *ethos* e o comportamento do impostor comparado aos do esposo legítimo permite vislumbrar certas distinções. Na segunda cena, a própria Alcmena faz notar que o esposo (na verdade, Júpiter) está mais galante depois de ter voltado da guerra: "Só reparo, Anfitrião, que, antes da tua ausência, nunca te ouvi expressões tão finas; e, quando cuidei que a guerra te fizesse menos terno, acho que te fez mais amante; e assim me parece que mais vens da escola de Cupido que da palestra de Marte." (SILVA, 1958, p. 106).

O falso Anfitrião atribui o ardor de suas finezas ao tempo em que esteve longe da amada, de modo que seu argumento aproxima o sentimento amoroso "às armas e asperezas de Marte" (SILVA, 1958, p. 106). As referências à "guerra do amor" são constantes no correr da peça, construindo uma alegoria ilustrativa em paralelo com o próprio conflito que estava em curso e, de certa maneira, com a rivalidade entre os dois Anfitriões. Tal rivalidade não corresponde apenas à competição entre dois homens que almejam a mesma mulher, nem somente ao fato de que um deles é o legítimo marido e o outro um impostor; a oposição corresponde igualmente à divisão estabelecida por Júpiter entre esposo e amante na

cena V da parte I. Para o deus, os carinhos de Alcmena dever-se-iam apoiar no amor e não em sua obrigação enquanto esposa. Está claro que o incômodo de Júpiter reside na óbvia constatação de que Alcmena rende finezas ao deus apenas porque pensa ser este de fato Anfitrião, não enxergando por trás do "disfarce" aquele que, ao menos aparentemente, deseja-a com mais ardor que o marido legítimo. Este, por sua vez, preocupado em vingar na esposa a desonra do matrimônio, acabará por intentar a execução de Alcmena, sem levar em consideração, tão cego de fúria se encontra, a possibilidade de que ela também tenha sido vítima do embuste. Anfitrião revela-se um marido vingativo, sendo que a sanha punitiva que o move acaba por sobressair à afeição que sente pela esposa. A cena V da segunda parte representa o momento fatídico da tentativa de assassinato de Alcmena. A personagem se encontra adormecida junto a uma fonte quando se aproximam Tirésias e Anfitrião, em lados opostos e sem ver o outro, ambos armados com espadas.

Conforme satirizado por Benedetto Marcello em *O teatro à moda*, "pôr uma cena em que alguns personagens estejam dormindo num bosque ou num jardim e alguém tenta tirar-lhes a vida, sendo que estes acordam antes que o fato se complete" (2010, p. 29) era *topos* recorrente no enredo das óperas do século XVIII. Anfitrião fica admirado ao avistar a formosura de sua esposa, mas ainda assim não desiste da ação homicida e por pouco não a leva a efeito, não fosse pela intervenção de Júpiter, que, com outra finalidade, também carrega uma espada. Ao acordar, Alcmena se vê acossada por três algozes (dois, na verdade, Tirésias e Anfitrião), situação que revela o paroxismo da imolação trágica. Sem dúvida, a essência trágica da peça não se realiza somente na representação dos deuses e personagens nobres, mas na própria condição da fragilidade humana diante da vontade e das ações divinas. Enquanto Júpiter leva a cabo suas aventuras amorosas e Juno atua nos bastidores para se vingar, os humanos, isto é, os inocentes, é que terminam por serem punidos. De fato, antes que os nós da peça se desfaçam, Alcmena, Anfitrião e Saramago são condenados ao cadafalso.

Ao destacar o papel sobressalente da honra nas intrigas da comédia de capa e espada espanhola, Walter Benjamin argumenta que tal aspecto esteja intrinsecamente relacionado à condição de criatura da personagem dramática. Benjamin aceita a ideia de Hegel de que a honra seria a "quintessência da vulnerabilidade", levando em conta que a autonomia pessoal pela qual ela se manifesta não se apresenta como bravura, mas

requer o reconhecimento da comunidade e a inviolabilidade do indivíduo singular. Benjamin, porém, acrescenta que

> Essa inviolabilidade da pessoa física, e a integridade da carne e do sangue, na qual mesmo as exigências mais irrelevantes do código de honra encontram sua origem. Por isso a honra pode ser afetada tanto pela conduta vergonhosa de um parente como pela ofensa que atinge nosso próprio corpo. (1984, p. 109)

Nesse sentido, Benjamin deixa claro que a desonra, a rigor, seria uma espécie de violação física, e não meramente abstrata. O nome não passaria de um escudo a recobrir a vulnerabilidade física do ser humano. No caso da personagem Anfitrião, a violação de sua honra ocorre ainda mais gravemente, pois que não apenas sua esposa se deitou com outro homem, como também este usurpou a identidade do marido legítimo. Júpiter, além do mais, apodera-se não só da identidade de Anfitrião enquanto marido, mas também enquanto general do exército tebano, saindo em carro triunfal e recebendo os louros da vitória da guerra contra os telebanos (cena VI, parte I), daí o comentário de Mercúrio: "Não só triunfou Júpiter de Alcmena, mas até do mesmo triunfo de Anfitrião fica sendo triunfador" (SILVA, 1958, p. 146), o que não deixa de ser curioso, já que o embuste, a princípio, se dava por razões exclusivamente amorosas.

