

Carnavalização no teatro ibérico barroco / *Carnivalization in Iberian Baroque Theatre*

Carlos Gontijo Rosa*

RESUMO

Este artigo é oriundo da pesquisa resultante na tese de doutorado *Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções*¹. No presente texto, discute-se o princípio de carnavalização no teatro ibérico a partir de diferentes perspectivas teóricas, dentre as quais a de Mikhail Bakhtin. Nesse sentido, a partir da descrição da personagem-tipo do *gracioso*, o criado carnavalizado originalmente inserido no teatro pelos autores do Século de Ouro espanhol, pretende-se problematizar embates de classe e artifícios discursivos da narrativa tragicômica. Tal análise é embasada pela teoria de análise de textos barrocos ibéricos desenvolvidas em Espanha, nos estertores do século XX e no início do XXI, especialmente em Hermenegildo (1995). Desse modo, analisa-se como a personagem-tipo, seja em sua formulação tradicional masculina ou na feminina, como criada, participa das intrigas, de modo a tornar mais contundentes as questões centrais do enredo disparador. Como exemplificação da teoria trabalhada, trazemos a obra do autor português setecentista Antônio José da Silva, *Precipício de Faetonte*. Nela, é possível perceber a participação dessas personagens baixas entremeando a intriga principal: o que pode ser lido, em nossa perspectiva, como uma forma de carnavalização do teatro ibérico de tal período, dentro da perspectiva bakhtiniana.

PALAVRAS-CHAVE: Carnavalização; Personagem; Teatro; Tragicomédia; Literatura Dramática

ABSTRACT

This article derives from the research which resulted in the doctoral thesis Antonio Jose da Silva: a dramaturgy made of conventions. It discusses the principle of carnivalization in Iberian theatre from different theoretical perspectives, including that of Mikhail Bakhtin. Through an analysis of the stock character of the gracioso, the carnivalized servant figure originally introduced by the dramatists of the Spanish Golden Age, the intention is to problematize the class tensions and discursive artifices of the tragicomic narrative. This analysis is based on the theory for studying Iberian baroque texts developed in Spain at the end of the 20th century and the beginning of the 21st, and which is particularly present in Hermenegildo (1995). This article therefore examines the ways in which this stock character, either in its traditional male version or as its

* Universidade de São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - DLCV, São Paulo, São Paulo, Brasil.; FAPESP, Proc. 2012/08947-4; <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>; carlosgontijo@gmail.com

¹ Artigo derivado da tese de doutorado *Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções*, defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com financiamento FAPESP e CAPES e sob orientação da Profa. Dra. Flavia Maria Corradin. A pesquisa apresentada neste artigo foi realizada durante período de doutorado-sanduíche no Instituto del Teatro de Madrid, da Facultad de Filología da Universidad Complutense de Madrid, sob supervisão do Prof. Dr. Javier Huerta Calvo, diretor do referido instituto, e financiamento da FAPESP, através do programa de Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE/FAPESP).

female counterpart – the maid –, participates in the development of dramatic intrigue, amplifying the impact of the central issues of a given play's main plot. To demonstrate the aforementioned theory, this article will examine the play Precipício de Faetonte by 18th-century Portuguese playwright Antonio José da Silva. In this work the actions of these low-status characters can be seen to be interwoven with the development of the central intrigue, a fact which, from a Bakhtinian perspective, can be interpreted as a form of carnivalization explored by the Iberian theatre of the period.

KEYWORDS: *Carnivalization; Character; Theater; Tragicomedy; Dramatic Literature*

Introdução

Para discutir a *carnavalização* no teatro barroco ibérico, duas premissas se fazem necessárias: partimos de estudo crítico já desenvolvido por pesquisadores espanhóis do Século de Ouro há algumas décadas, mas que ainda não havia sido devidamente apreciado no Brasil, e da ideia de que o teatro em Portugal, do século XVII até a primeira metade do XVIII, é grande devedor daquele produzido na Espanha.

Esta última premissa contextualiza a leitura feita neste artigo sobre a obra de Antônio José da Silva. Autor português da primeira metade do século XVIII, sua obra insere-se no rol da preceptiva tragicômica espanhola, formalmente sistematizada e desenvolvida a partir de Lope de Vega e seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

Já a primeira premissa nos leva a Javier Huerta Calvo, Alfredo Hermenegildo, María Luisa Lobato e um grupo de pesquisadores espanhóis que vem se debruçando sobre os autores do Século de Ouro espanhol (séculos XVI e XVII) a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin e sua teoria da *carnavalização* (principalmente sobre *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*). Seus estudos recaem sobre os gêneros e subgêneros cômicos do teatro áureo (séculos XVI-XVIII) – chamado teatro breve, como as *mogigangas*, *jácaras*, *loas* – ou da comicidade presente em textos mistos – tragicomédias, comédias de capa-e-espada. Portanto, em consonância com a teoria aventada para a presente discussão² e limitados pela extensão

² Os estudos deste grupo de pesquisadores espanhóis, por não seguir uma vertente bakhtiniana, mas encontrar em Bakhtin um sustentáculo para o desenvolvimento de sua teoria acerca das figuras baixas do teatro do Século de Ouro, carecem de aprofundamento em ao menos dois aspectos da teoria bakhtiniana: a) seus estudos não contemplam a totalidade da teoria, deixando de lado aspectos centrais de um estudo mais denso na área; e b) não há uma abrangência da discussão com o contexto de produção das obras (a realidade circundante), restringindo-se a uma análise interna – e, por conseguinte, da refração e reflexão

do artigo, algumas características do riso bakhtiniano serão relegadas a um segundo plano ao qual elas não pertencem, mas que falam menos diretamente a esta leitura empreendida do teatro barroco.

A leitura de Bakhtin feita pelos estudiosos espanhóis pode ser percebida a partir do que diz Huerta Calvo (1983, p.47-48, [grifo nosso]):

Além de Rabelais, toda uma série de gêneros menores – farsas, diálogos... – invocam esta visão de mundo, que tem no Carnaval seu paradigma mais ajustado. Na literatura espanhola do Renascimento, os *pasos* e *entremeses* se prestam de modo inultrapassável a tal análise. E eles, *apesar da reticência bakhtiniana em introduzir os gêneros teatrais do discurso da cultura popular* (discurso popular) – comida, bebida, sexo, escatologia, morte despojada de sentido transcendente, etc. – se cumprem nos chamados gêneros cômicos: prosa picaresca, Dom Quixote, poesia burlesca, chistes, refrães, *entremeses*^{3,4}.

Ainda que Bakhtin não fale diretamente das formas textuais dramáticas, os estudiosos espanhóis tomam as inserções da cultura popular no teatro como pedra de toque para a análise dos textos áureos. Contudo, o posicionamento da cultura popular na conjuntura textual não é aleatório ou indiferente: há um espaço cômico em diálogo com o espaço dramático, no qual o jogo textual e cênico pode ser desde um simples espelhamento a uma ironia mordaz⁵.

Faz-se necessário, portanto, jogar luz sobre alguns pontos da teoria bakhtiniana que auxiliam no entendimento da composição da personagem-tipo do *gracioso*, icônico da tradição dramática espanhola aurissecular. A primeira e grande questão,

apenas entre os ambientes habitados pelas próprias personagens. Entretanto, acreditamos também relevante dar a conhecer como tem sido lido Bakhtin na Espanha. Por este motivo – e por terem sido eles quem nos iluminaram acerca da possibilidade da leitura bakhtiniana do período –, seguimos nosso argumento a partir destes autores.

³ Todas as traduções de excertos de obras não publicadas em português cujo original é apresentado em nota de rodapé são traduções livres, de nossa autoria. Já os excertos oriundos de textos em espanhol apresentados em nota de rodapé que corroborem alguma afirmação apresentada no corpo do texto não foram traduzidos.

⁴ No original: “Aparte de Rabelais, toda una serie de géneros de escasa entidad – farsas, diálogos... – se acogerían a esta visión de mundo, que tiene en el Carnaval su paradigma más ajustado. En la literatura española del Renacimiento los pasos y entremeses se prestan de modo inmejorable a dicho análisis. Y ello, a pesar de la reticencia bajtiniana a introducir los géneros teatrales del discurso de la cultura popular (discurso popular) – comida, bebida, sexo, escatología, muerte despojada de sentido trascendente, etc. – se cumplen en los llamados géneros de risa: prosa picaresca, Quijote, poesía burlesca, chistes, refranes, entremeses.”

⁵ “El propio mundo carnavalesco, toda esa cultura popular, marginal y subversiva de que habla Bajtín, encontró en el arte dramático un terreno abonado para liberar sus instintos al amparo de la máscara, el fingimiento y el desdoblamiento de personalidad, infiltrándose en casi todos los géneros teatrales” (URZÁIZ TORTAJADA, 1999, p.158).

ressaltada à exaustão no livro de Bakhtin desde a “Apresentação do problema”, é justamente a *leitura contextualizada*, na qual um leitor atento deve fazer um esforço para compreender o *locus* de enunciação do autor do texto, quando os dois não pertencem ao mesmo contexto:

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada (BAKHTIN, 2010, p.3; grifo no original)⁶.

Isto, em certa medida, também enuncia aquilo que já Bakhtin aponta: que a comicidade popular da Idade Média e do Renascimento é *ambivalente*, “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (2010, p.10). A gargalhada, como elemento complementar às lágrimas, não as desqualifica enquanto sentimento válido à obra artística, ao jogo cênico e à vida⁷. “Comédia, tragédia, drama e outros são facetas de uma mesma arte” (GONTIJO ROSA, 2017, p.175), contudo, existe um sentido de *rebaixamento* geral no cômico popular, que se associa ao *baixo material e corporal* inerente ao discurso e às ações das personagens baixas, como um *modus operandi* do mundo ancilar em cena.

