



Apropriação e invenção na dramaturgia de Antônio José da Silva: uma leitura de “Anfitrião ou Júpiter e Alcmena”

Appropriation and Invention in Antonio Jose da Silva’s Dramaturgy: A Reading of “Amphitryon or Jupiter and Alcmena”

Carlos Gontijo Rosa

Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo / Brasil
carlosgontijo@gmail.com

Resumo: Antônio José da Silva, ou o Judeu, foi um dramaturgo português que, no século XVIII, escreveu textos de teatro a partir de modelos tragicômicos provenientes da profícua escritura do Século de Ouro espanhol. Em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, o dramaturgo recorre a uma temática mitológica desenvolvida na dramaturgia cômica desde a Roma Antiga como meio de entretenimento e diversão de um público ávido pela inventividade dos autores coetâneos. Assim, o dramaturgo português compõe uma “ópera joco-séria” que contempla as origens da história narrada, transmitida através do teatro latino, ibérico e francês. Entretanto, através de um estro dinâmico, acrescenta situações que contemplam outras vertentes do mito narrado, sem desvirtuar a caracterização das personagens, estruturalmente as mesmas desde a Grécia antiga, embora diferentes no trato do universo dramático criado pelo Judeu.

Palavras-chave: teatro; dramaturgia; personagem; Antônio José da Silva; mito.

Abstract: Antônio José da Silva, or The Jew, was a 18th century Portuguese playwright who wrote plays based on tragicomic models originating from the profitable Spanish Golden Age. At *Amphitryon or Jupiter and Alcmena*, the playwright invokes the mythological thematic that was developed at comic dramaturgy since the Ancient Rome as entertainment and fun to its spectators that has been avid by the contemporary authors’ inventivity. In this manner, the Portuguese playwright composed a joco-serious opera that considers the narrated story backgrounds through the Latin, Iberian and French theatre. However, based on his dynamic imagination, Silva adds situations he observes

by other points of the myth, without misinterpretations about the characterization of the characters which was basically the same since the Ancient Greece, but different in treatment of the Jew's dramatic universe.

Keywords: theatre; dramaturgy; character; Antônio José da Silva; myth.

Recebido em: 16 de setembro de 2019.

Aprovado em: 27 de novembro de 2019.

1 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: uma trajetória marcadamente teatral

A análise de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, texto de Antônio José da Silva representado no Teatro do Bairro Alto em maio de 1736, requer um tratamento diferente das demais peças mitológicas escritas pelo dramaturgo, uma vez que o seu modelo também é diferente, calcado não em narrativas mitológicas conhecidas como “moralizações de Ovídio”, mas quase exclusivamente em textos teatrais.

O estudioso Jabouille (1990) apresenta um panorama bastante amplo do tratamento do mito da concepção de Hércules ao longo da dramaturgia mundial, afirmando que este foi tema de tragédias, comédias e referências para textos épicos desde a Grécia Antiga, até os nossos dias. Há notícias de que a sua concepção também tenha sido tema de tragédias dos três grandes tragediógrafos gregos: *Alcmena*, para Ésquilo e Eurípides, e *Anfitrião*, de Sófocles. Entretanto, todas as versões clássicas trágicas do mito foram perdidas ao longo do tempo, chegando até os dias de hoje somente relatos ou pequenos fragmentos.

Também muito da linhagem cômica do mito foi perdida, pois se acredita que Menandro, Epicarmo e outros gregos também tenham escrito sobre o tema. Chegou até nós, razoavelmente intacta, a versão de Plauto, que, sendo ela própria uma releitura, serviu de modelo a todas as outras releituras do mito.¹

¹ “[O mito em cena] estabelece uma trajetória contínua, apenas interrompida na Idade Média e no Romantismo, por motivos óbvios. Pelo que diz respeito ao espírito medieval, sabemos que era alérgico à mitologia pagã, sensual e destravada; quanto ao Romantismo, era demasiado imbuído do *eu* para aderir à cômica dissolução da personalidade dos Sósias.” (ROCHA, 1969, p. 8).

Anteriores à emulação feita por Antônio José da Silva, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, são interessantes de demarcar, além do original *Amphytruo*, de Plauto, os textos espanhóis de Francisco López Villalobos (1515), Hernán Pérez de Oliva (1525) e Juan de Timoneda (1559), e do inglês Dryden (1690). Além, evidentemente, da versão francesa de Molière, com a qual a ópera do Judeu se aproxima, no que concerne à estrutura do enredo.