Até o final da cena IV da primeira parte da peça, a ação séria se resume à aventura amorosa de Júpiter na forma de Anfitrião, conforme, em grande medida, à intriga fundamental do modelo plautino. Antes que a cena termine, Juno, montada em uma nuvem, desce à Terra acompanhada da ninfa Íris. Seu breve monólogo dará notícia acerca de seus intentos:

> De que val ser eu a deusa Juno e esposa de Júpiter, se este mesmo esposo, se este mesmo Júpiter, com seus desordenados intentos, procura eclipsar as luzes de minha soberania, tomando a forma de Anfitrião, para lograr os favores de Alcmena? E assim, para vingar-me de ambos, disfarçada nesta humana forma, estorvarei a minha injúria e o meu ciúme. Oh, que sacrílego é o tormento dos zelos, pois nem as mesmas deidades se isentam de seu furor! (SILVA, 1958, p. 122)

Esta forma de monólogo, assaz frequente nas "óperas" de Antônio José, cumpre a função de informar o público acerca da intenção que moverá a ação de uma personagem-chave para o desenvolvimento da

intriga. A ação principal continuará sendo encabeçada por Júpiter, mas a "máquina" de vingança de Juno dará ensejo a um movimento antagônico ao adultério do fementido esposo, e ao assassínio de Alcmena, a personagem mais inocente da peça. O auxílio da ninfa Íris evidentemente vem cumprir o clichê das personagens adjuvantes, geralmente criados(as), embora nesse caso se trate também de deusa, dobrando os padrões paralelísticos bastante frequentes nas peças do comediógrafo luso-brasileiro. Vejamos como este processo de desdobra paralelística se manifesta nos quadrângulos amorosos no plano cômico da peça.

Considerando-se cronologicamente as diferentes versões do mito de Anfitrião, nota-se que a personagem Mercúrio adquiriu maior relevo e destaque a partir do *Amphitryon* de Molière. Coube ao autor luso-brasileiro, por sua vez, retomar certas desdobras e recriar outras, investindo sua seiva dramática em fórmulas simétricas do joco-sério e, assim, garantindo o interesse e os aplausos do público português setecentista. Nesse sentido, a intriga cômica é construída, *mutatus mutandis*, como versão caricaturesca do enredo expresso no título original da peça, de modo que Cornucópia assume o papel de "dama enganada" e Mercúrio, o de "esposo fingido". Note-se que há um caso de infiltração de personagens sérias (Mercúrio e Íris) na intriga cômica, o que contraria de alguma forma o decoro tragicômico. Ao saber que Mercúrio o acompanhará à Terra disfarçado de Saramago, Júpiter lhe faz o seguinte agradecimento: "Não deixo de agradecer-te, Mercúrio, que por amor do meu amor tomes a figura de um lacaio squálido [*sic*] e sórdido" (SILVA, 1958, p. 101). No interior da codificação tragicômica, um deus transformar-se em nobre equivale praticamente a um deslocamento na horizontal, enquanto, no caso de Mercúrio, ocorrerá efetivamente um rebaixamento. Portanto, do ponto de vista das categorias da tragicomédia, não há diferença substancial entre um discreto deus e um discreto nobre, o que não significa, evidentemente, que na "ópera" joco-séria não existam diferenças de outra ordem entre o divino e o humano. Diferentemente dos deuses, os humanos não possuem onisciência nem poderes sobrenaturais, ficando à mercê dos caprichos das divindades, por mais que eles, aqui na Terra, sejam poderosos no plano político ou militar, como é o caso de Anfitrião.

Frequentemente, nas peças de Antônio José da Silva, a ação cômica é construída de modo a compor um reflexo distorcido da ação trágica ou séria. Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, essa espécie de paralelismo tortuoso é particularmente preciso. Note-se que o desdobramento da dinâmica binária baseada nos quadrângulos amorosos se dá tanto no plano sério quanto no plano cômico. No primeiro caso, encontramos a relação Anfitrião/Alcmena/Júpiter/Juno; no segundo caso, Mercúrio/Cornucópia/ Saramago/Íris. Cumpre destacar que, entre os amantes, Júpiter se encontra no extremo superior, enquanto Saramago ocupa o ponto mais ínfimo. Há certamente uma oposição entre Júpiter e Anfitrião e ainda uma relação paralela, embora também hierárquica entre o deus dos deuses e Mercúrio, mas a contraposição máxima, sem dúvida, se dá entre o Deus Tonante e Saramago. Desalojado, rebaixado à condição de "sombra" e "senhor coisa nenhuma", saco de pancadas, rejeitado pela mulher, o criado de Anfitrião atinge o paroxismo da queda e do esvaziamento de identidade. Ainda assim, Saramago torna-se alvo da sedução de Íris, que tenta manipulá-lo a fim de descobrir qual dos dois Anfitriões é Júpiter disfarçado. Como não poderia ser diferente, o adultério do criado, ao contrário do de Júpiter, não chega a se consumar. Ao servir de isca para a deusa Íris, o triângulo amoroso Mercúrio/Cornucópia/Saramago adquire um novo vértice, formando uma figura parecida com um quadrilátero.

