



ROSA, Carlos Gontijo. Figuras marinhas no teatro do Bairro Alto: um pouco de mitologia, outro tanto de invenção. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p.33-51 . ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.3351>

FIGURAS MARINHAS NO TEATRO DO BAIRRO ALTO: UM POUCO DE MITOLOGIA, OUTRO TANTO DE INVENÇÃO

MARINE FIGURES AT THE BAIRRO ALTO THEATRE: A LITTLE OF MYTHOLOGY, A LITTLE OF INVENTION

Carlos Gontijo Rosa¹

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

RESUMO: Desde que a Antiguidade Clássica foi “redescoberta” durante o Renascimento, a mitologia tornou-se fonte de narrativas para a literatura ocidental. Mas, como diz o provérbio: “quem conta uma história acrescenta um rabo”, as histórias originais foram alteradas por todo tipo de influências, sejam religiosas, sociais, culturais ou por necessidade da nova narrativa. Este é o caminho que o dramaturgo português Antônio José da Silva, o judeu, percorre para escrever suas óperas jocosas na década de 1730. Em suas peças mitológicas, ele coleta algumas narrativas mitológicas greco-romanas como fundamento de sua trama. No entanto, peça após peça, ele pega histórias mitológicas com cada vez menos ação, o que lhe permite ter mais liberdade para compor o enredo da peça. Neste artigo, analisamos como Antônio José da Silva o faz em sua penúltima peça, *As variedades de Proteu*, na qual constrói um enredo em torno das figuras marinhas da mitologia grega. Tomando personagens pouco exploradas tanto no Renascimento quanto na Antiguidade, ele trabalha para manter intacta a representação mental desses papéis, apesar da liberdade criativa que assumiu.

Palavras-chave: Antônio José da Silva; Personagem; Teatro português; Mitologia.

ABSTRACT: Since Classical Antiquity was “rediscovered” during the Renaissance, mythology has become a source of narratives to Western literature. But, as the proverb says: “who tells a tale adds a tail”, the original stories has been altered by all sort of influences, such as religious, social, cultural or by necessity of the new narrative. This is the path which the Portuguese playwright Antônio José da Silva, the Jew, takes to write his joco-serious operas at the 1730’s. In his mythological plays, he collects some Greek-roman mythological narratives as foundation of them plot. However,

¹ Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2017). E-mail para contato: carlosgontijo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>.

play after play, he takes mythological stories with less and less action, which allows him to be freer to compose the play's plot. In this paper, we analyse how Antônio José da Silva does it in his second last play, *As variedades de Proteu* [*Proteus' varieties*], in which he builds story line around the marine figures of Greek mythology. Taking characters barely explored in both, the Renaissance and in the Antiquity, he works in order to keep intact the mental representation of these roles, in despite of the creative freedom he took.

Keywords: Antonio José da Silva; Character; Portuguese theatre; Mythology.

Com o Renascimento das Artes, juntou-se ao repertório religioso cristão, bastante difundido na Idade Média, todo um arsenal imagético-poético oriundo da Antiguidade Clássica para a construção de narrativas. Da presença clássica nas artes, pode-se percebê-la pelas alterações que promove na estética e preceptivas medievais, assim como como fonte de narrativas, das quais lançam mão autores dos mais diferentes gêneros literários.

Dentre esses autores está Antônio José da Silva, o Judeu, dramaturgo português que representou suas peças no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, ao longo da década de 1730, até que teve sua carreira e sua vida interrompidas pela Santa Inquisição. Das oito obras que estrearam sob sua assinatura, ao menos cinco delas estão mais ou menos vinculadas a narrativas mitológicas. São elas: *Os encantos de Medeia* (maio de 1735), *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* (maio de 1736), *O labirinto de Creta* (setembro de 1736), *As variedades de Proteu* (maio de 1737) e *Precipício de Faetonte* (janeiro de 1738). Estas e os demais textos que compõem o espólio literário de Antônio José da Silva foram publicados na Oficina de Francisco Luís Ameno em 1744, nos dois primeiros volumes que compõem o *Teatro cômico português*.

A produção do Judeu que se relaciona com a mitologia descreve um caminho de amadurecimento, tanto no que diz respeito à liberdade que o autor toma para a composição e estrutura de suas peças em relação às suas fontes iniciais preceptivas e narrativas, quanto no que concerne à própria escolha dos mitos a serem narrados em suas peças. Assim, existe uma espécie de retroalimentação, pois, quanto menos versões anteriores tem um mito, mais o autor precisa usar sua liberdade criativa e seu estro para a composição de uma peça ao gosto teatral do público lisboeta de então, ainda muito afeito às rocambolescas e amorosas intrigas tragicômicas remanescentes do Século de Ouro espanhol.

Portanto, como se verá, Antônio José da Silva vai resgatar suas figuras marinhas em pequenos fragmentos e imagens textuais estáticas para composição da ação, tomando, em *As variedades de Proteu*, uma liberdade não percebida em outros autores barrocos anteriores a ele.

Neste artigo, portanto, buscamos rastrear a construção das personagens centrais de *As variedades de Proteu*, nas suas transformações para o contexto em que está inserido o teatro de Antônio José da Silva, mas também para a própria forma dramática em si, uma vez que todo o fundo narrativo desses mitos tradicionalmente não envolve textos teatrais.

Desvela-se a ação

Apesar de, quando da leitura da peça, o Argumento apresentado antes do texto na publicação de Ameno e em todas as demais quebrar com a expectativa que uma primeira leitura poderia causar em relação

à narrativa que circunda a personagem Cirene, ele se mostra um resumo bastante abrangente do enredo da peça no que tange à mitologia:

Sendo Políbio cabeça de uma parcialidade que um Egípcio se fulminou sobre a deposição de um monarca daquela coroa, prevalecendo o poder contrário foi preciso a Políbio retirar-se com uma filha única, chamada Cirene; e, chegando a Beócia, por caminhar mais oculto, deixou em uma rústica aldeia daquele país a Cirene, até que achasse seguro porto a sua errante fortuna. – Chegando a Flegra, cidade do Arquipelago, foi recebido de El-Rei Ponto, com distinção nas estimações, mandando-o outra vez a Beócia para condutor da filha daquele monarca, também chamada Cirene, para esposa de Nereu, seu filho. – Em Beócia, soube Políbio ser falecida de pouco aquela princesa, por cujo motivo, incitado Políbio da ambição de ver coroada sua filha, dissimulando a embaixada a conduziu a Flegra para esposa de Nereu, afirmando ser a filha de El-Rei da Beócia.

No mesmo tempo, chegou Dórida, ou Dóris, filha de El-Rei de Egnido, para esposa de Proteu, também filho de El-Rei Ponto; porém, inflamado Proteu excessivamente na formosura de Cirene, valendo-se das variedades da sua forma – privilégio que lhe concederam os deuses –, intentou com extremos persuadir-lhe o seu amor, que impedindo-lhe Políbio na brevidade que intentava do himeneu de sua filha, Proteu o quis matar, cujo golpe casualmente recebeu Cirene, procurando impedi-lo; e, sendo achado o punhal na mão de Políbio, foi condenado ao sacrifício de Astreia; e, para mostrar a sua inocência e evitar a vítima da sua vida, foi preciso a Cirene declarar que Políbio era seu pai. – Vendo Nereu o engano, levado da altivez do seu gênio, repudiou a Cirene, a quem recebeu Proteu, estimando como fortuna o mesmo engano, ficando Dórida para esposa de Nereu, e ambos satisfeitos na mudança das esposas.