Andrée Crabbé Rocha (1969, p. 21-22) traça um paralelo entre a estrutura utilizada pelo inglês em *Anfitrião ou Os dois Sósias* e aquela de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Longe de ser uma perspectiva errada do entendimento da estrutura da peça de ambos os dramaturgos, a crítica nada mais faz do que explicitar os mecanismos cênicos da preceptiva vigente no período:

A obra do inglês foi enriquecida com algumas árias, da autoria do célebre Purcell. A do Judeu também incluía partes cantadas, e uma apoteose rematada por um coro. Ambos os autores acrescentaram personagens e prolongaram disparatadamente o entrecho. O cômico, num e noutro, vive sobretudo do trocadilho, e da alusão obscena. Finalmente, ambos tiraram proveito de maquinismos, alçapões e bailados fantásticos, desviando a atenção para peripécias meramente espetaculares. [...] Como se vê, o público pagava, mas aproveitava. Simplesmente, por este caminhar, o tema perderia em breve todo o crédito.

Ao final do seu pequeno trecho sobre a ópera do Judeu, a crítica deixa em aberto se o “atoleiro” em que se encontrava o mito é percepção sua. Esperamos que não, pois já em 1969 (data da publicação do livro *As aventuras de Anfitrião e outros estudos de teatro*) era superada a ideia de que a comédia “perderia o crédito” por tratar de assuntos baixos.

Se, por um lado, críticos como Rocha, numa linha que vai de Machado de Assis até Hernâni Cidade, acreditam que, por se “renderem ao gosto do público”, obras teatrais como a de Antônio José perdem em qualidade; por outro lado, autores como Jabouille (1990, p. 463) encaram positivamente a “atualização” da fábula ao público a que se destina:

A intriga está enriquecida de modo a agradar ao público. A natural sucessão dramática é interrompida por cenas que, sem interferirem na economia da intriga, satisfazem o gosto teatral da época, recorrendo à música e ao canto ou ao espetacular e maravilhoso.

[...] A exploração do efeito cômico é, deste modo, maior para o espectador moderno, que vai ter a sua atenção concentrada na intriga e na concretização “cavalheiresca” da posse.

Embora não haja crítica isenta do seu próprio momento histórico, não podemos fechar os olhos ao período do autor analisado. No caso de Antônio José da Silva, o fazer artístico muda drasticamente de caráter com o advento do Iluminismo em Portugal.² Assim, não é de se esperar que a linhagem anterior, que podemos grosseiramente chamar de “Barroco”, se mantenha.

De acordo com Rocha (1969, p. 22), só “nos primeiros anos do século XIX, um grande poeta assume a responsabilidade de o tirar [o tema das peças] do atoleiro e de lhe dar novamente um potencial poético e uma problemática”. Mas, durante todo o Iluminismo, aquele tipo de escrita foi mal visto e pouco apreciado no meio artístico. Que grande autor se dignaria a escrever, mesmo querendo se afirmar, contra a corrente vigente e contra o gosto artístico estabelecido? Mas estamos tentando ver à frente, o que muito provavelmente não era o pensamento de Antônio José da Silva.³ Retomemos, portanto, às evoluções do mito na escrita dramática.

Quanto às peças espanholas, a partir da perspectiva de María Cristina Quintero (1990), somos levados a compreender as condições de escrita de cada uma delas, enquadrando-as em alguns paradigmas que permitem distinguir a relevância dos textos para a análise empreendida.

A primeira tradução para o vernáculo espanhol do *Amphitruo* de Plauto conhecida foi aquela empreendida por Francisco López Villalobos, em 1515. Pela sua tradução palavra-por-palavra, à exceção do Prólogo, extirpado da versão de Villalobos por ser demasiado cênico, a peça soa

² O Iluminismo nas Artes portuguesas foi muito fomentado pelo Marquês de Pombal, D. Sebastião José de Carvalho e Melo, secretário de Estado do Reino de Portugal durante o reinado de D. José I. Especialmente após o terremoto de Lisboa, em 1755, foi responsável pela modernização do Estado português com reformas administrativas, econômicas e sociais. Representante do *despotismo esclarecido* em Portugal, com a ajuda dos assim chamados *estrangeirados*, trouxe o pensamento moderno, já firmado em muitos outros países europeus, para dentro das fronteiras portuguesas.