Assim, o mecanismo dialógico entre as visões baixa e elevada do mundo gera a comicidade através da “quebra de expectativa” do ouvinte, do leitor ou do espectador. A tragicomédia, gênero predominante no teatro barroco ibérico, caracteriza-se por uma “peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia” (PAVIS, 2008, p.420). Por exemplo, nos textos do dramaturgo português setecentista Antônio José da Silva, espera-se um movimento de elevação da figura mítica – o protagonista, representante da

⁶ Visão reafirmada dentre os estudiosos espanhóis: “Hemos de reconocer primero que nuestra sensibilidad de hombres del siglo XX recarga de tintes negros unas representaciones que no fueron tan venenosas como imaginamos. Los hombres de los siglos XVI y XVII, más duros que nosotros, se reían sin malicia de unas burlas que en nuestra opinión muy poca gracia tienen. Se ha insistido sobre el aspecto despiadado de las burlas que sufren los aldeanos en el teatro lopesco y prelopesco. Pero tal crueldad es fenómeno de civilización y fenómeno general” (CHEVALIER, 1982, p.129).

⁷ Se “as lágrimas, enquanto principal efeito físico da tragédia sobre o espectador, testemunham de modo muito convincente em favor de uma interpretação literal da teoria *catártica*” (GIRARD, 2002), os sintomas do riso “se tornam igualmente involuntários e irreprimíveis quando se trata do verdadeiro riso” (GIRARD, 2002).

tragédia no texto –, que, ao mesmo tempo, é rebaixado pelo entendimento literal, mundano e cotidiano das personagens baixas:

A característica determinante do realismo grotesco é o “rebaixamento” de tudo que é elevado e espiritual, ideal e abstrato, a um nível material e corporal, sublinhando como baixo (beber, comer, digerir, defecar, urinar, suar, ter relações sexuais). A exaltação do ventre, alto e baixo, do ventre grosseiro e das atividades biológicas que constituem a base do mecanismo próprio da renovação do ser humano e do mundo, é percebida pelo discurso dominante como “rebaixamento”⁸ (HERMENEGILDO, 1995, p.14; grifo do autor)⁹.

Como dito por Hermenegildo no excerto acima, que sintetiza o pensamento bakhtiniano, o rebaixamento é um traço determinante do *realismo grotesco* que, por sua vez, estabelece a ponte entre mundo senhorial e mundo ancilar enquanto mundo das personagens elevadas e baixas, respectivamente, pois que ambos os mundos, em alguma medida, se tocam, se copiam, se comentam e interagem entre si. O realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular, suas expressões mais simples são o riso, a comida, a virilidade, os elogios-injúrias, obscenidades sexuais, escatologias, palavras de duplo sentido, imprecações, grosserias, ou seja, tudo aquilo que de certa forma se volta para o baixo ventre, para as necessidades primordiais da vida (*cf.* BAKHTIN, 2010, p.93 e outras).

⁸ No original: “El rasgo determinante del realismo grotesco es el ‘rebajamiento’ de todo lo que es elevado y espiritual, ideal y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayado como bajo (beber, comer, digerir, defecar, orinar, sudar, tener relaciones sexuales). La exaltación del vientre, alto y bajo, del vientre grosero y de las actividades biológicas que constituyen la base misma del mecanismo propio de la renovación del ser humano y del mundo, es percibida por el discurso dominante como ‘rebajamiento’.”

⁹ O excerto de Hermenegildo relê o pensamento de Bakhtin acerca da carnavalização, mirando a literatura oficial aurissecular. A visão do crítico espanhol ecoa a visão do corpo bakhtiniana (e suas subseqüentes ações e manifestações), sintetizada no excerto extraído de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: “Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero positivo*, de uma hiperbolização; elas podem mesmo *separar-se do corpo*, levar uma vida *independente*, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o *nariz* pode também separar-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a *boca* que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida *o traseiro*. Todas essas *excrecências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas *do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*” (BAKHTIN, 2010, p.277; grifos do autor).

Também é o realismo grotesco que estabelece a verossimilhança necessária para o entendimento das convenções cômicas em cena pela audiência. Entretanto, os recursos cômicos fixam uma lógica diferente que, por sua vez, cria um novo sentido de verossímil – isto é, o verossímil deixa de ser o reconhecível para ser o cenicamente crível.

No teatro, portanto, o mundo com o qual o palco deve ser reconhecível é o mundo real, mas em sua versão “às avessas”, ou regido pelas convenções da inversão cômica, que parodia, dessacraliza sentimentos e ações¹⁰, mecanismo descrito no trecho do texto de Hermenegildo citado acima. Reafirmamos, contudo, que esta inversão não tem por finalidade a derrisão do ambiente elevado, mas a explicitação do elemento topográfico presente no jogo entre alto e baixo como elemento de renovação, uma vez que:

A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadas, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários. Sublinhamos o advérbio *quase* porque, na verdade, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura.

Há um aspecto particular desse processo que deve ser assinalado. A literatura desses séculos não está mais submetida à influência direta da debilitada cultura festiva popular. A concepção carnavalesca do mundo e o sistema de imagens grotescas continuam vivendo e transmitindo-se unicamente na tradição literária, principalmente na do Renascimento (BAKHTIN, 2010, p.30).

Também cremos que a visão de *mundo às avessas*, representada pela ação dos criados, como manutenção do carnaval na literatura, é chave fundamental para ler os textos dramáticos ibéricos do período.

Portanto, o aspecto cômico de uma tragicomédia não visa à derrisão do ambiente senhorial, mas estabelecer uma diferença *topográfica* entre os estamentos sociais.

¹⁰ “Esses exemplos típicos mostram como se procuravam as analogias e consonâncias, mesmo as mais superficiais, para travestir o sério e obrigá-lo a tomar ares cômicos. Por toda parte, no sentido, na imagem, no som das palavras e dos ritos sagrados, procurava-se e encontrava-se o calcanhar-de-aquiles que permitisse convertê-los em objeto de derrisão, a particularidade, por mínima que fosse, graças à qual se estabelecia a relação com o ‘baixo’ material e corporal” (BAKHTIN, 2010, p.75).

Contudo, as zombarias feitas aos estratos mais elevados da sociedade, embora não visem primeiramente a sua crítica, podem ser mal recebidas por aqueles que possuem, na sociedade corrente, meios para punir os folgazões. Assim, cria-se um ambiente e uma forma isentos de culpa em que, virtualmente, tudo é possível (GONTIJO ROSA, 2017, p.177).

À presença destes elementos – ambivalência, baixo material e corporal, mundo às avessas, realismo grotesco e topografia –, Bakhtin atribui o nome de *carnavalização*, que seria o conceito que define a presença do cômico nas manifestações culturais populares e, na literatura, da presença desta cultura cômica popular:

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (BAKHTIN, 2010, p.239).

1 O gracioso: criado carnalizado

Ao falar das personagens baixas de um texto dramático, saímos do âmbito que se refere ao indivíduo para entrar no campo da tipificação dos caracteres. Segundo Bakhtin, no século XVII, que representa o final do Renascimento para o autor, o riso e o cômico vão perdendo sua universalidade para questões do individual, que diminui o riso, levando-o à posição de derrisão e sátira na acepção atual do termo. O caminho desta individualização dos caracteres molda as personagens barrocas como personagens-tipo. Tipificações que carregam algo de individual, mas que, ao mesmo tempo, ainda detêm cunho genérico.

A personagem cômica é, portanto, aquela que representa um aspecto geral de algum segmento da sociedade, em algum “tipo” de indivíduo. Isso porque o vício cômico, aquela estrutura que desperta o riso, é exterior ao indivíduo e, quando se assenta, extrai dele toda sua individualidade, simplifica-o (BERGSON, 1987, p.17). Esta simplificação, em última instância, leva a personagem do indivíduo à animalização

e posterior reificação (HERMENEGILDO, 1995), pois, ainda segundo Bergson (1987, p.36), “rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê uma impressão de ser uma coisa”.

Os críticos e estudiosos espanhóis que atualmente se debruçam sobre a produção dramática do Século de Ouro desenvolveram a leitura dos textos cômicos ou das partes cômicas dos textos a partir da perspectiva do riso calcado no cômico popular medieval, como exposto acima. Assim, como diz Madroñal (1999, p.74), “o Carnaval seria à vida o que o entremes é à representação longa, um tempo breve de regozijo, no qual vale quase tudo para depois voltar aos problemas representados”¹¹. E, na tragicomédia, este tempo breve são as intervenções dos criados na estrutura tragicômica – pequenas intervenções, frente ao espaço e tempo despendidos para a ação principal.

Dentro desta mesma linha de estudos, Hermenegildo (1995) organizou um método de análise de textos dramáticos¹², que passamos agora a seguir, a fim de analisar a figura do *gracioso* e os aspectos que a diferem das demais personagens-tipo do período. Em sua teoria, o estudo das falas das personagens no texto dramático, chamadas de *parlamentos*, serve para identificar melhor e mais concretamente as principais funções das personagens no desenvolvimento da intriga dramática principal. No total, são *oito* as funções que cada fala de cada personagem pode exercer na trama.¹³

São as funções¹⁴:

Propositora: falas que corroboram a cosmovisão do herói.

Opositora: atitude ou fala desfavorável ou que ponha em perigo os interesses do herói.

Carnavalesca: visão burlesca do mundo do herói.

Imperativa: enunciação de uma ordem.

Executora: manifestação da realização ou do descumprimento de uma ordem.

¹¹ No original: “el Carnaval sería a la vida lo que el entremés a la representación larga, un tiempo breve de regocijo en el que vale casi todo para volver luego a los problemas planteados”.

¹² HERMENEGILDO, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo, 1995.

¹³ “Nuestra propuesta metodológica trata de aislar, analizar y catalogar los diversos parlamentos de una obra dramática o aquellos atribuidos a un personaje, con el fin de determinar de modo empírico, verificable, la importancia relativa de cada figura y, dentro de los parlamentos de un carácter preciso, las distintas clases de funciones y cometidos que le han sido confiados. La consideración de los parlamentos como actos de lenguaje, o de habla, como formas de actuar en el universo social que es la comedia, nos permite determinar de qué modo influye el personaje sobre los comportamientos propios y ajenos mediante sus diversas y variadas intervenciones (peticiones, órdenes, preguntas, consejos, etc...) y cómo construye su trayectoria y su realización dramáticas” (HERMENEGILDO, 1995, p.18).