Tanto no plano sério quanto no plano cômico da peça desenvolvem-se uma ou mais "indústrias", artimanhas. Íris, de um lado, vale-se da sedução para extrair informações do criado de Anfitrião; Mercúrio, por sua vez, ao atuar como deidade auxiliar de Júpiter, se põe a pregar peças em Saramago: "Uma vez que me vejo com a figura de Saramago, quero revestir-me do seu génio, para o fazer mais tonto do que é; e fazendo que desconheça sua própria mulher, também com isto o detenho, enquanto labora nosso engano" (SILVA, 1958, p. 138). Neste interlúdio cômico, Mercúrio, oculto no bastidor, troca duas vezes a face de Cornucópia, por meio de encanto, enquanto esta conversa com o marido, de modo que o criado pense estar diante de outra senhora. Vejamos:

> SARAMAGO - Já que não queres que façamos as pazes, façamos as guerras; e já a minha fúria vai tocando a degolar.
> CORNUCÓPIA - Que é o que intentas?
> *Volta com outra cara.*

> SARAMAGO - Arrancar-te o coração falso que tens no peito. Mas que vejo! Com quem falo eu? Ou esta não é Cornucópia, ou estou sonhando!
> CORNUCÓPIA - Pois que é o que dizes?
> SARAMAGO - Nada, minha Senhora; nada; não é com vossa mercê; cuidei que falava com minha mulher.
> CORNUCÓPIA - Pois eu não sou tua mulher, Saramago?
>
> *Volta com a sua cara.*
>
> SARAMAGO - Ui, ainda mais essa! Também és bruxa, que te mudas em várias formas? (...)
> CORNUCÓPIA - Saramago, perdeste o juízo?!
> SARAMAGO - Perdi o que não tenho e tenho o que perdi; pois, ainda que tenho o crédito perdido *quoad te*, o não perdi *quoad me*, para ensaboar nas escumas da minha cólera as nódoas da tua leviandade.
> CORNUCÓPIA - Que é que o dizes, atrevido?
>
> *Volta com outra cara.*
> SARAMAGO - Cousa nenhuma, minha Senhora; falava com meus botões. (SILVA, 1958, p. 138-139)

Indubitavelmente, as personagens femininas desta peça detêm maior expressividade e força de ânimo do que as personagens masculinas. Tal como sua patroa, Cornucópia prosseguirá mantendo a inteireza de seu caráter e de seu moral. É certo que, em alguns momentos de comicidade, sua relação com Saramago assume ares de "guerra do amor", como no caso dos patrões, embora caricaturesca, como mera briga de casal ou mesmo jogo de pega-pega, o qual também se vê em personagens cômicas de outras peças do autor; Cornucópia, porém, termina por manter-se firme em sua rigidez, chegando mesmo a concordar com a punição do marido na cena V da parte II, quando a peça, cada vez mais, encaminha-se para um desfecho trágico. No entanto, este pequeno trecho da cena, baseado nos truques mecânicos dos bonifrates[3], constitui uma breve e lúdica forma de expressão das transformações e inconstâncias barrocas que permeiam esta "ópera" joco-séria. Sendo mais uma vítima das armações de Mercúrio, a mulher de Saramago não escapa ao estatuto fluido das identidades, ainda que involuntariamente e por pouco tempo, sendo alvo de desconfiança por parte do marido: "Não se pode crer a gente de duas caras. Com quê, você,

[3] As peças de Antônio José da Silva eram encenadas por bonecos de arame e cortiça, os bonifrates, no teatro do Bairro Alto, em Lisboa.

Senhora Cornucópia, é uma por diante, outra por detrás?" (SILVA, 1958, p. 139-140).

O fingimento desdobra-se em planos opostos e paralelos. As relações triangulares entre Mercúrio, Cornucópia e Saramago proporcionam fricções dramáticas em chave cômica, mas o espelhamento se dá também em relação à deusa Íris. Esta, tal como Mercúrio, é deidade auxiliar, no caso, de Juno, a antagonista de Júpiter. Vê-se, portanto, dois tipos de relação: deus (Mercúrio) x criado (Saramago); e deus (Mercúrio) e deusa (Íris). A relação entre estes dois deuses é atravessada pelo fingimento, como veremos adiante. Cabe ressaltar que Íris assume o papel de criada de Felizarda (Juno) e, portanto, seu fingimento não se realiza como apropriação e sim como invenção de uma identidade. Sua participação na ação se resume, precipuamente, na sedução de Saramago. Mais uma vez, cabe a um breve monólogo da personagem a tarefa de explicitar as intenções que devem se efetivar como ações:

> ÍRIS - E este é o criado de casa. Quero agora meter-me de gorra com ele, a ver se me descobre qual é o verdadeiro Anfitrião, para então conhecer qual é o falso, ou Júpiter, que tudo é o mesmo.
> SARAMAGO - Para um soldado que vem da campanha, uma rapariga destas é um cavalo na guerra; eu me resolvo a marchar com todo o exército de bichancros [gestos ridículos] namoratórios. Cé, ó minha Senhora?
> ÍRIS - Quero desdenhá-lo, para que, querendo-me mais, se facilite a dizer-me o que pretendo. (*À parte*) (SILVA, 1958, p. 140)

Como é possível que Saramago, tão vítima dos enganos de Júpiter e Mercúrio quanto seus patrões, tenha condições de descobrir qual Anfitrião é o impostor? A estratégia de Íris faz todo sentido se lembrarmos que um dos Saramagos é Mercúrio, embora não esteja patente que a deusa tenha conhecimento disso. O criado, mais adiante, terá descoberto, por mero acaso, o plano de assassinato de Felizarda (Juno). De todo modo, vale ressaltar que o jogo de conquista entre ele e Íris se faz ridiculamente, por parte de Saramago, é claro. À guisa de contrafação jocosa do discurso amoroso dos patrões, a galantaria se reduz a meros "bichancros namoratórios". A estratégia de sedução de Íris se resume ao desdém e isso pode ser justificado de duas formas. A primeira delas é explicitada pela própria personagem, no sentido de que o ato de desdenhar acaba por gerar o efeito contrário naquele que é desdenhado, atiçando seu desejo. A

segunda forma de justificar a atitude de Íris é de natureza tragicômica, isto é, uma vez que temos a situação em que uma discreta finge seduzir um gracioso, não caberia aí um tipo de discurso galante (como ocorre entre Juno e Tirésias), de tal modo que o desdém feminino nesse caso, além de ensejar o cômico, cumpre a função de resguardar as diferenças morais e sociais entre nobreza e criadagem.

Nas peças de Antônio José da Silva, o fingimento usualmente constitui uma ferramenta do embuste e dos enganos. Íris, enquanto finge ser a criada de Felizarda, adota o nome de Corriola, palavra que, dentre outros sentidos, é sinônima de logro ou armadilha. Efetivamente, as personagens humanas da peça são todas vítimas das armadilhas dos deuses fingidos, desvelando uma onipresente teatralidade no interior de uma construção já em si teatral. Além disso, arrisquemos afirmar a existência de um substrato jocoso na própria ação discreta da peça, o que se justificaria pelo fato de que os quiproquós e enganos de que são vítimas as personagens nobres não deixam de trair certa comicidade teatral.

Na cena III da segunda parte, finalmente ocorre o encontro entre Júpiter e o verdadeiro Anfitrião. Ambos se lançam ao duelo de espadas e Alcmena chega a desmaiar nos braços de Juno. Como é praxe nas "óperas" joco-sérias do autor, os embates entre as personagens sérias alternam-se com a ação cômica dos graciosos como forma de aliviar a tensão dramática. Neste caso em específico, tem-se uma vez mais uma forma de espelhamento da ação séria, na medida em que Cornucópia vê dois Saramagos, assim como Alcmena vira dois Anfitriões, havendo também um duelo de espadas, seguido do desmaio da criada. É fato, porém, que, se Júpiter e Anfitrião, pelo menos até este momento da peça, disputam o posto de marido legítimo de Alcmena, no caso dos criados, a transitividade da relação envolvendo Mercúrio/Cornucópia/Saramago é mutável: quando Mercúrio e Cornucópia se encontram, esta investe sobre ele, mas é rejeitada; quando ela e o verdadeiro Saramago se encontram, ele é quem investe sobre a esposa e será ela quem demonstrará rejeição. Desnecessário dizer que esse tipo de motejo amoroso feito de sedução e desdém é um *topos* de alto efeito cômico:

> CORNUCÓPIA - Dize-me: porque fugias de mim? Que mal te tenho eu feito? Assim pagas meu amor?
> (...)

> MERCÚRIO - Não sejas desconfiada; que, se eu te não quiser, quem te há-de querer com essa cara?
> CORNUCÓPIA - Ui! Deveras?! Com quê, esta cara já tem bichos?
> MERCÚRIO - Pelo que ela me fede, cuido que já tem bichos e varejas.
> (...)
> CORNUCÓPIA - Tomara que me dissesses por que razão foges de mim, ao mesmo tempo que eu por ti morro!
> (...)
> MERCÚRIO - Cornucópia, já não te posso aturar os teus despropósitos! Que te faço eu, mulher? (SILVA, 1958, p. 175-176)

Quando os dois Saramagos se encontram, porém, ambos tentam reivindicar a identidade saramaguiana e, por conseguinte, o matrimônio com Cornucópia, ensejando-se mais um arremedo jocoso do que ocorrera entre Júpiter e Anfitrião em relação à Alcmena. A certa altura do embate verbal entre os dois maridos de Cornucópia, o criado diz a Mercúrio que este até pode ser Saramago, porém "Saramago mentiroso". Mercúrio, por sua vez, rebate a acusação afirmando, falsamente, é claro, que foi a natureza quem lhe fez suas feições de Saramago. Este, num inusitado surto de sapiência, responde ao farsante:

> Também a natureza pode mentir; pois não falta quem minta por natureza. *Verbi causa*: viste no arco-da-velha aquelas cores com que a natureza o veste de mil cores? Pois sabe que não são cores, senão uma aparência enganosa e uma equivocação dos olhos. Eis aí, sem mais nem mais, a tua figura; pois ainda que te ostentes Saramago verde ou Saramago azul, para corar o arco desta velha, contudo nem és verde, nem azul, nem Saramago, senão um engano dos olhos e uma logração da fantasia. (SILVA, 1958, p. 178-179)

O ceticismo expresso nessa fala de Saramago encontra-se na raiz da elaboração da filosofia cartesiana, ao colocar a sensibilidade sob suspeita. Nesse sentido, entende-se que, embora nem a realidade, nem os sentidos sejam falsos em si mesmos, a percepção mostrar-se-ia incapaz de nos fornecer uma representação totalmente confiável do real. No terceiro parágrafo da primeira meditação de suas *Meditações Metafísicas*, Descartes começa a pôr em dúvida todo seu conhecimento: "Tudo o que recebi, até presentemente, como o mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos: ora experimentei algumas vezes que esses sentidos eram enganosos, e é prudência nunca se fiar inteiramente em quem já nos enganou uma vez" (DESCARTES, 1994, p. 118). Embora esse tipo de

ceticismo não seja uma exclusividade do pensamento seiscentista, a especificidade da atitude cética barroca consiste em "pôr os sentidos sob suspeita de 'logro', 'engano' e 'decepção' (entendida no sentido latino), quer dizer, em atribuir-lhes o poder, e como que a intenção, ao mesmo tempo de seduzir e de trair o espírito." (CAVAILLÉ, 1996, p. 72). O que está em jogo nesse processo é a crise do aristotelismo escolástico, dominante nos círculos pensantes da época e que tomava o sensível como principal meio de acesso à verdade.

Não vamos entrar aqui em questões de óptica a fim de avaliar a pertinência científica do argumento de Saramago, pois o que nos parece mais importante em sua fala é a defesa da ideia de que a natureza "pode mentir". A propósito, Emanuelle Tesauro, em *Il cannocchiale aristotelico*, estabelece uma aproximação entre as cores e as aparências enganosas: "assim como a cor das *pinturas*, e especialmente no rosto das Mulheres, é uma *simulada aparência*, toda *Simulação* se chama cor." (TESAURO *apud* MÍSSIO, 2012, p. 69). Além disso, a referência ao arco-íris (ou arco-da-velha) na fala do criado vem a calhar justamente por ser um exemplo visual. As aparências, assim como as pessoas, podem ser enganosas; logo, o simples fato de um homem *parecer* Saramago não equivale necessariamente a *ser* Saramago.

Por mais que o criado de Anfitrião aparente demonstrar pouca inteligência, não deixa de ser curioso que tenha vindo justamente dessa figura uma observação condizente com as questões filosóficas do século XVII e início do século XVIII. Mesmo no que se refere ao universo fictício da peça, o comentário de Saramago é a expressão objetiva e sintética da teatralidade enganosa que anima a ação da peça.

Ainda em suas *Meditações*, Descartes recorre ao artifício do Gênio Maligno. Ao começar a estabelecer uma dúvida radical, o filósofo francês coloca a hipótese de que a realidade poderia não passar de uma mera ilusão imposta por um deus poderoso e embusteiro: "Pensarei que o céu, o ar, a terra, as côres, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que êle se serve para surpreender minha credulidade" (DESCARTES, 1994, p. 123). Na esteira de seu raciocínio filosófico, Descartes afirma que, dentro de tal possibilidade, mesmo que ele seja incapaz de chegar ao conhecimento verdadeiro, estará ao seu alcance ao menos suspender seu juízo. Mas ele dará continuidade à hipótese na "Segunda meditação", radicalizando cada vez mais a dúvida:

> Suponho, portanto, que tôdas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que nada jamais existiu de tudo quanto minha memória refarta de mentiras me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções de meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que nada há no mundo de certo. (DESCARTES, 1994, p. 125)

Descartes chega mesmo a colocar em dúvida que ele não tenha existido de fato, antes de suas reflexões. No entanto, essa possibilidade é logo refutada. Mesmo considerando que haveria um deus ardiloso que o engana o tempo todo: "Não há pois dúvida alguma de que sou, se êle me engana; e, por mais que me engane, não poderá jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa" (DESCARTES, 1994, p. 125). Daí a conclusão fundamental: "eu sou, eu existo", que será verdadeira todas as vezes que o filósofo a pronunciar ou reproduzir em seu espírito.

De certo modo, a intriga causada pelos enganos divinos nas diferentes versões do mito de Anfitrião encaixa-se na ideia de um deus ou deuses enganadores. A ideia da teatralidade barroca ganha aqui um novo dado que vem a complexificar as relações mundanas. O grande palco do mundo passa a ser invadido por novos "atores": deuses que descem à Terra para enganar os homens, causando inúmeras confusões. Essas figuras divinas, aliás, se mostram tão ou mais embusteiros do que os próprios humanos.