Servem de episódio a esta obra as variedades e transformações de Proteu para conseguir os favores de Cirene (*Variedades*, p. 6-7).

Eis uma grande diferença entre *As variedades de Proteu* e as outras peças de Antônio José da Silva, embora bem camuflada nos discursos e finezas amorosas das personagens e nas boas intenções do Rei Ponto: nesta peça, não podemos acreditar que as preferências amorosas das personagens são inspiradas por Amor. Quando muito, podemos crer quando Proteu diz:

Proteu: Perdoe Nereu, que eu não posso reger a violência da minha inclinação; númen superior parece que a domina. (*Variedades*, p. 16).

Todas as demais personagens possuem algum interesse que extrapola o da formosura e fineza habituais: Nereu busca uma certa pureza de sangue nobre, enquanto Cirene busca ingressar na família real por meio do casamento; e Dórida, que não demonstra nenhum outro desejo que não seja o de realizar o casamento com Proteu, também não é extremosa sobre esta questão e aceita seu final *deus ex machina* de bom grado, sem questioná-lo (mas também sem demonstrar felicidade em demasia).

Como nas *Variedades* Antônio José da Silva ainda está experimentando a liberdade de escrever sobre um mito pouco falado, sentimos que o dramaturgo fica mais fixo às convenções clássicas da tragicomédia. Por isso, a intriga do casal ancilar (*gracioso* e criada) é bastante separada da intriga principal.

A intriga amorosa secundária ocorre entre Caranguejo, criado de Proteu, e Maresia, criada de Dórida. Ao criar essas personagens, Antônio José da Silva mantém o universo do reino marinho inclusive quando as nomeia com motivos aquáticos. Os nós que esta intriga apresenta, entretanto, dizem respeito a um voto de castidade feito por Maresia, do qual Caranguejo tenta demovê-la para consecução de seu amor. Embora

importante para o bom andamento da intriga principal e para a manutenção do interesse do público (Gontijo Rosa, 2017), no que diz respeito à nossa discussão neste texto, tais personagens pouco acrescentam.

Retomando, portanto, a intriga principal, centrada nas personagens elevadas extraídas da mitologia greco-latina, lembrando as palavras de Maria de Lourdes Ferraz (1976, p. 559-60), “a intriga que suporta as peças [de Antônio José da Silva] pode ser reduzida ao jogo de encontros e desencontros de dois ou mais pares amorosos”. *As variedades de Proteu* apresenta dois pares amorosos elevados e um casal de criados, com uma intriga paralela e particularmente apartada da intriga principal.²

As variedades de Proteu tem personagens extremadas na defesa de suas ideias, sendo todas muito verdadeiras com o público sobre suas intenções – ou seja, as personagens, nesta peça, escondem suas verdadeiras intenções das demais personagens, mas as revelam para quem assiste a peça. O “parecer” é a forma, mas o que é revelado, nas personagens sérias, é o seu verdadeiro “ser”. Por aí anda a verdade das personagens, que as tornam trágicas. Mesmo a mentirosa Cirene, que engana seus pretendentes e os incentiva a fugir da lógica do galã, se mente para os seus parceiros em cena, revela-se para o público.

A partir da dualidade ser-parecer e dos comentários encontrados acerca das personagens Dórida (Dóris), Cirene, Proteu e Nereu em textos como o *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, *Teogonia* e fragmentos do *Catálogo de Mulheres*, de Hesíodo, e *Metamorfoses*, de Ovídio, buscaremos traçar uma análise das situações dramáticas baseada na construção destes caracteres.

Já no período clássico, as personagens resgatadas da mitologia grega não apresentam grande evolução quanto à complexidade de seus mitos. Nas *Variedades de Proteu*, Antônio José da Silva foca-se no ambiente marinho, espaço perigoso e enigmático para os mortais. Regra geral, são seres mutáveis de forma, que evitam o contato direto com os homens mortais, usando sua mutabilidade para escapar de suas investidas. Podemos encontrar histórias de mutações de Thétis (*Biblioteca, Os Argonautas e Metamorfoses*), Proteu (*Odisseia*), Nereu (*Biblioteca*) e Aqueloo (*Biblioteca*), sempre em fuga. A mutação, portanto, é uma importante característica dos espíritos marinhos, como afirma Sir James Frazer, em nota à sua edição da *Biblioteca*.

All these stories were appropriately told of water-spirits, their mutability reflecting as it were the instability of the fickle, inconstant element of which they were born. (*Biblioteca*, III, 13, 5).

Perceberemos, ao analisar mais pormenorizadamente os caracteres de Proteu e Cirene, que ambos buscam ferramentas enganosas para alcançar aquilo que pretendem. Não são heróis perfeitos, como os galãs e damas espanhóis, mas carregam em si defeitos que, se não fossem revelados em primeiro plano no texto dramático, poderiam ser utilizados na interpretação dos seus papéis. Tais defeitos, ou falhas de caráter, refletem-se não só na representação dos próprios caracteres, como também na construção do *gracioso* da peça, Caranguejo, intrinsecamente ligado à figura de seu patrão.

² Fator que aproxima a ópera de Antônio José da Silva e as *comedias* produzidas em Espanha, em que os criados têm, entre outras, a função de amenizar e entreter o público.

Proteu, um metamorfo constante

De todas as personagens da peça *As variedades de Proteu*, o protagonista Proteu é aquele de quem mais referências podemos encontrar nos textos clássicos. E também aquele que mais fielmente é retratado, de acordo com as suas descrições nesses textos.

Para começar, ele é o único que possui o dom da metamorfose, as *variedades* do título, e as atribui também ao seu criado Caranguejo, para que este o ajude na conquista da falsa princesa Cirene.³ O talento da metamorfose, atribuído aos númenes marinhos em geral, é um dom específico de Proteu nesta peça. Sem qualquer tipo de explicação, ele apenas diz:

Caranguejo: E se faltar o tempo?

Proteu: Não faltarão os extremos, pois sou Proteu, que me saberei transformar em várias formas, para possuir os favores de Cirene.

Caranguejo: Se não fora Cirene princesa, te dissera que te transformasses sempre em ouro, que é a melhor forma para atrair.

Proteu: E não será desacerto participar-te a mesma virtude de transformar, pelo que pode suceder?

Caranguejo: Eu, Senhor?

Proteu: Sim, tu.

Caranguejo: Se eu sou capaz disso, já me começo a transformar na tua vontade e me verás não só transformado, mas formado na faculdade amatória; e, ainda que sou Caranguejo, farei muito que ande para diante o teu amor. (*Variedades*, p. 17).

Sobre a sua mutabilidade, pode ser encontrada enquanto atribuição de epítetos nas *Metamorfoses*, de Ovídio (“o mutável Proteu”, II 9), ou mesmo enquanto personagem participante de alguma história mítica.

Também no canto VIII das *Metamorfoses* (730-737), o rio Cálidon diz:

Há, porém, seres a quem é permitido assumir muitas formas, como é o teu caso, Proteu, que vives no mar que rodeia a terra. Pois, de fato, ora te viram de jovem mancebo, ora de leão; ora foste um javali feroz, ora uma serpente que todos receariam tocar; por vezes, cornos fizeram-te um touro; tanta vez podias parecer rocha, tanta vez também árvore, e umas vezes, imitando o aspecto das límpidas águas, foste um rio, outras vezes foste fogo, o oposto da água.