³ Antônio José da Silva, bem como praticamente todos os autores dramáticos deste período, escreve por emulação, tomando textos anteriores como modelos a ser imitados e melhorados.

menos interessante para uma análise a partir da construção dos caracteres, uma vez que seria a mesma, ou pior⁴ que o original plautino.

A tradução de Villalobos ainda traz comentários moralizantes do autor acerca do texto de Plauto, em notas explicativas ao lado do texto. Embora esta seja uma fonte de entendimento do pensamento vigente em seu período, muito pertinente para alguns âmbitos da pesquisa sobre a interpretação dos mitos no Renascimento, ainda assim não coaduna com a nossa análise. Mesmo que claramente direcionado à leitura, e não à representação, a exterioridade dos comentários, em relação ao texto em si, coloca o autor em outro *locus* de enunciação, associando mito e moralidade de maneira externa, sem que o momento histórico interfira de fato na narrativa.

Ao contrário, e por isso ponto de comparação para alguns textos de Antônio José da Silva, são as moralizações em prosa narrativa. Como mito e moralidade, nestas, estão interagindo na mesma linguagem e, por vezes, na mesma sequência textual, ambas se confundem e interagem – sendo que a moralidade, neste caso, influencia de maneira direta a compreensão e interpretação do mito clássico.

Embora o texto de Pérez de Oliva revele-se, para Quintero (1990, p. 244, tradução nossa), mais significativamente interessante na análise da tradução do que o de Villalobos, uma vez que o autor “incorpora uma estranheza dessa distância cultural nos próprios diálogos da peça”,⁵ ainda para nós este é um texto dramático escrito com finalidades diferentes da representação. O próprio título, *Muestra de la lengua castellana en el Nacimiento de Hércules o comedia de Amphitrion* (“Mostra da língua castelhana no Nascimento de Hércules ou comédia de Anfítrião”), enfatiza as questões de retórica da língua castelhana, em detrimento da problemática das situações dramáticas, em nosso entender cruciais para um bom paradigma de texto dramático.

Portanto, no âmbito do teatro espanhol, a título de comparação com o *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* do Judeu, ficaremos com o texto dramático de Juan de Timoneda, pois este texto, além de tomar os

⁴ “The playfulness (in the double sense of word-play and theatricality) which pervades Plautus’ text is somehow missing in the Spanish [Villalobos], in spite of (or because of) the faithfulness of the translation.” (QUINTERO, 1990, p. 238).

⁵ No original: “incorporates an awareness of this cultural distance into the dialogue of the play itself”

anteriores por modelo, considera ser representado, o que o aproxima da ópera portuguesa.

A pluralidade dos textos convocados por Timoneda – Plauto, Villalobos e Boccaccio – ironicamente cria uma peça com algo distinto, um sabor local. Isso é particularmente evidente na linguagem coloquial que evita a sentenciosidade associada às reescrituras acadêmicas prévias da peça. Como resultado, o texto de Timoneda é a mais espanhola das traduções, apesar de curiosamente suficiente, é também a mais fiel a Plauto no tom e na intenção. A lição ciceroniana de ajustamento do texto a determinada audiência é seguida em suas mais regionais consequências. Timoneda [também] incorpora referências locais de impacto cômico ao longo da peça. (QUINTERO, 1990, p. 249, tradução nossa)⁶

Embora a estudiosa não utilize a palavra “emulação” [“*emulation*”] para identificar a “imitação por tradução” livre que Timoneda faz dos textos precedentes, a referência direta às lições de Cícero torna palpável compreender que a teoria de traduções usada pela autora é correspondente à emulação e suas implicações como, por exemplo, a reconstrução do apelo teatral do original.

O auto dos Enfatriões, de Luís de Camões, também é considerado um texto paradigmático na escrita de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Seja porque Antônio José tomou conhecimento do texto já publicado, seja porque ambos os autores compartilham de um imaginário português comum, o auto quinhentista e a ópera setecentista apresentam pontos de contato na estrutura narrativa e na constituição do caráter das personagens.