Vejamos a partir daqui as desdobras barrocas e a sedução pelo fingimento como estratégia da deusa Juno na peça em questão.

Diferentemente de Júpiter, a deusa Juno vem a Tebas à caça de seu marido sem se apropriar de outra identidade, mas criando uma nova personagem, Felizarda, que atuará como uma espécie de "conselheira" da esposa de Anfitrião. O objetivo de Juno, como se sabe, é vingar-se de Júpiter e de Alcmena. Entretanto, para que sua intenção seja levada a efeito é preciso que a deusa descubra qual dos Anfitriões é o seu marido.

Na cena V da primeira parte, ao adentrar a casa de Alcmena, Juno, já disfarçada de Felizarda, cria a seguinte narrativa para sua personagem:

> Junto às eminências do Monte Olimpo, em um lugar aprazível, aonde em perpétuos verdores habita a Primavera, nasci; que prouvera a

> Júpiter não nascera, para que não fosse objecto da inconstância da fortuna. (...)
> Meus pais, que eram os mais ilustres daquele povo, vendo que eu era o único ramo que florecia [sic] na sua descendência, trataram de dar-me estado decente à minha pessoa; para o que um dia me falaram desta sorte: — *Felizarda* (que este é o nome desta infeliz...)
> (...)
> Disseram-me, pois, que escolhesse eu esposo igual às minhas prendas; porque, sendo a escolha minha, a nenhum tempo me poderia queixar. Havia no mesmo monte Olimpo um mancebo galhardo, poderoso e muito juvenil. (SILVA, 1958, p. 128, grifo do autor)

Neste momento, a fala de Juno é interrompida pela chegada de Anfitrião, que bate à porta da casa, em regresso da batalha, depois que Júpiter já dormira com sua esposa. Juno tentará retomar a história na cena III da parte II, mas se espanta ao ver os dois Anfitriões juntos, e não dá continuidade à narrativa. Segue-se toda a barafunda: luta entre Júpiter e Anfitrião, o desmaio de Alcmena, etc., e a história de Felizarda não se conclui. Cornucópia mostra-se frustrada e parece de fato mais preocupada em saber o desfecho da narrativa da personagem do que com a situação de sua patroa, que acabara de acordar de um desmaio:

> Pois tinha tal vontade de saber o fim da história desta mulher, que, se eu estava prenhe, não deixava de mover; que, a meu ver, há-de ser galante história; porque a tal mulher é muito perliquiteta e muito entremetida; de sorte que, não havendo um dia que está nesta casa, já nos quer governar e com tudo se quer meter. (SILVA, 1958, p. 174)

A observação de Cornucópia visa a explicitar o caráter embusteiro de Felizarda, o qual, entretanto, não é notado por Alcmena, que a toma por uma espécie de "conselheira". Na pele da impostora, Juno age maliciosamente no sentido de envenenar os sentimentos da esposa do general tebano. Na cena V da parte I, Anfitrião, ao retornar da guerra, fica sabendo que outro "Anfitrião" já estivera por ali. A desconfiança a respeito da fidelidade da esposa faz com que ambos se desentendam. Na cena II da parte II, Júpiter tenta consertar o estrago feito pelo verdadeiro Anfitrião para reconciliar-se com Alcmena. Esta, ainda injuriada com a confusão anterior, pede a opinião de Felizarda acerca da desconfiança do marido. Assim opina a embusteira: "(...) Certamente que, se fora comigo, nunca mais eu o tornaria a ver; pois deu a entender, não menos, que violavas sua

fé" (SILVA, 1958, p. 160). Ou seja, Alcmena não deveria perdoar Anfitrião porque este, ao desconfiar de sua fidelidade, a ofendera gravemente. Júpiter entende que Felizarda deveria interceder a favor dele. Diante disso, a estrangeira lhe responde: "Não sejais importuno, que o vosso delito nenhum perdão merece; pois eu, não sendo Alcmena, a quem ofendestes, de sorte me tendes escandalizada, que, a ser possível, vos desterraria daqui, para não seres mais visto" (SILVA, 1958, p. 160).

Durante esta cena, Juno parece ter descoberto que está diante de Júpiter disfarçado e, por meio de apartes, revela toda a sua raiva pelo marido adúltero. Quase como uma versão feminina de Iago, tenta maliciosamente induzir Alcmena a nunca mais perdoar Anfitrião. Alcmena mostra-se agradecida a Felizarda porque acredita que esta age como se ela é que tivesse sido ofendida. Há de fato aqui um tipo de expressão de sentimentos que se revelam e se ocultam concomitantemente, afinal, a raiva de Juno efetivamente se exterioriza na fala de Felizarda, mas o ciúme como causa primeira permanece dissimulado. Trata-se, portanto, de um jogo articulado entre simulação (fingir) e dissimulação (esconder).

No entanto, a vingança da ciumenta Juno contra Alcmena será por meio do assassínio desta última. Não pelas suas próprias mãos, mas por intermédio de um executor: Tirésias, o ministro de Tebas. E para que Juno persuada Tirésias a cometer o assassinato, a esposa de Júpiter, sem mudar sua aparência, assumirá ainda outra personagem: Flérida.