¹⁴ Em espanhol, as funções ganharam, respectivamente, os nomes de: *ponente*, *oponente*, *carnavalesca*, *imperativa*, *ejecutora*, *conjuntiva*, *informante* e *metaliteraria*. Para auxílio na tradução dos conceitos, agradecemos a Lilian Prochaska Casalderrey Németh.

Conjuntiva: falas que estabelecem relações entre as cenas. Por sua propriedade instrumental no texto, são falas que não carregam grande interesse dramático e geralmente são utilizadas simplesmente para que a ação prossiga.

Informante: falas cujo motivo principal é a transmissão de notícias ou informações às outras personagens ou ao público.

Metaliterária: falas que carregam em si uma reflexão sobre o teatro ou que participam do jogo de *mirante-mirado* do teatro no teatro.

Ainda de acordo com o livro de Hermenegildo, a cada fala deve ser atribuída, obrigatoriamente, ao menos uma das oito funções. Entretanto, cada fala pode ter mais que apenas uma função no enredo da peça: a estas falas chamamos *varia*, ou seja, variadas. No que concerne à extensão das falas, este quesito não influencia no cômputo das funções nos *parlamentos* de cada personagem. Entendemos que a divisão das falas em funções é esquemática e não contempla a organicidade do texto dramático, tampouco a complexidade que as falas podem adquirir quando enunciadas por atores competentes. Entretanto, ela é uma ferramenta útil para o desenvolvimento de análises.

Uma vez que, salvo raras exceções, os protagonistas das peças do Século de Ouro espanhol são representantes do sexo masculino e, mais especificamente, representantes da personagem-tipo do *galán*, as funções dos *parlamentos* são definidas sempre em sua relação com as vontades e interesses do *galán*-protagonista da peça (GONTIJO ROSA, 2017, p.191).

Por fim, perceber-se-á que o conceito de *carnevalização* ganhará nova conotação, uma vez que uma das funções estabelecidas por Hermenegildo é a *carnavalesca*. Até agora, temos olhado a *carnevalização* em aspecto mais geral, amplo, que cobre todo o texto dramático. Diferentemente, a função *carnavalesca* será atribuída a falas específicas, que caracterizam a personagem como *gracioso* ou *graciosa*. Complementares e retroalimentares, porque há uma visão geral do *mundo às avessas* que cabe colocar juntos, em cena, alto e baixo. Da mesma forma, é essa união propiciada pelo enredo que permite o acontecimento do *mundo às avessas*.

Falaremos mais detidamente das duas funções relevantes para a análise das personagens ancilares: as funções *informante* e *carnavalesca*.

A função *informante* opera ao estilo da *exposição* de que fala David Ball (2008, p.68): “Exposição é a revelação da informação necessária ao público, para que possa *Bakhtiniana*, São Paulo, 14 (3): 101-4, julho/set. 2019.

entender a ação da peça. [...] uma boa exposição revela nada mais nada menos do que tudo quanto é necessário para que o público penetre nos começos da ação da peça”. O *parlamento* contemplado pela função *informante* é aquele que transmite uma notícia em cena. Ele pode ser diluído em um diálogo com outra personagem ou ser realizado através de mecanismos convencionais do teatro, como os solilóquios, os monólogos e os apartes. Solilóquios e monólogos são aquelas falas em que a personagem comunica algo em voz alta a si mesma em cena. Já os apartes podem comunicar uma informação em duas instâncias: a uma personagem específica ou diretamente ao público. Sendo um recurso estabelecido por meio da convenção do jogo teatral, o autor pode compartilhar as informações a respeito das intrigas encenadas com o público – uma vez que, mesmo quando uma personagem se dirige a outra, indiretamente ela também está comunicando a informação ao público –, a fim de que se dê seguimento à trama e se mantenha a expectativa e o interesse do espectador.

Para pensar as demais personagens que figuram no texto dramático, para além dos protagonistas *galán* e *dama*, deve-se sempre ter em mente que eles são principalmente encarados como instrumentos para o desenvolvimento da trama. Portanto, pensar numa “unidade dramática” para a caracterização destas personagens, com traços definidores enquanto indivíduos, é secundário na análise do teatro anterior ao Romantismo. [...] Assim que o universo ancilar, representado pelas figuras do *bobo*, simples, criado, seus desdobramentos e suas parceiras femininas, além de sua constituição de caráter enquanto personagem-tipo descrito por Prades (1963), também carrega funções estruturais para desenvolvimento do enredo e seguimento da trama – funções que, de acordo com Hermenegildo (1995), estão acima do próprio caráter da personagem (GONTIJO ROSA, 2017, p.196-197).

Portanto, a principal função do *criado*, como representante do mundo ancilar, é a função *informante*. O primeiro motivo desta afirmação é que o *criado*, como auxiliar do *galán* na consecução do seu intento amoroso, tende a também pensar em planos e estratégias para a realização de encontros ou mesmo no plano derradeiro, que leva todos os quiproquós ao clímax e à resolução do conflito dramático, da mesma maneira que o protagonista.

Já a função *carnavalesca* é aquela cujas falas apresentam uma visão burlesca do mundo do herói. Juntamente às funções *propositora* e *opositora*, a função *carnavalesca* se relaciona diretamente com a intriga principal, uma vez que é a partir do universo

“oficial” dos protagonistas que se dá a inversão burlesca. Se a presença significativa da função *informante* nas falas de uma personagem nos indica que ela possa pertencer à personagem-tipo do *criado*, a relação carnavalizada das falas de uma personagem com o universo dos protagonistas de um texto dramático nos revela que possivelmente teremos um *gracioso* como personagem-tipo. Isso, evidentemente, não demanda uma exclusividade de falas *carnavalescas* no discurso de um *gracioso*, mas a sua presença significativa, tanto em números quanto em importância destas falas para o desenvolvimento da trama.

Um *gracioso*, como já demonstrado acima, é a continuação em uma linha diacrônica de evolução da personagem cômica no teatro ibérico; logo, mantém uma relação muito direta com o *bufão* e o *louco* das festividades medievais populares. Por ser personagem relacionada em via positiva aos interesses do *galán*, na composição das falas do *gracioso* também deve estar presente a função *propositora*. Já enquanto pertencente à categoria das personagens ancilares do Século de Ouro espanhol, o *gracioso* seria uma espécie de “criado especializado”. Enquanto *criado*, portanto, é caracterizado pela função *informante* nas suas falas e, em consequência disso, por uma proximidade linguística com o público popular do teatro e sua cosmovisão carnavalizada.

Desta maneira, lidamos com duas vertentes do *carnavalesco*, uma, já discutida acima, mais ampla, que diz respeito ao todo do texto dramático e que o identifica enquanto texto cômico, carnavalizado, representativo do “mundo às avessas” da cultura popular em relação à cultura oficial. A outra vertente, que passamos agora a tomar por definição e diferenciação da personagem do *gracioso* em relação às outras personagens ancilares do rol de tipos da *comedia nueva*, deve ser vista no seu específico, nos *parlamentos* das personagens, em sua relação com a intriga central.

Complementar para os parâmetros de análise até agora apontados para a definição do *gracioso* é o que poderíamos chamar de “intencionalidade” da personagem-tipo em relação à comicidade implícita em seu caráter, ou seja,

dentro da comédia, tampouco se deve confundir a figura cômica do “gracioso” com a do “simples”, que está igualmente vinculado ao riso, mas não de maneira voluntária como é próprio da engenhosa “figura

de donaire”, se não inconscientemente e apesar de si mesmo¹⁵ (GÓMEZ, 2002, p.240).

A *a priori*, a intencionalidade do gesto cômico do *gracioso*, que revela uma consciência em relação à representação por parte da personagem, entraria em conflito com questões até agora atribuídas à comicidade por Bergson. Estamos falando do gesto involuntário que provoca o riso. Bergson (1987, p.17) afirma que os vícios trágicos, que estão presentes na constituição de personagens sérias, são interiores e profundos, fazendo parte da “personalidade” daquele ser imaginário. Ao contrário, os vícios cômicos definem e delimitam uma personagem “exteriormente”, tornando-a menos complexa que o ser humano, rendida a sistemas que reduzem a sua “personalidade” a esquemas simplificadoros que se imprimem sobre ela. Entretanto, embora a personagem cômica seja delimitada por tais esquemas, ela não tem consciência disso, crendo-se tão trágica quanto uma personagem séria.

Neste sentido, a condição cômica do *gracioso* se revela complexa. Em primeiro lugar, veremos que alguns *graciosos* assumem as suas características menos nobres. Assim como descreve Prades (1963, p.251) que o *gracioso* é “cheio de graça e ‘donaires’, solícito buscador de presentes generosos e da vida desregrada (ganancioso, glutão e dorminhoco), cauteloso nos perigos até a covardia, sem amor”¹⁶, os *graciosos* de Antônio José da Silva, por exemplo, o são, o admitem e ainda, em diversos momentos, se orgulham de possuir estas características.

Da mesma forma que o *gracioso* judeíno é consciente de sua própria comicidade, ele também é plenamente consciente da possibilidade de produção do cômico a partir das situações dos protagonistas. Imbuído do espírito carnavalesco, os *graciosos* sempre encontram um comentário chistoso ou alguma observação aguda para dirigir ao público, quando presenciam uma situação inusitada de seus patrões ou demais das personagens (GONTIJO ROSA, 2017, p.201)

¹⁵ No original: “dentro de la comedia, no hay que confundir tampoco la figura cómica del “gracioso” con la del “simple”, que está igualmente vinculado a la risa pero no de manera voluntaria como es propio de la ingeniosa “figura del donaire”, sino de manera inconsciente y a pesar suyo.”

¹⁶ No original: “(pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado”

Esta percepção aguda¹⁷ das ações do enredo, tanto das próprias quanto das alheias, confere ao gracioso o *status* de comentador do enredo, posição que tem a ver com a função *informante*. Sendo este olhar consciente do universo teatral em que está inserido, observando e comentando suas ações e das demais personagens, estando em contato direto com o público por meio dos apartes e da triangulação, o *gracioso* encontra-se a meio caminho entre público e personagens. Por isso é consciente, embora vicioso, e mesmo assim, risível – ainda que sardonicamente risível.