Na *Biblioteca*, de Apolodoro, embora as transformações de Proteu não sejam narradas, são descritos momentos de transformação de outros deuses marinhos: Thétis transforma-se em inúmeras formas para fugir ao assédio de Peleu, Nereu assume “todos os tipos de formas” (*Biblioteca* II, p. 82) para escapar do inquérito de Hércules e Aqueloo transforma-se em touro para disputar o amor de Dejanira com Hércules.⁴ Usualmente vinculadas à condição metamórfica de Proteu também estão as suas aparições como adivinho. No canto IV da *Odisseia* (IV, 383 ss.), Menelau narra a Telêmaco como o vate lhe contou sobre a morte de

³ Caranguejo, em nenhuma de suas metamorfoses apresentadas em cena, usa o talento atribuído por Proteu para ajudá-lo em tal conquista. Muito pelo contrário, todas as suas transformações são no sentido de seduzir a criada Maresia. A atribuição do talento da mutação a Caranguejo, portanto, não decorre de uma necessidade conteudística, para o andamento da intriga principal, mas de uma necessidade de forma, para estabelecer o paralelismo entre o casal de enamorados e o casal de criados, corroborando a influência e a presença dos preceitos tragicômicos espanhóis nas peças de Antônio José da Silva.

⁴ “Ao chegar a Cálidon, Hércules cortejou Dejanira, filha de Cefeu, e tendo lutado para obter sua mão em casamento contra Aqueloo, que havia assumido a forma de um touro, quebrou um dos seus chifres e então desposou Dejanira.” (*Biblioteca*, II, p. 88).

seu irmão Agamêmnon e a prisão de Odisseu na ilha de Calipso. Relacionadas ao nascimento de Aquiles estão duas profecias de Proteu: o filho nascido de Thétis superaria o seu pai em grandeza:

De fato, a Tétis dissera o velho Proteu: “Deusa das ondas, concebe um filho. Serás mãe de um jovem que as façanhas do pai superará em valorosos feitos e será dito maior que ele” (*Metamorfoses* XI, 221-223).

Assim, o desejo de Zeus pela deusa arrefeceu, e ela foi oferecida em casamento a Peleu, filho de Éaco. O herói, entretanto, deveria conquistar a jovem Nereida. Procura, para tal, a ajuda de Proteu, que avisa Peleu das metamorfoses de Thétis.

Então, [Peleu] reza aos deuses do mar, derramando sobre as águas vinho, e com vísceras de um animal e o fumo de incenso, até que o adivinho de Cárpatos [Proteu], lá das profundezas do mar, assim diz: “Filho de Éaco, obterás a boda que tu desejas. Quando ela vier repousar e adormecer na rochosa gruta, basta que a ates, sem ela se aperceber, com cordas e nós bem apertados. E não te engane ela com cem formas falsas: prende tudo o que ela seja até que retome a forma inicial.” Isto dissera Proteu; e escondeu então o rosto no mar, Deixando as ondas deslizarem sobre as palavras finais (*Metamorfoses* XI 247-256).

Além das *Metamorfoses*, as transformações de Proteu são descritas nas *Geórgicas*⁵ de Virgílio e são muito similares na questão das formas que o deus assume, quando agarrado. Metamorfoses e a vidência de Proteu são descritos por Virgílio (*Geórgicas* IV).

De Carpatia nos mares, ó meu filho
Mora o vário Proteu, famoso Vate,
Que em seu carro ligeiro, por que puxam
Cavalo de dois pés, as ondas varre.
Tem por pátria Palene, a qual, e os portos,
Da bela Emátia agora vê contente.
Todos o admiram, todos o veneram,
As Ninfas, os Tritões, e até Nereu;
Tanto os abisma aquele dom sagrado,
Com que os dotara o turgido Netuno,
Por guardar-lhe seus hórridos rebanhos:
Prognostica o futuro, vê o passado,
Tudo conhece, quanto os homens fazem (*Geórgicas*, p. 164-165).⁶

Na passagem virgiliana, é ensinado a Aristeu como obter informações do escorregadio Proteu sobre uma maldição que lhe assola. Quem fornece os conselhos é a própria mãe de Aristeu, Cirene.

Aristeu é filho de Apolo e Cirene e considerado o pai da Agricultura e da Apicultura. Na versão do mito narrada por Virgílio, Aristeu tenta seduzir Eurídice, esposa de Orfeu, que é picada por uma serpente na fuga e morre. As ninfas ficam iradas com o pastor e matam-lhe as abelhas. Aristeu busca ajuda da mãe, Cirene, que o envia ao adivinho Proteu. O adivinho revela-lhe a história de Orfeu e Eurídice e o fracasso da

⁵ As *Geórgicas* foram escritas por Virgílio emulando os escritos de Hesíodo e potencializando as imagens arcádias do mundo rural para composição de um quadro bucólico e onírico.

⁶ Texto extraído da *Tradução livre ou imitação das Geórgicas de Virgílio em verso solto, e outras mais composições poéticas oferecidas ao Ilmo. e Exmo. Senhor José de Seabra da Silva, ministro secretário de Estado dos negócios do Reino &c. &c. &c. por Antônio José Ozorio de Pina Leitão, juiz de fora d’Alfândega da Fé*. Lisboa: na Tipografia Nunesiana, ano 1794, com licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, com escrita atualizada por nós.

descida do jovem lirista ao Hades. De volta a Cirene e já sabedor do mal que provocou, esta ensina o filho a aplacar a ira das ninfas com sacrifícios. Cumprido o ritual, brotam abelhas do ventre dos animais sacrificados.

Embora, nas *Geórgicas*, Proteu e Cirene não apareçam juntos, os dons metamórficos daquele, a astúcia desta e um denominador comum (Aristeu) que os une no mesmo contexto mítico podem ter levado Antônio José da Silva a entendê-los como um par romântico que espelharia o amor plácido do mitológico casal Nereu e Dóris.

Enquanto caráter, Proteu enquadra-se perfeitamente nos requisitos de *primero galán*, a saber, nobre, enamorado, zeloso e honrado, além de valente e generoso. Proteu é filho do Rei Ponto e, desde sua primeira até a última fala da peça, não nega ou titubeia em declarar seu interesse por Cirene. Sempre tentando seduzir a falsa princesa, Proteu, entretanto, não apresenta a “justa medida” que estaria na base de uma personagem heroica: ele extrapola na “constância” que sente por Cirene, assim como no desprezo que demonstra por Dórida, sua prometida.

Cirene prática

Fazendo coro ao caráter um tanto quanto desvirtuado do galã de *As variedades de Proteu*, a primeira dama dessa ópera joco-séria, bem como a sua relação com o Amor e o enamoramento, é distorcida, se comparada ao modelo apresentado por Prades (1963, p. 251, grifo no original):

[a 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*.

A personagem Cirene, primeira dama das *Variedades*, de todas as damas de Antônio José da Silva, é aquela que mais foge aos padrões das damas típicas das *comedias* espanholas. Ou, se observarmos por outra perspectiva, Cirene pode ser encarada como a personagem que, de acordo com a intriga da peça, mais “joga” com a situação.