No início da primeira cena da parte II, Tirésias, que vem aos arredores da casa de Anfitrião para lhe dar os parabéns pelo triunfo na guerra, cai de amores pela formosura de Felizarda logo que a avista. Percebendo isso, Juno se lança à sedução do ministro de Tebas para usá-lo como meio de sua vingança. Logo em sequência, Juno disfarçada de Felizarda revela a Tirésias o que seria sua verdadeira identidade, falseando uma nova narrativa. Acompanhemos:

> Eu sou Flérida, infeliz princesa de Téleba, que disfarçada vivo aqui com o nome de Felizarda. Já sabeis como Anfitrião matou a meu pai El-Rei Terela. (...) Morto assim meu pai, para vingar-me deste bárbaro homicida vim à sua própria casa, para que assim mais fàcilmente pudesse executar a minha vingança, que procuro; e, quando cuidei que só Anfitrião era o que me ofendia, acho que também Alcmena necessita de castigo, pois não há instante em que não desperte as frias cinzas do cadáver de meu pai com afrontas; de sorte que, se Anfitrião lhe tiranizou a vida, Alcmena também se arma homicida de sua memória.

> Um o ofendeu de presente, e Alcmena lhe infama a posteridade; e vos confesso que de tal sorte me tenho enfurecido, que só para vingar-me destas injúrias dera, ó Tirésias, o sangue das veias. (SILVA, 1958, p. 152)

Se na economia da trama Juno compõe dramaticamente um contraponto à aventura amorosa de Júpiter, seu fingimento também se manifesta como desdobras de personagens: Felizarda se finge de Flérida. Cada uma das personagens com a sua respectiva narrativa inventada pela deusa. Entretanto, cumpre observar que, nesta história contada a Tirésias, revela-se que Felizarda é um disfarce. Sem dúvida, essa "falsa sinceridade", digamos desse modo, de Juno, ou seja, a revelação de seu fingimento acaba por funcionar como meio de persuasão de Tirésias. A sedução de Juno, porém, não se esgota aí e, para persuadi-lo a assassinar Alcmena, será necessário que a deusa faça a ele uma promessa de "amor": "Já sabeis que sou princesa hereditária de Téleba; já sabeis que admito o vosso amor. Esposa e reino tereis, se vingais minhas injúrias" (SILVA, 1958, p. 153).

Em sua estratégia de sedução pelo fingimento, Flérida promete casar-se com Tirésias. No entanto, suas promessas estão mais eivadas de ódio e de sede de vingança do que propriamente de amor, ainda que fingido. Tirésias se encontra como que enfeitiçado — quase abobalhado, diga-se — pela figura de Flérida, a ponto de esclarecer que fará o que ela pede não pela cobiça do reino de Téleba, mas pelo prêmio de se tornar seu esposo. Tirésias não chega a compreender os motivos da vingança de Flérida contra Alcmena, cuja inocência lhe parece evidente. Mesmo assim, propõe-se a executar o assassinato e, quando está sozinho em cena, alguma ambição acaba por ser revelada: "se hei-de conseguir a delícia de Flérida e a investidura de rei, em que reparo?" (SILVA, 1958, p. 153). O ministro de Tebas, afinal, torna-se também um traidor das leis da república, uma vez que pretenderá punir uma cidadã inocente, tendo em vista apenas o benefício próprio e os anseios perversos de sua amada. Personagem secundária na intriga da peça, Tirésias, justamente quem deveria zelar pela ordem e pela justiça de Tebas, é o único humano efetivamente desleal em *Anfitrião e Júpiter e Alcmena.*

Tirésias não pôde matar Alcmena com um punhal quando ela estava no bosque, pois no momento em que ia executar o crime, se aproximaram Júpiter e Anfitrião, que também queria matá-la, conforme

comentamos anteriormente. Nesta mesma cena, quando todas as personagens se encontram no palco, exceto Saramago, Mercúrio aponta o verdadeiro Anfitrião como impostor, dizendo que este se valera da ajuda de um feiticeiro para se parecer com o marido de Alcmena. A falsa acusação do falso Saramago é tida como o elemento decisivo para a condenação de Anfitrião. Quando Saramago entra em cena, Mercúrio vai-se, e assim ao criado recairá a culpa de ter sido cúmplice do falsário.

Juno agora tem certeza de que o Anfitrião que se safou da condenação é, na verdade, Júpiter. É preciso que sua vingança de algum modo se efetive e ela reclama abertamente a Tirésias a condenação de Alcmena, já que "ela diversas ocasiões tratou a ambos como a esposos; e assim é certo que ofendeu a seu marido verdadeiro; que, segundo as leis, também deve morrer." (SILVA, 1958, p. 205). Sem que Juno se revele, sua personagem Felizarda põe a descoberto sua perfídia ao desejar a condenação de Alcmena.