2 O mundo ancilar feminino: a criada carnavalizante

A personagem-tipo da criada pertence ao mesmo universo ancilar que o criado, sendo, em alguns aspectos, a sua versão feminina. No teatro espanhol, sua presença é intermitente, aparecendo quando sua função dramática é requerida pelo enredo¹⁸. Apesar de que, como afirma Hermenegildo (2008, p.36), “as personagens ancilares femininas [...] são signos variados, restritos a funções diversas e dotados de uma multiplicidade de tarefas digna de se levar em conta”¹⁹, assim como já dissemos do criado, são personagens secundárias, que não atraem tanto a atenção dos críticos como os protagonistas (*galanes* e *damas*) ou os representantes do *status* social elevado (reis, pais, etc.).

Também sua construção, baseada nas funções que deve exercer para consecução do enredo dramático – prevalecendo, por das vezes, perante uma construção clara da personagem –, é irregular e, por isso, difícil de se rastrear sob um conceito mais fechado de “*criada*”: “A criada, por ser habitante perene do espaço ancilar, geralmente aparece

¹⁷ “Aguda” nas duas acepções da palavra: na primeira delas, “intensa”, “penetrante”, porque as falas e os comentários do *gracioso*, frequentemente, funcionam como um corte seco no imbróglio de nós e situações pelas quais as personagens elevadas enveredam. A segunda acepção deriva do conceito de *agudeza* enquanto um chiste ou malícia disfarçada que um dito encerra. De ambas as acepções deriva a “agudeza retórica”, que caracteriza as falas do *gracioso*, especialmente aquelas dirigidas diretamente ao público.

¹⁸ Se não figura em todas as obras do Século de Ouro, tampouco tem grande importância em todas que aparece, por vezes vindo à cena apenas uma ou duas vezes.

¹⁹ No original: “los personajes ancilares femeninos [...] son signos variopintos, adscritos a funciones diversas y dotadas de una multiplicidad de cometidos digna de tomarse en cuenta”

como agente secundário, cujas ações constituem apenas simples presenças mecânicas previstas no código dramático da época”²⁰ (HERMENEGILDO, 2008, p.38).

Vista, a exemplo do *gracioso* analisado anteriormente, enquanto função dramática, a *criada* é associada à figura da *dama*, como nos aponta Reina Ruiz (2008, p.124):

Por sua vez, as relações de dependência não apenas se estabelecem ente senhora e criada em suas categorias sociais, mas entre comédia e personagem em sua função dramática. A criada está subordinada à dama a quem serve para sua existência como personagem, mas também a comédia necessita da personagem para levar a cabo um enredo, para que participe dos equívocos e mova em alguns momentos os fios da ação²¹.

Ou seja, a criada adquire vida independente no drama de que participa, pois, enquanto recurso dramaturgico para manutenção do desenrolar da trama, pode ser requisitada para desempenhar outras funções que a distanciem das ações da dama.

Se elaborar uma definição do termo *gracioso*, no sentido de determinar uma personagem-tipo específica do teatro do Século de Ouro espanhol, é tarefa difícil, para uma definição de *criada* a tarefa se mostra quase impossível. Enquanto personagem, a criada pode ser fiel, conselheira, amiga confidente e secundária de todas as ações (mais ou menos honestas) da *dama* a quem serve, assim como pode carregar em si a própria moralização das ações levianas das personagens elevadas ou, ao contrário, ser a personificação do amor carnal no enredo da peça. Ela pode ser respondona e presunçosa ou prestativa nos afazeres domésticos ancilares. A *criada* pode apresentar os mais variados contextos, embora seja facilmente identificada enquanto *criada* (GONTIJO ROSA, 2017, p.204).

Tal variabilidade é aceita porque as representações de personagens são realizadas a partir de tipos. Sua maleabilidade é sinal da sua natureza secundária, ontologicamente constituída para dar seguimento à ação dramática e para o divertimento do público, em parceria com o *gracioso*.

²⁰ No original: “La criada, por ser habitante perene del espacio ancilar, suele aparecer como agente secundario, cuyas acciones no constituyen sino simples presencias mecánicas previstas en el código dramático de la época”.

²¹ No original: “A su vez, las relaciones de dependencia, no solo se establecen entre señora y criada en su categoría social, sino entre comedia y personaje en su función dramática. La criada está subordinada a la dama a quien sirve para su existencia como personaje, pero a la vez, la comedia necesita al personaje para llevar a cabo un enredo, para que participe de los equívocos y mueva en algunos momentos los hilos de la acción”.

Entretanto, não é por serem personagens menores, com menos aparições em cena ou menor quantidade de réplicas, que as criadas são personagens sobejas no cômputo das peças em que figuram. Se (e quando) aparecem, trazem consigo movimentos essenciais para o desenrolar do enredo e seguimento da ação dramática. E, enquanto o *galán* protagonista é o centro da ação principal da peça, a criada é o eixo da ação independente à principal – o *gracioso* orbitando como personagem secundária e rebaixadora de ambas.

A princípio tomada como entremez inserido no meio da ação principal, as relações entre personagens ancilares ganham projeção dentro das tramas com a dupla intriga amorosa, elaborada a partir do espelhamento da ação principal, especialmente do romance entre os protagonistas, passando depois a constituir peças razoavelmente autônomas, entremezadas no enredo principal. O último estágio deste caminho é quando a intriga secundária autônoma interfere na intriga principal, através da criada, provocando uma inversão carnalizante e, como o próprio Carnaval, momentânea no universo da intriga principal.

3 A intriga secundária e uma função a mais

Se, como sugerimos, a criada é o eixo central da ação dramática secundária, primeiramente devemos deduzir que só pode haver tal tipo de ação em peças que apresentarem, em sua *dramatis personae*, este personagem-tipo. Embora virtualmente esta não seja uma verdade, tomemos como paradigma do entendimento da teoria os textos de Antônio José da Silva que, tendo escrito sua obra na década de 1730, mostra-se-nos como último bastião do gênero e movimento estético ao qual a teoria ora apresentada se dedica. Em suas peças, todas as ações secundárias são protagonizadas pelo par amoroso gracioso-criada.

Marín (1958, p.19-20) define a ação secundária como “uma ação subordinada, mas desenvolvida com relativa independência da principal”²² e estabelece duas prerrogativas para que uma ação se enquadre enquanto ação dramática: “a) que tenha

²² No original: “una acción subordinada, pero desarrollada con relativa independencia de la principal”
Bakhtiniana, São Paulo, 14 (3): 101-4, julho/set. 2019.

um desenvolvimento dramático completo e relativamente independente da ação principal; b) que não seja organicamente necessária ao desenvolvimento da principal”²³.

Portanto, para ser caracterizada enquanto tal, a intriga secundária precisa ser mais do que uma participação em um episódio isolado e, ao mesmo tempo, não ser necessária ao desenvolvimento da ação principal. Assim, as intrigas secundárias são ações que se justificam enquanto contribuem à unidade de interesse. Ou seja, os textos aurisseculares espanhóis e portugueses seguem de perto a premissa aristotélica de divisão entre tragédia e comédia, pois ainda mantêm esta divisão, mesmo que dentro de uma mesma obra. Já no que concerne aos episódios desconectados da ação principal, os textos de autores espanhóis, mor das vezes, se distanciam de Aristóteles, com seus episódios operando quase à guisa de entremez²⁴.

Todavia, ao longo da escrita de Antônio José, já no século XVIII, veremos a ampliação deste conceito espanhol para um enredo dramático com o mesmo peso da intriga principal, em que elas se cruzam em um único momento, geralmente próximo ao clímax da peça. O dramaturgo português amplia a complexidade do imbricamento das intrigas principal e secundária, de acordo com o gosto do público da época (GONTIJO ROSA, 2017, p.209-210).

Temos, portanto, um tipo de intriga secundária que se relaciona com a intriga principal, mas que não fornece ao espectador uma chave de leitura de dita intriga. As duas intrigas, se conectadas por meio do *enlace mecánico*, podem caminhar separadas ao longo da peça, até que, como preconizado por Marín (1958), tenham suas sortes ligadas, ou seja, tenham uma ação que interfere no desenvolvimento de ambas as intrigas, uma vez que “a sorte de dita intriga subordinada vai ligada à da principal”²⁵. Tal ação, em Antônio José da Silva, parte do conflito baixo para desencadear o desenlace no conflito central, como se verá no objeto de análise sobre o qual nos debruçaremos, a peça *Precipício de Faetonte*.

Encontramo-nos, portanto, em uma questão conceitual da teoria de Hermenegildo: como classificar as falas relacionadas à intriga secundária, sendo que ela

²³ No original: “a) que tenga un desarrollo dramático completo y relativamente independiente de la acción principal; b) que no sea orgánicamente necesaria al desarrollo de la principal”.

²⁴ Esta afirmação calca-se em Marín (1958, p.21), quando diz que existe “más goce estético en llegar a la unidad y al orden a través de la multiplicidad y del aparente desorden que por medio de la simplicidad y claridad de las obras clásicas”.

²⁵ No original: “la suerte de dicha intriga subordinada va ligada a la de la principal”.

não se refere à intriga principal? Para tanto, retomemos alguns pontos importantes da teoria e da escrita judeína.

Hermenegildo (1995) define oito funções que cada fala de cada personagem exerce na trama. Entretanto, o teórico analisa textos e autores dos séculos XVI e XVII. Longe de minorar os textos de Lope de Vega ou Calderón de La Barca, entendemos a escrita de Antônio José da Silva como último bastião de sua preceptiva teatral.

Antônio José da Silva, o Judeu, aparece no segundo quartel do século XVIII, após todo um século XVII de grandes dramaturgos, mas, ainda como estes, escrevendo para um teatro comercial, que preza pela novidade e deslumbramento, pela atenção e certo servilismo relativo ao gosto do público. Assim, se por um lado a necessidade de atrair e prender a atenção do público fomentou, em certa medida, a banalidade da escrita (ROCHA, 1969), por outro, alimentou o estro de escritores capazes, como é o caso do Judeu (PICCHIO, 1969).