Esta personagem é tão boa jogadora que, até metateatralmente, Antônio José da Silva consegue que ela tenha uma maior interação com a estrutura da peça, sem quebrar a convenção. Raras são as vezes em que, nas peças estudadas, o jogo de transição com o palco vazio é estabelecido. Geralmente, só consta a convenção *Vai-se* e *Sai* e, muitas vezes, alguma didascália implícita, quando a situação pede.

Maresia: Senhores, que uma fera mui fera vem correndo atrás de mim! Ai que ela ali vem! Acudam-me todos! (*Variedades*, p. 31).

Maresia: Mas ai, espera! Deixa-me esconder naquele cantinho, que lá vem um homem correndo a quatro pés, muito afrossurado, com uma faca na mão. (*Esconde-se*). (*Variedades*, p. 83).

Arpia: Anda, esconde-te, que Medeia chamou. (*Esconde-se Sacatrapo debaixo do bufete, e sai Medeia*). (*Encantos*, p. 18).

Arpia: [...] mas eu cuido que aí vem ele.

Medeia: Pois eu escondo-me aqui, que quero observar a minha morte ou a minha vida. (*Esconde-se*). (*Encantos*, p. 19).

Medeia: Se isso desejas, aqui te vem já. Sacatrapo? Sacatrapo? (*Vem voando um dragão pelo ar e lança pela boca a Sacatrapo no tablado*). (*Encantos*, p. 36).

Lidoro: [...] Mas cuido que aí veio Ariadna. Eu me retiro, Senhora, para que vejais que só na vossa vista me elevo. (*Esconde-se Lidoro junto ao bastidor e sai Ariadna*). (*Labirinto*, p. 46).

Ismene: [...] Ali se moveram ramos. Sem dúvida que ali se embrenhou a fera. Espera, veloz jeroglífico do vento, que eu com esta seta te suspenderei a fuga. (*Atira uma seta e dá em Faetonte, que cai atravessado com ela aos pés de Ismene*). (*Precipício*, p. 138).

Chichisbéu: Aí vem El-Rei. (*Precipício*, p. 149).

Como se pode ver, o dramaturgo português não está alheio ao recurso. Algumas falas de Cirene, entretanto, não funcionam como uma didascália implícita e, tampouco, como uma exposição. É um comentário à cena que anteriormente se passava no palco, dito ao público, embora não diretamente, como os *apartes* típicos dos criados:

Maresia: [...] Mas que digo? Ainda que morra, não hei-de casar. (*Vai-se*).
(*Sai Cirene*)

Cirene: Que loucura será esta com que andam estes criados, pois antes querem a morte do que casar? (*Variedades*, p. 35).

Ainda outra intervenção de Cirene pode ser interpretada enquanto jogo com a cena anterior:

Caranguejo [sozinho em cena]: Ora, Senhores, digam o que quiserem. A tal Maresia, se não federa, era uma galante mocetona; porque, ainda que me não quer, disse-me quanto quis.
(*Sai Cirene*)

Cirene: Louco, que fazes aí? (*Variedades*, p. 55-56).

Duas interpretações podem ser feitas acerca do excerto acima: uma delas, diz respeito à cena 2 do ato 1, em que Caranguejo se finge de louco para manifestar o amor de Proteu por Cirene, sem que Dórida percebesse. O vocativo “louco”, portanto, poderia se referir a esta cena, embora Cirene tenha entendido o fingimento. Mas, a dupla interpretação não pode deixar de ser feita, pois que Caranguejo dirige a fala anterior diretamente ao público, também identificado pelo vocativo “senhores”. Estamos, portanto, perante o jogo de duas convenções que se estabelecem: enquanto os criados têm liberdade de comunicação com o público, a abertura da cena para as demais personagens é mais limitada. Cirene joga com a fala anterior de Caranguejo sem quebrar a verossimilhança da sua própria condição na ação e na estrutura da peça: uma manifestação do engenho e do domínio de cena na escrita de Antônio José da Silva. Se textualmente este efeito pode até passar despercebido, cenicamente ele é brutal.

Nos textos clássicos, Cirene é encontrada em alguns fragmentos do *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo (Fr. 92 e 93). Ela é referida como uma bela habitante da Ftia e, de uma união com Apolo, foi mãe de Aristeu. Cirene também é dita avó de Acteon na passagem das *Dionisíacas* (V, 287), de Nono de Panópolis: “no wonder that illfated Actaion learnt the practice of the chase, when he was born grandson to lionslaying Cyrene!” Acteon é filho de Aristeu e Autônoe, cujos pais são Apolo e Cirene e Cadmo e Harmonia, respectivamente. Também em XIII, 286, “he [Aristaios] was the son of Cyrene, that deerchasing second Artemis, the girl lionkiller, who bore him to the love of Phoibos; when handsome Apollo carried her abroad to sandy Libya in a robber’s car for a bridal equipage”. As referências à matadora de leões podem ter servido de inspiração para a personagem Climene, de Calderón de La Barca, na peça *El hijo del Sol, Faetón*, de 1668.

Mantendo, como já dissemos, o universo fabular de *As variedades de Proteu* restrito ao ambiente marinho da mitologia grega, Cirene é encontrada, em Virgílio, senhoreando grutas murmurantes (*Geórgicas*, IV, p. 160) e controlando os rios (p. 163). Nesta passagem, Cirene ajuda o filho Aristeu a livrar-se de uma praga que o persegue. Para tal, envia o jovem até Proteu, pastor de Netuno, cujos dons da metamorfose e da adivinhação foram-lhe ofertados pelos deuses.⁷

O nome Cirene carrega alguma representação mental da imagem das sereias, que também são chamadas de sirenes ou sirenas. Podemos supor que esta seja uma chave para o entendimento da composição da personagem, que sempre está tentando seduzir Nereu para o seu ponto de vista a respeito do Amor. Já na *Odisseia* (XII 39-46), as sereias seduziam, através do seu belo canto, os marinheiros que passavam perto dos rochedos que habitavam, fazendo com que se afogassem.

Às sereias chegarás em primeiro lugar, que todos
os homens enfeitiçam, que delas se aproximam.
Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu regresso;
mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto,
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas
ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.

O conflito entre Nereu e Cirene, portanto, nasce da forma com que ela tenta convencê-lo a amar a formosura e ele, pelo contrário, só aprecia a formosura associada a um nascimento nobre. Se Cirene estivesse sendo sincera no seu discurso, seria uma grande defesa do Amor.

Cirene: O amor, Nereu, deve ser distinto, e não indiferente; que quanto maior é a causa donde se origina, tanto mais eficaz é o seu efeito. A qualidade pode infundir venerações, mas não amor; a formosura é aquele vínculo mais forte que prende a vontade; e, como só a chama do amor há-de arder na sacra teia de himeneu, faltando-te a ocasião desse amor, não será luzido o teu himeneu. (*Variedades*, p. 45-46).

Uma vez que ela está tentando convencer Nereu apenas por interesse, seu discurso perde o caráter de sinceridade e entra no campo da persuasão. A persuasão, que não funciona com Nereu pela intransigência (rigidez) do seu caráter, é o caminho escolhido por Cirene para tentar sua salvação junto ao pretendente. A dama não é nobre e só está nesta posição por engodo de seu pai, Políbio.

Nereu ama a nobreza, e Cirene não é nobre. A sua sedução consiste em demonstrar que o Amor deve ser um sentimento desinteressado.