Acredita-se que Camões compôs o seu *Auto dos Enfatriões* durante os possíveis estudos universitários, ou seja, antes da composição

⁶ No original: “The plurality of texts activated by Timoneda – Plautus, Villalobos, and Boccaccio – ironically create a play with a distinctive, local flavour. This is particularly evident in the colloquial language which avoids the sententiousness associated with the previous academic reworkings of the play. As a result, Timoneda’s is the most Hispanic of the translations, although curiously enough, it is also the most faithful to Plautus in tone and intention. The Ciceronian lesson of adjusting a text to a particular audience is carried out to its most regional consequences. Timoneda [also] incorporates local references for comic impact throughout the play.”

de Timoneda.⁷ Por conseguinte, embora o texto de Timoneda seja mais relevante no período, René Concepción estabelece um paralelo entre a versão camoniana e a de Pérez de Oliva para o mito de Anfitrião. A autora encontra variações entre os estilos de Camões, Pérez de Oliva e Plauto. Entretanto, entende que os autores ibéricos apresentam grande relação entre seus textos, especialmente no que diz respeito às questões estruturais da composição.

Além do já comentado exercício linguístico visado por Pérez de Oliva, seu texto está impregnado de um forte tom moralizante cristão que deslegitima a crença transmitida pelo mito original. Longe de dizer que a moralização ou a própria utilização religiosa do teatro seja algo por si só desmerecedor da arte cênica. Mas, quando a moralidade não está inserida de forma natural e chega a desfavorecer a verossimilhança do enredo, isto a torna prejudicial e delimitadora do alcance da produção artística.

Em Camões, pela intenção primeira de escrever um texto que pudesse ser levado à cena, há uma maior preocupação na possibilidade de declamação do texto, sem se sentir como premente a defesa de uma tese ou ponto de vista único. Já é bom que seja mais teatral do que a versão espanhola, uma vez que o texto de Pérez de Oliva não seria propriamente levado à cena.

Por outro lado, o poeta português apresenta uma novidade que pode ser considerada tipicamente lusitana: o Amor e as finezas poéticas. Nenhuma das reescrituras do mito até o século XVIII que conhecemos consegue inserir as finezas amorosas de maneira orgânica como os dramaturgos portugueses. Entretanto, se isto em Antônio José vem solidificar a caracterização das personagens elevadas; nos *Enfatriões* de Camões, acaba por tomar o espaço da situação dramática, colocando a condição teatral do texto em risco.

A questão da lírica nos textos dramáticos camonianos interfere diretamente na estrutura e no ritmo da ação da peça, podendo inclusive ser um empecilho para a representação de tais textos. Entretanto, para uma análise da caracterização das personagens, os mesmos elementos

⁷ Embora a biografia de Camões seja controversa por ausência de documentação, acredita-se que ele tenha nascido por volta de 1525. Assim – outra conjectura –, se seu *Auto dos Enfatriões* foi escrito na Universidade, esta data não extrapolaria 1550. Sendo o texto de Timoneda de 1559, acredita-se que a peça camoniana é anterior ao texto do autor espanhol.

líricos podem até trazer influências positivas, uma vez que a própria questão do falar em versos e os tipos de versos utilizados na fala dizem sobre um estado de ânimo ou um elemento constitutivo de um caráter.

Anfitrião ou Júpiter e Alcmena é, dentre todas as obras mitológicas de Antônio José da Silva, aquela à qual mais estudiosos atribuem laivos anti-inquisitoriais e contra o sistema de maneira geral. Entretanto, como nos lembra Andrée Crabbé Rocha (1969, p. 21):

Antônio José da Silva passa também por ter visado alguém, no seu *Anfitrião [ou Júpiter] e Alcmena*: D. João V, como não podia deixar de ser, o mais atiradiço dos reis de Portugal. Mas sabemos o que estas atribuições têm de superficial e de arbitrário, e que, segundo o provérbio francês, “on ne prête qu’aux riches”.

Esta necessidade da crítica pelas questões sociais, visão influenciada diretamente por conceitos românticos de análise literária, além de calcada na elevação de Antônio José da Silva a mártir do teatro no século XIX, também pode estar fundamentada na proximidade da crítica e da produção teatral e literária posterior (a partir de meados do século XVIII) com os modelos franceses.