Este campo fecundo para a criação e recriação de situações e personagens tipificadas e estereotipadas do teatro aurissecular espanhol, na dramaturgia de Antônio José da Silva, favorece a experimentação de configurações dos elementos constituintes da preceptiva dramática. A “química” final desta é, todavia, inexistente ou, a não podermos fazer este tipo de afirmação frente à profícua produção espanhola da altura, pouco relevante no cenário castelhano.

Assim, ao nos depararmos com uma teoria como a de Hermenegildo (1995) para a análise das figuras cômicas nas intrigas das peças do Século de Ouro espanhol, a vemos como extremamente favorável para a análise de uma dramaturgia setecentista portuguesa que dialoga diretamente com os modelos espanhóis. Entretanto, quando começarmos a empreender uma análise mais profunda e pormenorizada dos textos portugueses, pelos acréscimos e variantes à preceptiva seiscentista, nos deparamos com algumas situações dramáticas não contempladas pela teoria de Hermenegildo, como as intrigas secundárias muito elaboradas e relacionadas à trama principal através do *enlace mecánico* descrito por Marín.

Assim é que, ademais das funções já aventadas por Hermenegildo e discutidas na primeira parte deste texto, acrescentaremos mais uma função, a qual denominaremos *alheia* à trama principal.

“Alheia” porque as falas atribuídas a esta função, nos textos de Antônio José da Silva, não estabelecem relação com a intriga principal em nenhum nível, seja de corroboração, seja de oposição, seja de burla, em outras palavras, não são *propositoras*, *opositoras* ou *carnavalescas*. Tampouco se referem à explicitação de algum mecanismo dramaturgico, como é o caso das funções *metaliterárias*, *informantes* e *conjuntivas*, ou dizem respeito a uma relação hierárquica e direta entre as personagens, como o são as funções *imperativas* e *executoras*. Uma vez que as referidas falas têm como foco principal o desenvolvimento de uma bem construída trama secundária, as chamamos “alheias” por se distanciarem da intriga principal (GONTIJO ROSA, 2017, p.213).

Entretanto, se Antônio José se destaca por entrelaçar de maneira intrínseca as tramas principal e secundária de seus enredos, como entender este distanciamento fabular?

Aqui nos deparamos com duas perspectivas de observação diferentes, mas complementares entre si: uma que percebe o texto dramático em sua totalidade, num único movimento, e outra que o analisa na minúcia de cada cena ou ação.

Na perspectiva global, Antônio José cria uma relação de interdependência entre as tramas senhorial e ancilar (*enlace mecánico*), tornando ambas relevantes no decorrer da ação (unidade de interesse). Entretanto, enquanto possuidor de linha dramática e intriga próprias, o ambiente ancilar escrito por Antônio José desvincula-se do ambiente senhorial em suas intrigas próprias, ligando-se à trama protagonista apenas nos seus pontos essenciais.

Em geral, a intriga secundária opera como pano de fundo para os *parlamentos* das personagens nela envolvidas. O principal objetivo das cenas por eles protagonizadas é, ainda num registro das preceptivas vigentes, comentar, elucidar ou ampliar a trama principal, para proveito e gosto do público (unidade de interesse). Assim, a trama secundária segue em paralelo, compartilhando os mesmos *parlamentos*, mas não sofrendo influência da intriga principal.

Olhando os textos de Antônio José pelo olhar da carnavalização vista de modo mais geral, podemos entender, portanto, que, em cada ação ou participação dos criados na intriga principal, subjaz o elemento carnavalesco como potência pertencente à vida. Já quando a intriga secundária (mundo extraoficial) sobe ao plano principal e vira o ambiente senhorial (mundo oficial) às avessas, ocorre a carnavalização, pois, após o

reestabelecimento da ordem do mundo, este já não mais está como era, mas volta transformado.²⁶

O próprio Bakhtin (2010, p.240) já percebe esta possibilidade renovadora no drama shakespeariano, como se pode perceber no excerto:

Uma análise idêntica à que acabamos de empregar para Rabelais permitiria evidenciar igualmente o aspecto carnavalesco primordial que preside à organização do drama shakespeariano. Não queremos apenas falar do segundo plano bufo dos seus dramas, pois a lógica carnavalesca dos coroamentos-destronamentos – sob uma forma latente ou aparente – organiza também o seu plano sério. O essencial para nós é essa convicção, que permeia o drama shakespeariano, de que é possível livrar-se da verdadeira estrutura desta vida, e que determina o realismo temerário, extremamente lúcido (que não leva, porém, ao cinismo), de Shakespeare, e seu absoluto dogmatismo. A inspiração carnavalesca das renovações e mudanças radicais constitui para Shakespeare o fundamento da sensação do mundo, ela lhe permitiu ver a grande alternância das épocas que se produzia na realidade e, ao mesmo tempo, de compreender os seus limites.

Ou seja, mesmo que esta potência de alternância e renovação do ambiente ancilar seja exercida, no teatro barroco ibérico, apenas em textos do século XVIII, ela já é uma possibilidade do mundo teatral – e provavelmente, como é mister na esfera teatral, já era exercida pela representação.

4 A intrusão cômica sobre a trama trágica

Levada à cena no teatro do Bairro Alto em 1738, quando Antônio José da Silva, o Judeu, já se encontrava preso no Palácio dos Estaus, de onde só sairia para a fogueira inquisitorial por acusação de judaizante, *Precipício de Faetonte* apresenta, em sua estrutura e modo de escrita, alguns aspectos que apontam para uma poética que se distancia ou, ao menos, relê as preceptivas aurisseculares. Sua composição, em 3 atos, ou partes, e 10 cenas, é calcada no mote do mito de Faetonte, o jovem semideus que

²⁶ “A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma” (BAKHTIN, 2010, p.21-22).

quis conduzir a carruagem do Sol e acabou causando um cataclismo na Terra e no Olimpo.

Esta peça, juntamente com a anterior *As variedades de Proteu*, trata de mitos greco-romanos pouco difundidos, tanto na Antiguidade Clássica quanto no Renascimento, enquanto narrativa. Entretanto, Faetonte, ao lado de Ícaro, figura na construção do imaginário renascentista como símbolo daquele que buscou o inalcançável e, portanto, é muito citado no discurso cortesão no período como aparato erudito.

Nesta peça, o mito antigo é tomado apenas como mote, sendo que toda a trama urdida por Antônio José centraliza sua atenção nos desencontros amorosos de Faetonte. Para tanto, por se tratar de um mito menos conhecido e menos desenvolvido e pelo fato de o dramaturgo conduzir sua intriga por outras sendas que não aquelas traçadas pelo mito, a presença dos criados se faz necessária enquanto condutor do espectador pela ação dramática desenrolada em cena (GONTIJO ROSA, 2017, p.407).

A título de resumo da narrativa de *Precipício de Faetonte*, apresentamos o Argumento que acompanhou a primeira publicação do texto dramático:

Tages, irmão de Tirreno, rei de Itália, usurpa este reino, o qual pertence a Egéria, ninfa do Erídano e filha de Tirreno. Faetonte, filho do Sol e reputado por filho de um pastor de Tessália, vendo o retrato de Egéria (*sic*, [Ismene]), rendido lhe tributa o seu amor; e, para melhor o dar a conhecer a Egéria (*sic*, [Ismene]), sai de Tessália e se ocupa na Itália em acções do agrado desta ninfa; por cuja causa sai de Tessália o mágico Fíton em seguimento de Faetonte, para o desviar deste amor, porquanto ainda neste tempo ignorava Faetonte o seu verdadeiro pai, e Fíton lhe receava a ruína, quando o chegasse a conhecer. Estabelecido Faetonte nos agrados de Egéria, esta, para restaurar o reino pelas acções daqueles que a pretendiam, para este fim usa ocultamente prometer a mão de esposa a Mecenas e a Faetonte, em que consistem os maiores lances desta história. - Albano, príncipe de Ligúria, pretende ser esposo de Ismene, filha de Tages. Este, quando Faetonte se declara filho do Sol, o pretende para esposo de Ismene e para o de Egéria a Albano, os quais fingidamente se declaram amantes com a ferida dos zelos. Aparece Apolo e declara a Faetonte por seu filho. Este lhe pede faculdade para girar na carroça do Sol. Resiste Apolo; porém, instando Faetonte, lho concede, e este, depois, à vista de Egéria, se vê precipitado no Erídano. - O mais se verá no contexto da história (SILVA, 1958, p.93).

A ausência de qualquer referência à intriga ou às personagens ancilares no Argumento evidencia seu caráter “secundário”. Ao tratarmos da participação dos criados na estrutura narrativa e formal da peça, não podemos deixar de notar que já na primeira cena, Antônio José da Silva subverte as funções básicas de cada personagem-tipo e, por conseguinte, sua forma de contato com o público.

A peça começa *in media res*, num diálogo entre o *galán* protagonista Faetonte e a primeira *dama*, Egéria. Não só o desenvolvimento da ação interna ao diálogo é representado por Faetonte e Egéria, mas também a exposição de suas mentiras é segredada ao público pelas próprias personagens, nos trechos da ária e em apartes, ao longo do diálogo – ainda que estes sejam apenas indicações, e não explicações completas.

De acordo com a lista de “Interlocutores”, Chichisbéu e Chirinola são “criado de Faetonte” e “criada de Egéria”. Como, via de regra, as personagens representantes do mundo ancilar são subservientes aos protagonistas das peças, por consequência temos a indicação de que Faetonte e Egéria são os *galán* e *dama* protagonistas. Vale lembrar, entretanto, que, para Antônio José, não é uma regra os protagonistas terminarem juntos: basta lembrar de *Os encantos de Medeia* (1733), para perceber que a lógica amorosa que rege os textos judeícos é outra.