Cirene: Senhor [Rei Ponto], como no príncipe Nereu não busco honras nem estados, pois estes e aqueles me deu a fortuna e a natureza, ainda que feudatária a teu vasto império; e como na doce união de himeneu deve só reger a vontade às leis do amor, e não às da razão de estado, e em Nereu tudo são políticas no seu amor, digo, Senhor, que quero ir-me para Beócia, por não sofrer o meu génio que haja de se amar em mim ou a posteridade ou a ascendência, ficando vacilante na divisão do culto a independência do amor. (*Variedades*, p. 40).

⁷ Tradução livre ou imitação das *Geórgicas de Virgílio em verso solto e outras mais composições poéticas oferecidas ao Ilmo. E Exmo. Senhor José de Seabra da Silva, Ministro Secretário de Estado dos Negócios do Reino por Antônio José Ozorio de Pina Leitão, juiz de fora d'alfândega da Fé*. Lisboa, na Tipografia Nunesiana, 1794.

A protagonista de Antônio José da Silva teria um caráter já completamente atípico, dentro dos padrões estabelecidos por Juana de José Prades (1963), se mirada apenas pelo seu comportamento em relação ao primeiro pretendente. No entanto, não podemos incorrer no erro de analisá-la sem levar em consideração a sua relação com Políbio, seu pai.

Cirene é bela, como o próprio Nereu comenta, logo no início da peça:

Cirene: Já que a sorte me destinou, ó excelso Ponto, monarca do Arquipélago, às fortunas de esposa de Nereu, com a glória de filha tua não invejo o trono de Juno, nem os domínios de Tétis.

Nereu: Nem eu, ó Cirene, com essa beleza o sólio de Jove e o líquido Império de Netuno. (*Variedades*, p. 10).

E, embora não tenha linhagem aristocrática, não se pode negar que ela possui um “porte aristocrático”, refletido não só na indumentária, mas também nas próprias falas e, provavelmente, na movimentação da personagem em cena, quer representada por bonecos ou por atores. O conjunto de falas, movimentação e indumentária, mais a situação cênica proporcionada principalmente por Políbio, fazem com que Cirene seja facilmente confundida com uma nobre, como se a nobreza fosse parte constituinte do seu caráter, a exemplo das princesas abandonadas e criadas por pastores, mas que demonstram uma fineza de caráter incongruente com sua condição social adquirida.

O respeito que Cirene demonstra por Políbio é digno de nota, pois, mesmo não estando de acordo com o plano do pai, mantém-se firme até o último instante.

Cirene: Temo que se chegue a descobrir que a verdadeira Cirene, princesa de Beócia, é falecida e que tu és meu pai, e eu intrusa princesa; e pode ser que se converta em luto toda esta pompa festiva, e nupcial aparato. (*Variedades*, p. 22)

[E, depois do encontro com Nereu]

Cirene: E que dizes agora, Senhor [Políbio]? Estimaré Nereu, com a fortuna de possuir a minha beleza, o seu engano? Vês caída por terra a base aonde erigias as tuas máquinas? Ai de mim, Senhor! Quanto melhor me fora viver oculta, como estava, nas rústicas aldeias de Beócia, que verme quase propínqua a cair da eminência de um trono no abismo de tua ambição!

Políbio: Não me aflijas com essa ponderação; porém não foi pequena a fortuna poder no antecipado desengano de Nereu buscar o remédio deste iminente dano, e no entanto *procurar desvanecer-lhe com profiados carinhos a violência de sua inclinação*. (*Variedades*, p. 23-24, [grifos nossos]).

A audácia e a insinceridade que as damas do teatro tragicômico espanhol geralmente empenham na consecução do seu amor, Cirene empenha na dedicação ao pai. A falsa princesa alinha com os preceitos tragicômicos de uma dama, embora não siga completamente o modelo.

Antônio José da Silva usa os moldes tragicômicos com grande liberdade inventiva. Sendo sua penúltima peça, ainda podemos identificar o amadurecimento e o ganho de autonomia do dramaturgo em relação aos diversos modelos que toma como paradigmas: mitologia grega, preceptivas espanholas, ópera italiana. Em sua escrita, percebe-se que a prioridade do Autor é para com o seu material artístico, relacionado ao gosto do público. Os modelos, antes de engessar o comediógrafo em formas já vistas, catapultam sua escrita para a demonstração de um estro flexível, dentro dos limites do seu tempo. O Judeu emula o teatro

espanhol, mas não o copia. Com Cirene, há a necessidade de ruptura com o modelo tragicômico, para coerência interna do universo dramático criado.

Cirene, durante toda a peça, usa o Amor como uma ferramenta para sobreviver dentro da corte do Arquipélago, transformando em ato aquilo que Albano, em *Precipício de Faetonte*, depois vai transformar em discurso:

Albano: [...] se é que era constância, constância que se mudou? (*Precipício*, p. 106).

A constância de Cirene encontra-se vinculada à aceitação de seu baixo estrato social e sua fidelidade está, em primeiro lugar, com o pai. Ela tenta convencer Nereu e, quando percebe que não conseguirá demover o jovem príncipe, volta suas atenções para as finezas do apaixonado Proteu.

Proteu declara-se a Cirene na última cena do Ato I e só recebe desprezo da dama, pois ela ainda tem esperanças de convencer Nereu.

Cirene: Que mais queres, se satisfeito estás?

Proteu: Que te lembres do meu amor.

Cirene: Para quê, se não hei-de premiar-te?

Proteu: Por não ser preciso tornar-te a significar o quanto te adoro.

Cirene: Por evitar esta ocasião, só por isso me lembrarei.

Proteu: Adverte que, se te disse que não esperava favores, não é justo que experimentes desprezos.

Cirene: Não sei que meio haja entre amar e aborrecer.

Proteu: Uma inclinação, que nem é amor, nem deixa de ser.

Cirene: Mas poderá ser amor.

Proteu: Se o for, será benignidade tua, mas não que eu o espere.

Cirene: Oh, que se esta chama ardesse em Nereu, sem susto conseguiria a coroa! (*Variedades*, p. 37).

Neste diálogo, Cirene se esquiva de todas as formas de Proteu. Ressaltamos a última fala do excerto, em que Cirene demonstra o pensamento prático existente em diversos momentos da peça, nas falas de várias personagens.

Encerrando o Ato I, há a ária cantada por Cirene e Proteu:

Ária a duo

Proteu: Se acaso te esqueceres
das lágrimas que choro,
a fé com que te adoro
lembrar-te saberá.

Cirene: Não cabe na memória
teu louco desvario,
pois de teu pranto o rio
do Averno só será.

Proteu: Ah, lembra-te de mim,
que terno te adorei!

Cirene: Esquece-te de mim,
que tua não serei.

Proteu: Mal poderei esquecer-me,

Cirene: Mal poderei lembrar-me,

Ambos: De tão violento ardor.

Proteu: Porquê tanta impiedade,
Cirene infiel, porquê?

Cirene: Porque faltar não devo
de esposa à sacra fé.

*Ambos: Oh, falte o meu alento,
mas não o meu amor. (Variedades, p. 38).*

No desenrolar da peça, Cirene muda de opinião. Numa visão positiva da personagem, podemos dizer que ela realmente encontra o Amor ao lado de Proteu. Mas, se pensamos que ela enxerga o Amor com o pensamento prático descrito nesta cena, Cirene apenas direciona sua sedução para a personagem que sucumbirá a ela, pois Proteu está mais disposto a aceitar este “amor desinteressado” e desvinculado da nobreza.