Há registros de que a literatura e o teatro francês chegam a Portugal por via do 4º. Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, que traduz a *Arte Poética* de Boileau em 1697, mas que só foi publicada em 1818. Também por esta altura é traduzido o texto *George Dandin* de Molière, por Alexandre de Gusmão, com o título português de *O marido confundido*. Entretanto, só é levado à cena em Lisboa, provavelmente no Teatro do Bairro Alto, em 1737.⁸ Embora não seja correto dizer, frente ao cotejo entre os textos de Molière e Antônio José da Silva, que houve uma emulação do modelo francês pelo dramaturgo português, igualmente incorreto é afirmar que não houve impregnação entre os textos.

Ressaltamos o acréscimo de Molière ao mito: a condição da criada de Alcmena, Cléanthis, ser também casada com Sósia. Assim, o casal de criados estabelece com Mercúrio o perfeito paralelo ao triângulo amoroso

⁸ Representada pelo ator Nicolau Félix Féris, a pedido do enviado extraordinário de Sua Majestade Britânica, D. Diogo, Lord de Tyrawly e Lord de Killmaine. De acordo com Brito (1989, p. 51), Alexandre de Gusmão teria traduzido o texto de Molière durante sua estada em França, entre 1712 e 1719. Há ainda notícia de que o texto tenha sido representado no Porto, em 1735.

protagonista, com a diferença de que os patrões são recém-casados e os criados já têm uma relação de quinze anos.

A partir desta inovação do autor francês, repetida no português *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, vários estudiosos estabelecem uma condição de emulação direta de Molière pelo Judeu. Mas já há quase dois séculos que a dramaturgia ibérica privilegia o paralelismo entre patrão e empregado, entre núcleo elevado e núcleo baixo, através dos preceitos tragicômicos defendidos abertamente no *Arte Nuevo* (1609), de Lope de Vega, mas mesmo antes, com López Pinciano e outros (ESCRIBANO; MAYO, 1965).

Assim, embora não seja ponto pacífico de discussão, a ideia de casar os criados seria perfeitamente plausível no universo da escrita tragicômica, da qual o Judeu é devedor direto. Por mais que possamos considerar que Molière cronologicamente foi o primeiro a descrever o paralelismo entre alto e baixo, casando os criados, não é de se crer que Antônio José tenha realmente imitado a obra do autor.

Tampouco, entretanto, podemos afirmar que o português não havia tomado conhecimento da comédia francesa, uma vez que as companhias teatrais circulavam por toda a Europa e a obra de Molière possa ter chegado a Lisboa por outras vias, que não só a publicação dos textos impressos.

Sem dúvida, o imaginário da composição cômica daquele período, por maior ou menor estro demonstrado pelo poeta em particular, era geral e circulante em toda a Europa latina. Há semelhanças, paralelismos e a certeza do entrecruzamento de culturas e ideias entre Portugal, Espanha, França e Itália, chegando até a Inglaterra. Mais do que isso, seria deveras especulação.

Pela composição dos caracteres, bastante diversa entre os autores, uma análise comparativa entre Molière e Antônio José se faz proveitosa, pois que em nossa análise poderemos perceber motivações distintas entre as personagens molierescas e portuguesas.

Seguindo o padrão de elaboração dos textos dramáticos, que apresentam muitas personagens secundárias agregadas à intriga nuclear, observaremos a tradição textual daquelas personagens elevadas que já em Plauto figuravam para, posteriormente, compreender as agregações que Antônio José da Silva faz ao esqueleto central da intriga.⁹

⁹ “O mito de Anfitrião é recebido, no Portugal do século XVIII, numa perspectiva dupla de tradição e de inovação. A tradição permanece na estrutura básica, na intriga e nas

2 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: da tradição plautina ao gosto do Setecentos

Embora amplamente glosado a partir do Renascimento pelo teatro, o mito de Anfitrião pouco interessou aos autores espanhóis moralizantes do século XVI. Dentro das histórias de Hércules e seus feitos, a sua concepção é tomada como introdução e pouco agrega ao captado nos clássicos Ovídio e Apolodoro.

Especialmente nos textos de Pérez de Moya e Baltasar de Vitoria, encontra-se a referência direta do mito da concepção de Hércules associada ao texto de Plauto. Assim, o mais que estes autores fazem é ampliar a narrativa, partindo do mesmo paradigma que os textos dramáticos. Portanto, lidamos com paradigmas quase exclusivamente teatrais.