Gontijo Rosa (2016) defende que, porque Faetonte é um herói “desajustado” das condições características do *galán* aurissecular, também Chichisbéu, ao ser reflexo do seu patrão, pode se tornar “desajustado” no sentido de falhar ao ser “fiel servidor de seu senhor” (PRADES, 1963, p.251)²⁷. Ainda como reflexo rebaixado de Faetonte, Chichisbéu padece do mesmo “precipício de Amor” que assola o protagonista, mas em registro carnalizado:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça,

²⁷ “A Chichisbéu, ao secundar todas as iniciativas de Faetonte, é dado o direito de trocar a fidelidade incondicional ao seu senhor pelos arroubos amorosos por Chirinola. ‘Basta que el galán sienta inclinación por una dama para que el servidor se sienta obligado a imitarlo’ (MONTESINOS *apud* PRADES, 1963, p.48). Por mais que o criado vá, de certa forma, contra os preceitos de sua personagem-tipo, no caso particular de Chichisbéu, podemos aceitar uma flexibilização desta regra, para que o criado siga a mesma iniciativa que Faetonte toma na peça” (GONTIJO ROSA, 2016, p.314).

pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. (BAKHTIN, 2010, p.325).²⁸

Chichisbéu figura em 9 das 10 cenas da peça, enquanto Chirinola, embora com participação mais pontual, também está presente em 9 das cenas da peça. A diferença na participação das personagens pode ser tomada pela soma total das funções presentes nas falas de cada um: enquanto Chichisbéu tem o total de 300 funções presentes em suas réplicas, Chirinola tem apenas 155, quase metade das falas do seu par masculino.

Em *Precipício de Faetonte*, são apresentados dois ambientes claramente diferenciados. A intriga principal toma a maior parte da cena, sendo intercalada (entremezada) por algumas cenas do par amoroso ancilar.

Seis pequenas cenas²⁹ são protagonizadas pela dupla de criados. As cenas narram a trajetória amorosa de Chichisbéu e Chirinola, desde seu primeiro encontro (cena 2, Parte I). A narrativa das desventuras amorosas do casal acontece porque Chirinola está enamorada de Chichisbéu, mas não cede aos seus galanteios pois tem medo das “artes mágicas” do gracioso – recordamos que Chichisbéu é confundido com o nigromante Fíton por um equívoco em sua primeira entrada em cena. No decorrer dos enganos amorosos da dupla de criados, revela-se a verdadeira identidade do gracioso – baixo, servil, ancilar – e eles podem finalmente entabular uma relação. Os criados se reconciliam ao final da tragicomédia, ampliando o *final feliz* para todas as esferas sociais da trama.

Em geral, a intriga secundária funciona como fundo para as falas e motivação das ações das personagens nela envolvidos, como Chichisbéu e Chirinola. No registro das preceptivas vigentes, o principal objetivo das cenas protagonizadas pelos criados é comentar, elucidar e ampliar a trama principal para maior proveito e gosto do público³⁰.

²⁸ “É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular” (BAKHTIN, 2010, p.10).

²⁹ Na primeira edição do *Theatro Comico Portuguez* e nas edições posteriores, as cenas são divididas por “mutações” de cenário. Contudo, se redividirmos o texto de acordo com as entradas e saídas de personagens (método mais familiar ao leitor contemporâneo), teremos, em *Precipício de Faetonte*, 46 cenas, seis das quais são protagonizadas pela dupla gracioso-criada.

³⁰ Outra perspectiva empreendida dos textos de Antônio José da Silva pode apontar para as ações das personagens baixas com um aspecto de *renovação* do objeto a partir da carnavalização, como explicado por Bakhtin (2010, p.328): “É nessa atmosfera densa do ‘baixo’ material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção: a maciez da seda e do cetim das orelheiras, o ‘enfeite de um monte de bolinhas de merda’ tornam-se aos nossos olhos perfeitamente concretos, sensíveis. No

A intriga secundária segue em paralelo, compartilhando as mesmas falas da trama principal, mas com ambas se influenciando mutuamente, como a cena 2 da Parte III, na qual Chichisbéu conta a Chirinola o segredo de Faetonte:

Chirinola: Não quer abrir a boca para falar? Pois feche os olhos, para nunca mais me ver.

[...]

Chichisbéu: Eu não sou Fíton, Chirinola! Sou semicriado daquele que se quer fazer semideus. Não sou mágico, filha; porque nunca adivinhei mais que os teus pensamentos.

[...]

Chirinola: E quem é esse Faetonte?

Chichisbéu: É um pastor assim chamado, filho de um homem que nunca ouvi nomear e de uma mulher que habita entre as feras de Diana (SILVA, 1958, p.180).

Como se percebe no excerto acima, ao tentar resolver o nó da trama secundária, Chichisbéu trai o plano de Faetonte – a situação dramática se agrava se sabemos que Mecenas e Ismene estão ouvindo o diálogo do bastidor. Estando de acordo com as funções – e a visão de mundo ancilar – descritas por Hermenegildo (1995), as cenas dos criados comentam ações ou generalidades da intriga principal.

Passemos, portanto, à primeira entrada do gracioso Chichisbéu. Sua primeira fala apresenta a personagem (função *informante*) e retoma a viagem de Faetonte pela óptica burlesca do gracioso (função *carnavalesca*). Já nesta fala, podemos depreender as características gerais da personagem-tipo do gracioso e também nos é iluminada a especificidade deste gracioso Chichisbéu no rol dos graciosos de Antônio José da Silva: sua extrema fidelidade ao seu senhor, representada por suas ações e estendida até a sua construção característica.

Apresentando, então, a primeira aparição de Chichisbéu em cena, ele já à entrada atribui adjetivos a si e a Faetonte derrisoriamente:

Chichisbéu: Ora sou bem asno! Mas não tenho vergonha de o dizer! Que venha eu palmilhando, desde Tessália até aqui, atrás de um louco ou de um Faetonte, que tudo é o mesmo! E o pior é que me desencontrei dele e ando perdido pelo moço! Que há-de fazer o pobre Chichisbéu, posto no centro de Itália, sem saber aqui aonde são as casas locandas e, o que mais é, sem quattrim? O que me val é ser eu

terreno novo do rebaixamento, todas as características particulares da sua matéria e da sua forma podem ser apalpadados. Assim, a imagem do objeto se renova”.

Chichisbéu, que terei entrada franca em toda a casa (SILVA, 1958, p.103-104).

Além da exposição inicial, que nos localiza a personagem no enredo até agora apreendido das conversações entre Faetonte e Egéria, e, depois, do herói com Fíton, nesta fala há o jogo onomástico com o nome Chichisbéu, oriundo do substantivo que significa “galanteador” – ou mais que isso, pois é aquele que chega a ser inoportuno e insistente nos seus galanteios.

Na segunda parte deste longo solilóquio, Chichisbéu encontra o “vestido” e o livro de Fíton. Nesta cena, vemos a transmutação de Chichisbéu em Fíton, a mesma figura que servirá aos olhos das personagens italianas (Mecenas, Rei, soldados). Entretanto, raras vezes, ao longo da peça, podemos dizer que há uma *metateatralidade* envolvida na transfiguração de Chichisbéu em nigromante, pois o gracioso mantém-se gracioso ao longo de todos os diálogos, não representando um teatro no teatro (*teatro en el teatro*) para as outras personagens, mas, pelo contrário, sempre tentando retomar a sua identidade – na medida em que isso não atrapalhe os interesses de Faetonte.

A relação de Chichisbéu com as personagens elevadas é muito particular, pois se mostra especialmente à vontade no ambiente senhorial – do qual fará parte a maior parte do tempo. Sua linguagem e suas metáforas não são tão baixas quanto as dos primeiros graciosos de Antônio José da Silva, seus jogos de palavras são mais sofisticados e mesmo os galanteios a Chirinola estão em níveis de elaboração não alcançados pelos outros graciosos judeícos (GONTIJO ROSA, 2017, p.418).

Acreditamos que o travestimento de Chichisbéu em Fíton altera-lhe o caráter, deixando um pouco mais sutis as “burlas” com as quais reflete e comenta as ações elevadas da peça. Ou seja, Chichisbéu representa muito bem as questões de travestimento³¹.

O final da cena 2 da Parte I marca o primeiro encontro de Chichisbéu com sua amada Chirinola. Já à saída, a criada apresenta o seu caráter fofoqueiro e curioso, que marcará suas ações e cujo impulso será o desencadeador do “precipício de Faetonte”:

³¹ Como também pode ser visto em Madroñal (1999, p.74): “Porque el Carnaval es de alguna manera también teatro o parateatro, en cuanto supone una representación popular donde los actores improvisados adquieren una serie de roles, tal y como sucedía encima de las tablas a los actores profesionales. Como éstos, también disfrazan su personalidad, fundamentalmente con máscaras y vestimentas, y lanzan un mensaje a los que les están contemplando”.

Chirinola: Venho pé antepé a ver este mágico, que tem alvoraçado todo este palácio, e é cousa que nunca vi em minha vida (SILVA, 1958, p.120).

Chichisbéu: E para quê?

Chirinola: Só por ver como é a cara de um feiticeiro (SILVA, 1958, p.120).

Chichisbéu, o galanteador, mal vê Chirinola e já lhe corteja. Entretanto, por suas características discursivas serem um pouco mais refinadas do que as dos demais graciosos de Antônio José, suas falas galantes acabam também sendo um pouco mais cortesãs:

Chichisbéu: [...] Tomaras tu que um mágico desses te amasse! Então verias... Não digo nada!

Chirinola: Deus me livre! (SILVA, 1958, p.121).

Via de regra, as personagens cômicas são práticas na forma como encaram a vida e as relações e carregam uma objetividade no seu entendimento do mundo. O discurso indireto e entrecortado, deixando muitos subentendidos na fala, é característica de personagens elevadas. Assim que a réplica de Chirinola ao charme de Chichisbéu – e toda a sua argumentação – é feita neste registro da vida prática.

Continuando com o jogo amoroso, chegamos ao momento mais importante desta cena, o qual terá repercussão ao longo de toda a intriga secundária e, inclusive, alterará a intriga principal da peça:

Chirinola: Só de uma sorte me poderá render.

Chichisbéu: Como?

Chirinola: Renunciando o pacto e depondo a mágica (SILVA, 1958, p.121).

Neste trecho é constituído o conflito da trama secundária de *Precipício de Faetonte*. Temos a firme vontade de Chirinola de não namorar um feiticeiro contraposta à necessidade de Chichisbéu em manter o disfarce por ordem de seu patrão, Faetonte. Entretanto, não é por este motivo que Chichisbéu, nesta cena, é preterido por Chirinola. Inicialmente, ambos concordam. Contudo, outra característica de Chichisbéu é falar demais. Ele fala demais e, assim como o peixe do ditado, acaba morrendo pela boca.