No fim, o casal mitológico se encontra

Se personagens com sentimentos e intenções pouco ortodoxas enquanto damas e galãs são levados à condição de protagonistas, as personagens exemplares não se quedam excluídas dos enredos do Judeu, mas descem à condição coadjuvante. Em *As variedades de Proteu*, Dórida é deixada à deriva como única representante de uma dita “pureza” do caráter enamorado, enquanto Nereu, seu par ao final, é constantemente instigado por Cirene a demonstrar a sua rigidez de caráter quanto às qualidades necessárias à sua esposa, usando as características da figura mitológica para construção do caráter da personagem.

Nos textos clássicos, Nereu, também conhecido como o Velho do Mar, é geralmente uma figura pacífica. Sua única participação enquanto personagem pertencente a uma narrativa é quando as Ninfas enviam Hércules para que Nereu lhe revele o caminho até o Jardim das Hespérides.⁸

Nesta passagem mítica de Nereu, narrada na *Biblioteca* de Apolodoro (2013, p. 82), o deus marinho é preso por Hércules enquanto dormia e, para escapar, “assumia todos os tipos de formas, [Hércules] prendeu-o e não o soltou antes de saber onde se encontravam as maçãs e as Hespérides”.

Sem apresentar novidades à mesma história,⁹ Baltasar de Vitória acrescenta à composição do caráter “que su deleite, y gusto de Nereo era vivir en los mares, y entretenerse con los bailes, y placeres de las Ninfas” (*Teatro de los dioses*, I, 3, 6, p. 259). Se percebemos neste excerto a atribuição do gosto pela vida tranquila, tal não corrobora o espírito intolerante que anima a personagem de Nereu no texto português.

Até o momento, vemos Apolodoro imputando ao Velho do Mar as capacidades metamórficas e Baltasar de Vitoria figurando-o como mais afeito ao deleite de um viver tranquilo – ambas as características não constituem o caráter de Nereu que Antônio José da Silva recria em sua peça. Além de sua intransigência – quer no cumprimento da punição de Políbio ou Proteu, quer nos critérios do amor –, avessa ao leve entretenimento, ele não tem sequer conhecimento do dom de metamorfose do irmão Proteu.

⁸ Este é um dos Doze Trabalhos de Hércules. Neste Trabalho, ele precisa trazer ao Rei Eristeu (também seu primo e protegido da deusa Hera) as maçãs de ouro, presente oferecido por Gaia a Hera, por motivo de seu casamento com Zeus, cultivadas no Jardim das Hespérides, as ninfas do Ocaso.

⁹ “Quando Hercules fue por mandado de Euristeo à buscar las manzanas de oro del Huerto de las Hesperides, para informarse donde estaban estos huertos, se entró en las concavidades del Rio Eridano à consultar esto con las Ninfas, y ellas le encaminaron al Dios Nereo, para que él le descubriese este secreto: assi con esta buena traza vino à encontrar con lo que pretendía, aunque primero se mudó Nereo en varias, y diversas formas, recateando mucho el manifestar este secreto.” (*Teatro de los dioses*, p. 259).

A personagem de Nereu aparece na trama como segundo galã, ou seja, Antônio José da Silva poderia lhe conferir atributos apenas para colaborar à narrativa da intriga principal. Entretanto, não é o que acontece, como se verá a seguir.

O Mar gerou Nereu sem mentira nem olvido,
filho o mais velho, também o chamam Ancião
porque infalível e bom, nem os preceitos
olvida mas justos e bons desígnios conhece (*Teogonia*, v. 233-236).

Neste trecho do livro de Hesíodo, datado do século VIII a.C., Nereu é descrito de maneira um tanto aproximada ao caráter construído por Antônio José, se nos detivermos apenas nos critérios absolutos de sua personalidade, ou seja, não inseridos dentro de uma situação dramática propriamente dita.

É evidente que Nereu, na ópera tragicômica, não “descuida do que é certo”. No entanto, inserida na situação dramática de *As variedades de Proteu*, esta personagem não se adapta ao contexto. Nereu é justo, mas também é aquele que “menos sabe” na peça, uma vez que lhe são escondidas várias partes da história e, ao mesmo tempo, não enxerga aquilo que está diante dos olhos, pela sua rigidez de caráter.¹⁰

Rei: Esta condição de Nereu, austera, elevada e soberba, sem dúvida motivou em Cirene algum desgosto. (*Variedades*, p. 30).

A grande fixação de Nereu, que entra em conflito com a situação de Cirene, seu par romântico imposto pelo Rei Ponto, é a ascendência nobre, como defesa de estamentos. Uma vez que Cirene não é nobre, embora seja uma dama, o conflito entre os dois, até o ponto de viragem, no final do 2º. ato, é a questão do Amor por nobreza ou por formosura. Nereu é irredutível na sua posição, desde sua primeira fala, até sua última saída antes do atentado contra Cirene.

Nereu: [...] estimo tanto a Cirene, princesa de Beócia, que a julgo inseparável do seu estado; que o régio sangue de seus progenitores a faz digna de maior império, e a mim me inabilita para outro desejo; e tanto, que a ser menos régia e mais opulento o seu estado, a não recebera esposa. (*Variedades*, p. 11)

(canta Nereu a ária que se segue e o seguinte)

Recitado

Deixa, Cirene, deixa esse esquisito
novo modo de amar, que em meus ardores
não distingo outro modo de querer-te,
neste extremo de amar-te,
mais que um puro adorar-te,
com tão cega violência,
que confundo em meu peito o requisito
que em enigmas propões a meus sentidos,
pois que essa formosura me persuade
que beleza não há sem majestade. (*Variedades*, p. 46).

¹⁰ Toda sociedade se constitui um organismo vivo e requer de seus membros uma flexibilidade para se adequar às mudanças. Dado que o oposto do vivo é o mecânico, e da flexibilidade a rigidez, o desajuste social se expressa externamente por uma rigidez inconsciente que mecaniza o indivíduo e se torna maior que a personagem em que se instala. Segundo Bergson (1987), os automatismos podem ser percebidos em qualquer uma das três instâncias do humano, que são corpo, espírito e caráter, e podem se manifestar através de deformações, ideias fixas ou vícios, respectivamente.

A defesa da nobreza por Nereu pode ser eco da sua posição no panteão grego, expressa especialmente nas *Metamorfoses*, de Ovídio:

Agora, no mundo inteiro à volta do qual Nereu ressoa,
Tenho de destruir a raça dos mortais. [...]
(*Metamorfoses*, I, 187-188).

Nereu, porém, continua a revolver as ondas do mar da Aónia
e recusa transportar o exército.
(*Metamorfoses*, XII, 24-25, sobre a excursão grega a Troia).

De algo vale ser filho não de uma Nereide, mas sim daquele
Que governa o mar inteiro, e mais Nereu e as suas filhas.
(*Metamorfoses*, XII, 93-94, fala de Cicno, filho de Netuno, na luta contra Aquiles).

Uma vez que Nereu faz parte da nobreza marinha, seria justo afirmar que ele buscaria a manutenção desta mesma nobreza, que na peça de Antônio José é transformada em corte real do Arquipélago:

Nereu: Essa divisão que intentas fazer da formosura e da qualidade, é impraticável na minha ideia; e se não, dize-me: seria decente que para esposa minha escolhesse outro sujeito menos que uma princesa?

Cirene: Ai de mim! (*à parte*)

Nereu: Responde!

Cirene: Assim é.