Como define Philip Krummrich na introdução à sua tradução da peça de Antônio José para o inglês, “o personagem-título está longe de ser o mais interessante nas peças com essa temática”¹⁰ (SILVA, 2010, p. 11, tradução nossa). De fato, não podemos considerar a personagem de Anfitrião como a mais engraçada, quer da ópera de Antônio José ou de qualquer outra adaptação do mito até o século XVIII. Anfitrião, enquanto personagem trágica, não compreende a amplitude do engodo que sofreu, mas antevê suas funestas consequências. Entretanto, como só tem a “verdade”¹¹ como discussão, sua argumentação parte sempre da afirmação de sua identidade e da confiança que sua esposa e os companheiros o reconheçam. Enquanto isso, Júpiter usa de vários artifícios e mentiras para ocupar o lugar de Anfitrião.

No que diz respeito à personagem de Anfitrião, todas as versões escritas mantêm uma real simetria com a versão original plautina. Por se agarrar fortemente à sua “verdade” – ser Anfitrião –, e nunca ter precisado provar sua situação ontológica, carece de argumentos.

personagens fulcrais; a inovação surge no enriquecimento da intriga, na introdução de novas personagens, na adaptação ao gosto estético contemporâneo, mas também no aproveitamento circunstancial e atuante da crítica social”. (JABOUILLE, 1990, p. 464-465).

¹⁰ No original: “the title character has been far from the most interesting in the plays on this theme”.

¹¹ Escapamos, aqui, da discussão metafísica e filosófica da questão da Verdade e dos tipos de verdade, assumindo apenas que Anfitrião é Anfitrião e que Júpiter não é Anfitrião. Até porque Anfitrião porta apenas parte da verdade, porque se sabe Anfitrião, mas não sabe quem é aquele que se diz ser Anfitrião.

Quis-nos nossa natureza / Com tal condição fazer, / Que já temos por certeza / Não haver grande prazer, / Sem mistura de tristeza. / Este decreto espantoso, / Que instituiu nossa sorte, / É tal e tão rigoroso, / Que ninguém antes da morte / Se pode chamar ditoso. / Com esta justa balança / O fado grande e profundo / Nos refreia a esperança, / Porque ninguém neste mundo / Busque bem-aventurança. / Eu, que cuidei de viver / Sempre contente de mim / Com tamanho Rei vencer, / Venho achar minha mulher / De todo fora de si. / Mas d'outra parte, que digo? / Que se é verdade o que vi, / E o que ela diz é assim, / Virei a cuidar comigo / Que eu sou o fora de mim. (CAMÕES, IV, 3, 1981, p. 84-85)

Este excerto de Camões apresenta uma escrita mais lírica do texto dramático, embora a personagem de Anfitrião, dentro das referências do próprio texto, continue sendo o mais objetivo dos caracteres do texto camoniano.

Ao fim, percebemos que a personagem de Anfitrião, em todas as versões do mito, mantém objetivamente o mesmo caráter, dentro da lógica interna de cada texto dramático. Entretanto, em Antônio José, em consonância mas para além deste caráter básico, há uma ampliação da atuação de Anfitrião, especialmente devido à ampliação da intriga da peça causada pela inserção de Juno no *dramatis personae*.

Anfitrião já apresenta, em todas as versões do mito, uma virulência contra Alcmena, proporcionada pela possibilidade do adultério:

Anfitrião: Estiveste comigo, tu?! Mas já se viu um descaramento maior do que este? Se perdeste toda a vergonha, ao menos arranja-a emprestada! (PLAUTO, 1993, p. 92).

Anfitrião: ... uma mulher que, na minha ausência, andou a oferecer o corpo a toda a gente. (PLAUTO, III, fr. 10, 1993, p. 110).

Anfitrião: [...] Estou decidido: entro em casa à viva força e todo aquele que eu apanhar pela frente, criada ou criado, minha mulher ou o amante, meu pai ou meu avô, assim que os vir, faço-os ali mesmo às postas! (PLAUTO, IV, 1, 1993, p. 114).

Anfitrião só

Oh ira para não crer, / Em que minh'alma se abrasa, / Que me faz endouecer, / E não me ajuda a romper / As paredes desta casa! / E porque? Não tenho eu / Forças, que tudo destrua? / Pois que tanto a salvo seu, / Outrem acho que possua / A melhor parte do

meu, / Eu irei hoje buscar / Quem me ajude a vir queimar / Toda esta casa sem pena, / Donde veja arder Alcmena, / Com quem a vejo enganar. (CAMÕES, V, 3, 1981, p. 104).