Além disso, já vistas as cenas em que Chichisbéu é preso e agora a próxima cena, também podemos dizer que esta personagem não conta com a sorte a seu favor:

Chirinola: [...] Agora o apurarei. (À parte) Ora dize: como me chamo eu?

Chichisbéu: Se eu já não sou feiticeiro, como posso adivinhar o teu nome? Está galante a Chirinola!

Chirinola: Não temos nada feito. Vá-se daí, que ainda é quem dantes era.

Chichisbéu: Porquê?

Chirinola: Disse-lhe que me adivinhasse o nome, e mo escarrou na bochecha.

Chichisbéu: Eu, o teu nome?! De que sorte?

Chirinola: Não disse Chirinola? Que mais havia de dizer?

Chichisbéu: Pois tu te chamas Chirinola?!

Chirinola: Sim, Senhor; faça-se de novas.

Chichisbéu: Ó Chirinola, em chirinola me torne eu, se eu sabia que tu te chamavas Chirinola.

Chirinola: Pois apara que disse Chirinola?

Chichisbéu: Nunca se viu um lapsus nominis? Se havia de dizer charamela, disse chirinola (SILVA, 1958, p.121-122).

O jogo onomástico toma outra proporção nesta cena. No diálogo acima ele é o mote da situação na qual as personagens se encontram. O substantivo “chirinola” quer dizer, entre outros significados, “armadilha”, e é usado por Chichisbéu no início do excerto como se Chirinola estivesse lhe tramando uma armadilha – que, de fato, estava.

Mesmo após esta “coincidência” onomástica, Chirinola perdoa Chichisbéu (“Ora admito a desculpa, mas não lhe suceda outra”, p.122), e os dois voltam às pazes. Novamente, como é de praxe no teatro coetâneo, Chichisbéu solta um discurso cortesmente afetado – no mesmo registro não carnalizado e metafórico já mencionado – e, imediatamente depois, outro incidente desastroso ocorre:

Chirinola: Veja lá o que diz; olhe bem para mim!

Chichisbéu: Tenho dito.

Imediatamente lhe cresce o nariz a Chichisbéu, com desformidade (SILVA, 1958, p.122).

Desta vez, entretanto, Chirinola não admite a mentira de Chichisbéu e dispensa-o de vez, sendo inútil qualquer argumentação que o gracioso tente interpor:

Chirinola: Como queres que creia, se ao mesmo tempo que dizes não
hás-de ser mágico, sacas por um nariz tamanho como hoje e amanhã?
[...]
Se quer adorar-me,
da mágica fuja;
se quer desprezar-me,
fará o que quiser,
que é melhor senhor
do senhor seu nariz.
Bem sabe não gosto
de feitiçarias,
que são rapazias,
que estalam num trás,
e estão por um triz. (Vai-se) (SILVA, 1958, p.123-124).

A ária cantada por Chirinola tem importância fulcral na trama secundária. Nesta ária, vemos o recurso de enunciar por meio de uma estrutura mais rígida de rimas e ritmos as informações importantes que precisam ser apreendidas e memorizadas pelo público. Certamente que a primeira cena entre as personagens baixas, com seu ritmo e movimentação característicos, também auxilia o público no entendimento dos objetivos de cada personagem. Mas, em se tratando de um texto cuja finalidade é ser representado em cena, o recurso da ária colabora muito para que o público separe o circunstancial do essencial para o enredo.

Podemos dizer que, numa perspectiva geral de leitura das intrigas de *Precipício de Faetonte*, esta cena está completamente inserida na função *alheia*, acrescentada por nós às funções descritas por Hermenegildo por estas não contemplarem este tipo de situação, em que a cena – ou as falas – em nada se relacionam com a intriga principal.

Nesta cena, em nenhum momento foram lembradas a intriga de Faetonte, as mentiras de Egéria ou qualquer outro assunto que não fosse a relação entre Chichisbéu e Chirinola. Mesmo quando o conflito maior é decorrente de uma ordem de Faetonte – que Chichisbéu se faça passar pelo mágico Fíton –, nem assim o *galán* foi lembrado. A intriga secundária seguirá deste modo pelo restante do texto, até que ela seja mobilizada pelo dramaturgo para interferir na trama principal, somente na Parte III da peça.

Saltamos, portanto, para a cena 2 da Parte III da peça. Até agora, salvo pequenas falas e a revelação da existência de um segredo, os criados não têm sequer tocado no tema da intriga principal, sendo que as cenas protagonizadas por eles são quase integralmente identificadas com a função *alheia*. Além disso, suas cenas não constituem

situações completas, mas um chiste à moda de entremez para contemplar a forma tragicômica e os recursos temporais no que concerne à verossimilhança.

Na terceira e última Parte de *Precipício de Faetonte*, a cena 2 será aquela de maior relevância para os criados no enredo da peça. Nela, a intriga secundária se resolve, pois o conflito era construído sobre o segredo que Chichisbéu precisava guardar e já não consegue. Também é neste mesmo momento que a intriga secundária atravessa a intriga principal, alterando o rumo da narrativa para um final que aponta para o trágico: “O importante não é, naturalmente, essa renovação formal tomada à parte, ela é apenas o aspecto abstrato da renovação rica de sentido, ligada ao ‘baixo’ material e corporal ambivalente” (BAKHTIN, 2010, p.327).

As reviravoltas ainda acontecem dentro da lógica do enredo da peça e o *deus ex machina* é resguardado para a consecução do final feliz. No entanto, com as derradeiras peças de Antônio José, a ideia de enredo se expande também para o ambiente ancilar, o qual passa a influenciar nos seus rumos.

Chirinola já entra em cena comichosa por saber o segredo de Fíton. Já Chichisbéu, quando entra em cena, resume muito bem as vantagens obtidas por Faetonte às expensas dos favores que deixou de receber de Chirinola:

Chichisbéu: É boa esta! Está Faetonte, por amor de mim, entronizado, logrando de assento os agrados de Ismene, e eu por amor dele estou de asa caída nos favores de Chirinola! É desgraça não poder voar a minha esperança à esfera de sua aceitação! (SILVA, 1958, p.175).

Ambos estão em grande tensão – pois, mesmo em situações cômicas, há tensão, refletida de maneiras diferentes nas falas e gestos. Nesta nova tentativa de Chichisbéu, Chirinola, agora com o objetivo claro de descobrir o segredo, mostra-se mais reticente à corte do criado.

Quando Mecenas e Ismene, separadamente, se colocam cada qual no bastidor, a ouvir a conversa dos criados, também no centro da cena, o tema converge novamente para a magia de Chichisbéu, a qual conduz ao segredo que não pode ser revelado:

Chirinola: Se não é mágico, como decifrou tanto enigma?

Chichisbéu: Aí é que está enigmática a minha desventura.

Chirinola: Declare-se.

Chichisbéu: Não posso.

Chirinola: Porquê?

Chichisbéu: Porque é segredo, e temo... (SILVA, 1958, p.178).

Por não poder mais se conter, Chichisbéu acaba revelando o segredo tão fortemente guardado durante toda a peça. Sabendo que faz parte da índole da personagem-tipo do criado o não ser capaz de guardar segredos – como fazem vários criados de Antônio José e do teatro aurissecular – e não tendo intenção real de delatar seu amo – de tais características se constitui o paradoxo do criado, não poder se conter, mas também não ter a intenção de contar –, Chichisbéu, inicialmente, revelaria seu segredo apenas a Chirinola. Certamente que a criada não se esquivava de usar artifícios já levantados por Chichisbéu e por ela rechaçados, a saber, a relação carnal que pode vir a existir entre os dois:

Chirinola: Pois dize, meu rico Fíton, que eu te prometo dar um bom refresco e segurar o teu amor com as amarras de meus braços.

Chichisbéu: Quem não dará à costa no mar daqueles braços! Adeus, segredo! Boa viagem, que, enjoado nas ondas dos favores, vomito as tripas. Pois alto, Chichisbéu! Desembucha, e padeça quem padecer, que primeiro está o salvamento do teu amor, do que o bom sucesso de Faetonte: *In aequali periculo debet quis sibi prius consulere* (SILVA, 1958, p.179).

Chichisbéu, criado e reflexo de Faetonte, coloca suas vontades acima das de seu amo, assim como Faetonte coloca a sua vontade acima da verdade. Como já dissemos de Faetonte, ele não é um *galán* exemplar – e tampouco espera-se que Chichisbéu seja um gracioso perfeito. A máxima usada por Chichisbéu é empregada no caso: “em idêntico perigo, deve cada um consultar-se primeiro”.

Chichisbéu apresenta toda a verdade a Chirinola – e a Mecenas e Ismene, indiretamente: que não é mágico, que mentiu para o Rei, que Faetonte não ama Egéria e, enfim, que Faetonte “é um pastor assim chamado, filho de um homem que nunca ouvi nomear e de uma mulher que habita entre as feras de Diana” (SILVA, 1958, p.180).

As mentiras foram tantas que Chirinola se recusa a acreditar e é necessário que Chichisbéu lhe cante uma ária a duo para que ela acredite. Nesta cena, Chichisbéu, que até então secundava todas as ações de seu patrão, opera predominantemente em chave *alheia e opositora*, pois, para se sair bem na intriga secundária, foi necessário ir contra os interesses do protagonista da peça.

Em certa medida, o lado cômico e popular da festa tendia a representar esse futuro melhor: abundância material, igualdade, liberdade, da mesma forma que as saturnais romanas encarnavam o retorno à idade de ouro. Graças a isso, a festa medieval era um Jano de duas faces: se a face oficial, religiosa, estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente, a face risonha popular *olhava para o futuro e ria-se nos funerais do passado e do presente*. Ela opunha-se à imobilidade conservadora, à sua ‘atemporalidade’, à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na *alternância* e na *renovação*, inclusive no plano social histórico (BAKHTIN, 2010, p.70).