Nereu: Responde-me mais: seria lícito que, inflamado em uma vulgar formosura, abatesse o esplendor da Majestade, antepondo o meu ardor ao meu decoro? Como se conservaria a nobreza, se só o amor fosse o diretor dos himeneus? Enfim, Cirene, não imagines que desestimo a tua formosura por estimar a tua grandeza; que, quando as adoro unidas, não sei distinguir a causa de meu amor. (*Variedades*, p. 45).

Esta é a mesma intransigência mostrada por Apolodoro, quando fala da luta entre Nereu e Hércules, para proteger a informação sobre o Jardim das Hespérides.

Entretanto, a rigidez de caráter de Nereu não é cômica. Suas cenas são sempre tensas, de conflito com Cirene, Políbio ou Proteu. Durante os atos 1 e 2, o embate ideológico gira em torno das questões de Amor. No 3º. ato, Nereu volta sua intransigência sobre a questão da vingança contra Políbio e, mais tarde, também contra Proteu.

Quase ao final da peça (p. 87 de 90), a verdade sobre o engano de Políbio é revelada. Nereu é tão rígido nos seus extremos de realeza que intenta infligir o mesmo castigo a Políbio:

Nereu: Deixa, Senhor, que eu vingue essa ofensa, pois eu era o alvo do seu engano; e assim, fementido, bárbaro, traidor, em meus braços...
(*ao acometer Nereu a Políbio, sai Proteu*). (*Variedades*, p. 88).

Enquanto todas as personagens centrais da peça *As variedades de Proteu* apresentam desvios de caráter que as afastam de uma perspectiva tradicional do *galán* e da *dama* do teatro do século de ouro espanhol, Dórida é isolada enquanto modelo perfeito de personagem. Entretanto, dentro de um mundo às

avessas, como é o Arquipélago, o decoro de Dórida acaba por ser uma virtude inútil, fazendo com que ela “jogue pérolas aos porcos”.¹¹

Dórida é bela, de linhagem aristocrática, discreta, decorosa, respeitosa e recatada. Entretanto, ela é mais comedida do que as apaixonadas Medeia (*Os encantos de Medeia*, 1735) e Egéria (*Precipício de Faetonte*, 1738), ou mesmo Cirene, damas protagonistas desta e de outras peças de Antônio José da Silva, que possuem um ímpeto audacioso para satisfazer as suas vontades.

O lugar da *segunda dama* nas peças de Antônio José da Silva, portanto, parece estar dedicado a damas mais tradicionais, no sentido em que ao galã coube ser valente e obsessivo. Dórida, bem como Creúsa (*Os encantos de Medeia*) e Ismene (*Precipício de Faetonte*), é esmerada no seu amor, mas nunca sem receber alguma demonstração de amor em troca, e usam de audácia e insinceridade, mas sempre dentro do recato e decoro de uma senhora de sua época e posição.

Dórida: Vossa Majestade, Senhor, me permita a licença de embarcar-me para Egnido na armada que me trouxe infaustamente a Flegra, por que se não aumente maior injúria à minha pessoa; pois quem antes de ser esposo me desestima, que posso esperar depois, quando as faculdades de marido ignorarem totalmente os estilos de carinho? (*Variedades*, p. 39-40).

Não é sem motivo que estas personagens, inseridas na intriga das peças de Antônio José, não fazem parte do mito original de nenhum dos protagonistas.

Proteu, logo na primeira cena da peça, sugere, em frente a todos, que o Rei inverta os casais. Dórida não diz nada no momento, senão um pequeno *aparte*, quando da sua saída:

Dórida: O coração pressago não sei o que me vaticina. (*À parte, e vai-se*). (*Variedades*, p. 12).

Se esta personagem é mais passiva que a primeira dama Cirene, no entanto não é nem um pouco estulta. Na sua próxima entrada, Dórida já vai direto ao assunto:

Dórida: Oh, quanto te agradeço, Cirene, que divirtas as melancolias de Proteu! Mas cuido que será estilo em Flegra receberem-se as esposas com pompa fúnebre.

Proteu: Sempre as cousas intensas produzem efeitos contrários; pois, assim como há lágrimas de gosto, porque não haverá tristeza que seja alegria?

Dórida: Nem sempre são contínuos esses sinais no excessivo afeto.

Cirene: Dórida, porque o não será o afeto, se o amor for excessivo?

Dórida: Porque afeto que não sabe mudar de afeto, é afetada demonstração da vontade. Proteu, bem seria que as tuas prendas mereciam mais bela princesa e mais digna esposa; a tua tristeza me persuade o desgosto de nosso himeneu; e, por que não perigue a realidade na conjectura, desengana-me (que ainda é tempo) se acaso eu motivo os teus pesares.

Proteu: Tu, Dórida, tu és a causa de minhas penas.

Dórida: Infeliz fui; porém...

Proteu: Não te assuste esta expressão, que, como na glória do amor há sombras de Inferno, que muito me entristeça o mesmo que me alegra? Pois, quando contigo vejo a glória que me eleva, vejo também em ti o abismo que me penaliza.

Cirene: Que bem expressado extremo!

Dórida: Que mal fingida fineza!

Proteu: Que mal entendido afeto! (*à parte*). (*Variedades*, p. 18-19).

¹¹ Muitas vezes, a utilização de um ditado popular na análise de textos recorre a imagens que resumem e amplificam o sentido da própria crítica, sem romper com a imaginação do leitor, especialmente ao analisar o Setecentos, em que as Máximas servem de mote à glosa de autores, dramáticos ou não.

Se a *dama* apresenta uma alma enamorada, que busca conquistar o amor cortês – à maneira da lírica provençal – de um jovem príncipe, também é verdade que ela não tem medo de expor o seu ponto de vista. Enquanto Proteu diz a sua fala final, do excerto acima, em *aparte*, Dórida diz a sua opinião justo em frente e dirigida às outras personagens.

Por ser tão objetiva, no entanto, escapam-lhe algumas coisas, como a circunstância de o criado Caranguejo declarar o amor de Proteu por Cirene bem em frente a ela, já comentada acima.

Na cena 3 do Ato I, Dórida sintetiza ao Rei Ponto as ações que Proteu deveria desempenhar enquanto prometido:

Rei: Em palácio, que fera pode haver como esta que dizes?

Dórida: Quem? Proteu.

Rei: Proteu? Como? Declara-te; não me tenhas confuso.

Dórida: Proteu, Senhor, cujo gênio indômito nem a política o persuade a ser mais atento, nem a razão de esposo o obriga a ser mais amante.

Rei: Proteu! Não me persuado.

Dórida: Vês porventura aqui a Proteu, ao menos para lisonjear-me com as assistências de esposo, ao mesmo tempo que Nereu seguindo a Cirene, adora os seus vestígios? (*Variedades*, p. 30-31).

Como os outros mitos utilizados por Antônio José da Silva para a concepção desta ópera, o mito de Dóris ou Dórida também é muito pouco trabalhado pelos autores clássicos. Sabemos que Dóris é esposa de Nereu e mãe das Nereidas (*Teogonia* de Hesíodo, *Biblioteca* de Apolodoro e *Fábulas* de Higino). Sabemos que ela tem “belos cabelos” em Hesíodo (v. 240). Pouco mais que isso, encontramos nas *Metamorfoses* de Ovídio, além da descrição de uma vida pacífica de Nereu, Dóris e suas filhas, junto ao mar: primeiro, a arte cinzelada nos portões do palácio do Sol, descrita no mito de Faetonte:

As águas têm seus deuses azulados: o melodioso Tritão,
o mutável Proteu, Egéon, que com os próprios braços
apertava os dorsos monstruosos das baleias,
e Dóris com suas filhas, das quais umas se veem a nadar,
outras sentadas nas rochas a secar os cabelos verdes,
uma a cavalgar um peixe (*Metamorfoses* II 8-13).