Nas duas cenas finais, teremos Saramago, Anfitrião e Alcmena condenados. Como resultado da complexificação da intriga, a ação tende a um final trágico. Na cena VI, que se passa na prisão, Saramago é torturado com a polé. Tomado como impostor e condenado sem culpa, Anfitrião lamenta sua condição. Nesta cena, alguns leem o recitado e a ária do general tebano como expressão do sofrimento do próprio autor, que esteve preso nas masmorras da Inquisição em 1726, cerca de dez anos antes da estreia desta peça:

> RECITADO
> Sorte tirana, estrela rigorosa,
> que maligna influis com luz opaca
> rigor tão fero contra um inocente!
> Que delito fiz eu, para que sinta
> o peso desta aspérrima cadeia
> nos horrores de um cárcere penoso,
> em cuja triste, lôbrega morada
> habita a confusão e o susto mora?
> Mas, se acaso, tirana, estrela ímpia [sic],
> é culpa o não ter culpa, eu culpa tenho;
> mas, se a culpa que tenho não é culpa,
> para que me usurpais com impiedade
> o crédito, a esposa e a liberdade?

ÁRIA
Oh que tormento bárbaro
Dentro no peito sinto!
A esposa me desdenha;
a Pátria me despenha;
e até o Céu parece
que não se compadece
de um mísero penar.
  Mas, ó deuses, se sois deuses,
como assim tiranamente
a este mísero inocente
chegais hoje a castigar? (SILVA, 1958, p. 213-214)

De fato, Antônio José da Silva reforça o elemento trágico ao acrescentar à ação da peça a prisão de Anfitrião, o que não ocorrera nos outros paradigmas intertextuais. De general aclamado e virtuoso, Anfitrião é rebaixado à condição de pária, "sem crédito, sem esposa e sem liberdade", e a pungência de seu pesar, enquanto inocente, parece fazer eco aos sentimentos do comediógrafo judeu.

No entanto, se a confusão causada pelos deuses acabou por resultar na prisão de humanos inocentes, serão esses mesmos deuses, num ato de piedade, que agirão no sentido de libertar os condenados e devolver-lhes a honra usurpada. A personalidade de Juno também se desdobra em sua moral, revelando-se ambígua, pois não é só vingativa, mas também piedosa, uma vez que será ela quem liberta Anfitrião e Saramago do cárcere. Na cena final, que se passa no templo de Júpiter, quando Alcmena já se encontra no cadafalso prestes a ser executada, e todas as personagens se encontram em cena, o deus revela que Anfitrião e sua mulher são inocentes e que ele, na verdade, é Júpiter.

A revelação do deus se dá num recitado, aplicando-se a solenidade que o momento exige. Júpiter perdoa Alcmena e avisa que Anfitrião não se sentirá ofendido, pois como resultado do "passatempo", termo usado pelo próprio deus, nascerá Hércules. Os humanos em cena ficam espantados com o que acabam de presenciar. Anfitrião parece sentir-se como que abençoado pelo fato de um deus "divinizar" seu "venturoso tálamo". Alcmena e seu marido se abraçam, tamanha a felicidade de ambos. Assim como ocorre desde o paradigma plautino, o nascimento de Hércules representará a redenção não só do casal ludibriado por Júpiter, mas a própria redenção do mundo.

Se o poderoso Júpiter se revelou, é forçoso que outras personagens também se revelem. Juno, Mercúrio e Íris expõem suas verdadeiras identidades e intenções. O caso está resolvido e a fria e calculista Juno quer voltar para os braços do marido, como se o adultério dele já não constituísse motivo de ofensa. Os discursos barrocos apresentavam um movimento de espalhamento e recolha dos argumentos. Na configuração dramática desta "ópera" joco-séria, as diversas desdobras que animam a ação voltam a se recolher em suas respectivas unidades: dobra sobre dobra.

Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, o fingimento por apropriação de identidade, que já se encontrava nos paradigmas intertextuais, desde Plauto pelo menos, vem acompanhado do fingimento como invenção de identidade, no caso de Juno e de Íris, o que se constitui uma força espelhada e oposta à intriga principal. Sendo assim, o traço barroco da desdobra corresponde tanto às diversas identidades, no plano específico da personagem, quanto às vontades em jogo na intriga, no plano estrutural da peça. Estas duas formas de desdobra, nesse caso, aparecem imbricadas e ambas contribuem não só para as confusões em cena, mas também se mostram fundamentais para o desenvolvimento da ação.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Descartes*: a fábula do mundo. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 2000.

DESCARTES, René. Meditações. *Obra escolhida*. 3ª ed. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 105-198.

MARCELLO, Benedetto. *O teatro à moda*. Tradução de Ligiana Costa. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MÍSSIO, Edmir. *A civilidade e as artes de fingir*: a partir do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto. São Paulo: Edusp, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

SILVA, António José da. *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958. 4.v.

Recebido em 19 de outubro de 2020
Aprovado em 8 de dezembro de 2020

Licença:

Eduardo Neves da Silva
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Graduou-se em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" e em Filosofia pela Universidade de São Paulo.
Contato: edu_nsp@hotmail.com
: https://orcid.org/0000-0001-8941-8494