Já Chirinola, que quer saber o segredo apenas por curiosidade e não por desígnio de outra personagem, está quase totalmente centrada na intriga secundária, representando, portanto, a função *alheia* por nós desenvolvida. Seu interesse, suas falas e a narrativa seguida pela criada em praticamente nada têm ligação com a intriga principal, salvo o fato de Chichisbéu mentir sobre ser mágico para seguir o plano de Faetonte.

Portanto, se Chichisbéu, pela quantidade de intervenções de função *carnavalesca* ao subverter os passos da intriga principal, marca sua posição enquanto figura carnalizada; Chirinola, por exercer uma ação efetiva, oriunda de sua própria vontade, que faz com que o ambiente ancilar interfira peremptoriamente na intriga principal, carnalizará não uma situação, mas todo o universo dramático que se configura na trama.

Após a ária, Chichisbéu se retira de cena e é nesta hora, interpelada por Ismene, que Chirinola – e toda a história contada por Chichisbéu – terá importância fulcral no desenvolvimento da intriga principal. Com Albano também no bastidor e Mecenas tendo se retirado no meio da cena, Ismene inquirir Chirinola acerca do que acabou de ouvir. Embora Ismene afirme ter ouvido toda a conversa, é Chirinola quem repete o revelado por Chichisbéu, servindo aos ouvidos de Albano:

Chirinola: Ora diga-me, Senhora: e que Faetonte não era filho do Sol?
Albano: Que ouço! Alma, respira, que já não é dificultosa a tua felicidade.
Ismene: Também ouvi isso, não há dúvida (SILVA, 1958, p.181).

A preocupação de Chirinola limita-se a Chichisbéu, ficando a criada tranquila quando Ismene confirma que apadrinhará Chichisbéu perante o Rei.

A inabilidade das criadas em guardar segredo se depreende das falas de Chirinola nesta cena, pois, diferentemente de Chichisbéu, que por longas réplicas falou do segredo sem revelá-lo, Chirinola revela-o antes de tudo. Albano, então, adentra a cena e rende favores a Ismene. Enquanto isso, a princesa indica que Chirinola vá contar ao Rei – ou seja, o segredo não é mais segredo, como previa Chichisbéu na cena 4 da Parte II:

Chichisbéu: Não to posso dizer, pois só eu o sei, e mais certa pessoa; e, se tu o souberes, já não é segredo; porque, passando de dous, acabou-se o segredo (SILVA, 1958, p.154).

À saída, Chirinola ainda exclama: “Oh, curiosidade, em que aflições me meteste!” (SILVA, 1958, p.182), reforçando a ideia de que as situações dramáticas, a partir de agora, serão decorrentes deste “desvio de caráter” da personagem.

Sendo bastante longa, esta cena 2 da Parte III conta ainda com a participação de Chirinola junto ao Rei, Mecenas, Ismene e Albano, com Faetonte escondido no bastidor, para contar-lhes o segredo confiado por Chichisbéu.

Portanto, não é Chichisbéu quem acaba por denunciar as mentiras de Faetonte, mas sim Chirinola – movida pela necessidade de obedecer às personagens elevadas e pela vontade de livrar Chichisbéu do castigo.

As falas de Chirinola, além de claramente *opositoras*, pois estão diametralmente opostas à vontade de Faetonte, também são *carnavalescas*, pois, além de já apresentar o chiste quanto ao segredo do que será revelado, também apresentam a história do pastor de maneira burlesca – como já ouvimos esta história duas vezes ao longo da peça, ela é repetida novamente de forma a causar efeito cômico pela confusão dos termos feita por Chirinola. Contudo, ainda está em aberto a absolvição da culpa de Chichisbéu, que pode sofrer as consequências de suas mentiras. Assim, Chirinola insiste:

Chirinola: [...] e, para que o não diga, há-de-me prometer uma cousa.

Rei: Que é?

Chirinola: que não há-de fazer mal a Chichisbéu, porque ele não teve culpa nestas arengas, como sabe sua Alteza.

Rei: Não merece perdão tão grande culpa; ambos padecerão o rigor de minhas iras.

Chirinola: Senhora, lá se avenha; há-de-me fazer boa a palavra que me deu.

Ismene: Senhor, eu prometi a Chirinola a vida de Chichisbéu, se ela confessasse; e assim...

Rei: Basta, princesa; eu lhe perdoo, pois tu o apadrinhas (SILVA, 1958, p.187).

Assim como é costume no ambiente ancilar, a situação dramática dos criados é resolvida de forma despachada, sem grandes conflitos de interesse. O que se passa com as personagens baixas só diz respeito às personagens elevadas quando, como nesta peça, carregam condições essenciais para o desenrolar do conflito central. A partir do momento em que o tema sobe ao ambiente elevado, as personagens baixas voltam a gerenciar seus próprios interesses.

Chirinola lança mão do mesmo pensamento prático característico da personagem-tipo da criada, o qual, geralmente, emprega para executar alguma ação que sua dama não poderia por limites morais ou de *honor*. A criada direciona suas habilidades em prol de seus próprios objetivos, no caso, a absolvição de Chichisbéu (GONTIJO ROSA, 2017, p.440).

Portanto, todas as falas cujo esforço se localizam na remissão de Chichisbéu se referem à função *alheia*, pois estão ligadas à intriga secundária – inclusive a fala de Ismene citada acima.

Já a cena 3 da Parte III, última cena da peça, vai aprofundar ainda mais o conflito principal antes do desenlace e do final feliz característico da tragicomédia. Quando Chichisbéu entra em cena, Fíton já está retirado ao bastidor. Portanto, o gracioso emite um falso solilóquio, em que Chichisbéu reclama que Faetonte sumiu, “deixando o perrixil de Chichisbéu para pratinho do desenfado das iras de El-Rei” (SILVA, 1958, p.193-194). Entretanto, por ainda ser o secundário das ações e se manter fiel a Faetonte, o gracioso lamenta o que fez.

Chirinola entra em cena e percebemos que a situação se inverte, porque agora é Chichisbéu quem não quer saber da criada, pois ela traiu a sua confiança. Nesta cena, o diálogo entre os criados está bastante ligado às ações da intriga principal, pois a relação atual entre as personagens é decorrente dos sucessos desta intriga. Ou seja, a “ordem” dos elementos da intriga retorna à sua posição inicial, mas transformados pela

intervenção carnavalizante da criada. Assim, o aborrecimento de Chichisbéu logo se desvanece quando Chirinola consegue avisá-lo de sua absolvição.

O final da peça é esquemático e obedece ao modelo tragicômico, que demanda um final feliz. Entretanto, se o desenlace das personagens elevadas precisa da intervenção divina para que o rearranjo dos pares amorosos ocorra, o mesmo não se passa com o casal ancilar. A trama secundária é engendrada de forma que ela encontre, no caminho natural do desenrolar da peça, a sua resolução, sendo, portanto, em certo sentido, mais “bem construída” (GONTIJO ROSA, 2017, p.444).

Bakhtin entende o período barroco como continuação e parte do pensamento a que denomina Renascimento. Como já visto acima, o crítico percebe a deterioração da presença da cultura popular na arte e no cotidiano no final deste momento.

Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa *formalização* das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos. Essa formalização não foi apenas exterior: a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII) [...] Nesses casos, apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (2010, p.30).

Assim, por Antônio José da Silva ainda ser um autor que, neste caso, segue uma tradição “do passado” – uma vez que toda a Europa, em linhas gerais, já é iluminista no século XVIII –, o reconhecemos ainda como tendo o Carnaval em sua produção. Neste sentido, a criada se torna ainda mais relevante como objeto de análise, pois representa, neste último autor, o último recurso de manutenção do Carnaval na prática cênica.

Sendo esta a última peça de Antônio José da Silva, não nos cabe aqui prever ou supor qual seria o caminho tomado por sua dramaturgia, em busca de um maior refinamento estético ou de uma manutenção dos recursos temporais e da cor local que

agradavam ao público da época, mas que não atribuem caráter universal a um objeto artístico. Não faz sentido cogitar qualquer das hipóteses e tampouco lamentar por sua breve vida – salvo na condição humana de uma vida tirada pela obscuridade religiosa.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010. [1940]
- BALL, D. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008. [1983]
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2.ed. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. [1899]
- CHEVALIER, M. El aldeano cómico en la comedia lopesca. In: CHEVALIER, M. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Madrid: EDI, 1982, p.126-141.
- GIRARD, R. Um equilíbrio periclitante: ensaio de interpretação do cômico. Trad. Sephi Alter. *O arquivo de Renato Suttana*. Disponível em: <http://arquivors.com/girard2.htm>. Acesso em: 12/04/2018. [Publicado originalmente em *La voix méconnue du réel*. Paris: Grasset, 2002].
- GÓMEZ, J. Precisiones terminológicas sobre ‘figura del donaire’ y ‘gracioso’ (siglos XVI-XVII). *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 82, cuaderno 286, p.233-259, jul-dic/2002.
- GONTIJO ROSA, C. O precipício de Chichisbéu: o ‘gracioso’ feito à sombra do ‘galán’ em O precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva. *Acta Scientiarum Language and Culture*, Maringá, PR, v. 38, n. 3, p.311-319, jul-set/2016.
- GONTIJO ROSA, C. *Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções*. 2017. 491 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- HERMENEGILDO, A. “¡Ayuda aquí, Julieta!”: funciones del personaje ancilar femenino en el teatro del siglo XVI. In: GARCÍA LORENZO, L (ed.) *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madri: Fundamentos, 2008. p.35-56.
- HERMENEGILDO, A. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo, 1995.
- HUERTA CALVO, J. Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación. In: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, separata.
- MADROÑAL, A. Carnaval y entremés en la primera mitad del siglo XVII. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 12, p.73-88, 1999.
- MARÍN, D. *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICCHIO, L. *História do teatro português*. Trad. Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

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

ROCHA, A. *Anfitrião e outros estudos de teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

RUIZ, R. La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominadores comunes. In: GARCÍA LORENZO, L. (ed.). *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2008. p.113-124.

SILVA, A. Precipício de Faetonte. In: SILVA, A. *Obras completas*. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958.

URZÁIZ TORTAJADA, H. “Amor se disfraza”: el Carnaval en la comedia barroca. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 12, p.157-182, 1999.

Recebido em 12/07/2018

Aprovado em 11/05/2019