Ainda no mito de Faetonte, o distúrbio desta vida plácida pela desastrosa viagem do filho do Sol:

Consta que até Nereu e Dóris
com as filhas buscaram refúgio nas grutas, agora quentes (*Metamorfoses* II 268-269).

E ainda outra passagem:

À beira-mar há um templo, nem luzente de mármore ou ouro,
mas oculto na penumbra de densos troncos de bosque antigo.
Habitam-no Nereu e as Nereides (que estes eram os deuses
do templo dissera um pescador, secando as redes na praia) (*Metamorfoses* XI 359-362).

E quando Galateia fala da paixão de Polifemo por si:

Mas a mim, que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris
deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmãs (*Metamorfoses* XIII 742-743).

Assim, dos mitos clássicos, podemos depreender a harmonia presente entre o casal Nereu e Dóris.

Todos os enganos de Proteu e Cirene, portanto, perturbam a estase pacífica da natureza do casal marinho. O casamento de Dórida e Nereu, que nem sequer fora sugerido durante toda a peça, é resolvido em três réplicas, na última página do texto escrito:

Rei: Dórida, se acaso quiseres que Nereu seja teu feliz esposo, com essa dita se alcançará um completo prazer.

Dórida: Não posso resistir ao teu preceito.

Nereu: Nem eu deixar de agradecer essa benevolência, quando acho em ti a qualidade que só adoro unida à tua beleza. (*Variedades*, p. 90).

Assim, como ainda diz Caranguejo:

Todos ficam acomodados e satisfeitos com as suas consortes. (*Variedades*, p. 90).

Este final feliz, por mais inesperado que seja, pode ser fruto de um também pequeno diálogo entre Nereu e Dórida, já quando ambos estão desiludidos com seus pares originais:

Dórida: Nereu, não te aflijas com tanto excesso, buscando na tua pena a tua morte, que mais importa a tua vida.

Nereu: Ai, Dórida, que o meu sentimento, por inexplicável, é mais sensível!

Dórida: Aprende de meu sofrimento, pois, sentindo o mesmo mal que tu padeces, procura suavizá-lo com o retiro. (*Vai-se*). (*Variedades*, p. 80).

Se esta é uma cena curtíssima textualmente, quando levada ao palco, pode adquirir outros significados, de acordo com a representação dos atores e dos demais elementos cênicos envolvidos. O jogo de cena pode manifestar uma certa tensão entre os dois. Ou o final feliz *express* pode ser assumido pelos artistas da cena. Ou ainda a representação mental de Nereu e Dóris enquanto casal divino já seria vigente ao público do espetáculo e o reestabelecimento do par marcaria a volta à normalidade das coisas, após a intrusão do início da peça.

O caso é que, ao final da peça, o mito volta à sua ordem natural e Nereu, numa resolução rápida da questão, casa-se com Dórida, corroborando o mito original.

De Nereu nasceram filhas rivais de Deusas
no mar infecundo. Dádiva de belos cabelos
virgem do Oceano, rio circular, gerou-as (*Teogonia*, v. 240-242)

De Nereu e Dóris, [nasceram] as Nereidas. (*Biblioteca*, 2013, p. 43).

[...] Consta que até Nereu e Dóris
com as filhas buscaram refúgio nas grutas, agora quentes.
(*Metamorfoses*, II, 268-269, sobre o cataclismo que Faetonte causou por não conduzir bem o carro do Sol)

Mas a mim, que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris
deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmãs,
não me foi lícito escapar à paixão do Ciclope, a não ser
com tanto sofrimento.
(*Metamorfoses*, XIII, 742-745, fala de Galatea, nereida)

E, claro, a tragicomédia termina em festa:

Proteu: E, já que os fados prosperaram os meus intentos, repita outra vez o alternado acento em festivos júbilos.

CORO

1.º *Coro*: Em hora ditosa

venha Cirene;

2.º *Coro*: Em hora festiva

Dórida venha.

1.º *Coro*: A ser de Nereu,

2.º *Coro*: A ser de Proteu,

Ambos: esposa feliz.

1.º *Coro*: Os prados com flores,

2.º *Coro*: Com perlas os mares,

Ambos: Os ceptros esmaltem

de eterno matiz.

FIM

Cirene caracteriza uma visão do Amor muito terrena e prática, diferentemente do observado em outras damas no teatro ibérico até esse momento. Pela sua posição de protagonista da intriga, identificamos uma mudança dos paradigmas, que colabora para levar a situação da peça às últimas consequências. Ao colocar no centro da trama uma personagem como Cirene – em contraposição à coadjuvante Dórida, esta justamente alinhada com os preceitos da *dama* identificados por Prades (1963) –, Antônio José da Silva representa uma visão pessimista das suas personagens, corroborada pelo *happy ending express*, cuja resolução instantânea contrasta com todos os engodos da peça. Com Dórida, temos o tipo ideal num papel secundário, sozinha entre personagens desajustadas em relação ao sistema social em que estão inseridas, fazendo com que ela própria seja também excluída do sistema.

Referências bibliográficas

APOLLODORUS. **The library**. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1954 (1921). 2v.

APOLODORO. Biblioteca. Traduzido por Luiz Alberto Machado Cabral. In: CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

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

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. **El hijo del Sol: Faetón** (1662). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

FERRAZ, Maria de Lourdes. “‘Ser’ e ‘parecer’ na obra do Judeu”. **Brotéria**, Lisboa, v. 102, n. 5/6, maio-junho/1976, p. 552-566

GONTIJO ROSA, C. J. **Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções**. 2017. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

HYGINUS. **Fabulae**. Trad. e ed. Mary Grant. University of Kansas Publications in Humanistic Studies, n. 34. Lawrence: University of Kansas Press, 1960. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>, acessado em 2012.

NONNUS. **Dionysiaca**. Traduzido por W.H.D. Rouse. Loeb Classical Library Volumes 344, 354, 356. Cambridge: Harvard University Press, 1940. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/NonnusDionysiaca1.html>. Acesso em 2013.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PRADES, Juana de José. **Teoría sobre los personajes de La comedia nueva**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

SILVA, Antônio José. As variedades de Proteu. In: **Obras completas**, vol. 4. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958, p. 1-90.

SILVA, Antônio José. O labirinto de Creta. In: **Obras completas**, vol. 3. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957, p. 1-147.

SILVA, Antônio José. Os encantos de Medeia. In: **Obras completas**, vol. 2. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957, p. 1-91.

SILVA, Antônio José. Precipício de Faetonte. In: **Obras completas**, vol. 4. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958, p. 91-202.

VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Traduzido por Antônio José Ozorio de Pina Leitão. Lisboa: Tipografia Nunesiana, 1794. Acessado em 27 de março de 2013. Disponível em <http://archive.org/stream/traduolivreuim00virggoog#page/n164/mode/2up>.

VITORIA, Baltasar de. **Teatro de los dioses de la Gentilidad**. Madrid: Imprenta Real, 1676, 3v.