Alcmena: Anfitrião!

Anfitrião: Pérfida!

Alcmena: Ah! Que sufoco!

Anfitrião: Não, não; não mais doçura, não mais deferência: esta desgraça destruiu toda a minha constância, e neste momento fatal só respiro furor e vingança.

Alcmena: Vingar-te de quem? Que falta de lealdade te leva a tratar-me de culpada?

Anfitrião: Não sei, mas não era eu. Oh! Isto é uma desesperação que tudo me torna capaz. (MOLIÈRE, II, 2, 1927, p. 51).

Anfitrião: [...] Tais equívocos, seja qual for o lado por que se olhem, tocam fibras mais delicadas, e ainda que a razão os perdoe, a honra e o amor nunca os absolvem. (MOLIÈRE, III, 8, 1927, p. 90).

Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Juno, disfarçada em Felizarda, serve como combustível a alimentar a ira de Anfitrião. Se, nas versões anteriores, há uma ameaça contra Alcmena, em Antônio José a ação é quase perpetrada e só interrompida por um golpe de teatro, para aumentar a intensidade da situação dramática e conduzir a um final ainda mais surpreendente.¹² É o acréscimo da personagem de Juno no enredo que leva Anfitrião a transformar o discurso em ação.

Juno: [...] Mas que é isso, Anfitrião? Se já desembainhaste a espada, para que dilatas o castigo de uma traidora?

Anfitrião: Hoje verá o mundo correr do peito de Alcmena e daquele fementido traidor dous rios de sangue para neles purificar as manchas da minha honra.

Juno: Não se esperava menos do teu brio. E, pois Alcmena está no Jardim, faze com que as suas flores todas sejam purpúreas, regando-as com o sangue dessa que te ofende.

Anfitrião: O meu brio não necessita de estímulos para a vingança; bastante causa são os meus zelos, suficiente incentivo é a minha

¹² Todas estas são questões permanentes na dramaturgia tragicômica, ou seja, Antônio José escreve de acordo com a preceptiva vigente e, embora esteja realmente “melhorando” seus modelos, não está sendo “original” na acepção iluminista e romântica do termo.

afronta. Verás, Felizarda, embainhar nos peitos desses dous traidores esta espada, para que paguem com a vida os seus delitos. (Sai). (SILVA, 1957, p. 115).

Embora Anfitrião não fuja aos padrões característicos da personagem, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Antônio José da Silva amplia a sua atuação na trama, especialmente porque Anfitrião passa do discurso sobre a verdade para a busca de sua verdade em ação.¹³ Se, como dissemos anteriormente, a personagem de Anfitrião não é tida como a mais interessante deste enredo mitológico, o Judeu consegue conferir novo frescor ao caráter, graças às novas situações em que o insere.

Como, por exemplo, a cena da Prisão do Limoeiro. Ao longo de toda sua dramaturgia, Antônio José coloca suas personagens em situações cada vez mais extremas, até chegar a um ponto em que é necessária a intervenção divina – *deus ex machina* – para a solução do quiproquó e representação do final feliz.

Ao contrário de Anfitrião, que se mantém constante em sua verdade e na sombra do adultério que paira sobre sua cabeça, Júpiter é a personagem mitológica do mito que mais conotações ganha ao longo do tempo e das versões.

Críticos de todas as versões costumam atribuir alguma referência dos governantes locais a Júpiter. Mas, como afirma Rocha (1969, p. 20) sobre a obra molieresca – neste aspecto, extensível às outras – “seria pena reduzir a tão pouco uma comédia tão irônica e divertida”. Entretanto, acreditamos que a leitura das peças teatrais façam mais sentido quando entendidas as situações dramáticas em que as personagens estão envolvidas *dentro da lógica interna da fábula* encenada. É a partir desta lógica interna que Júpiter altera seu caráter de texto a texto.

Sabemos que todo o quiproquó começa por um desejo divino de possuir a fiel esposa de um general mortal. Mas a motivação do desejo do deus é diferente em cada texto dramático. Em Plauto, como é de se esperar dentro do contexto mítico-religioso e social da Roma Antiga, a motivação divina é inteiramente voltada ao desejo de satisfação carnal. O Júpiter camoniano, ao contrário, quer ser o objeto do Amor de Alcmena. Para este deus enamorado, maior do que a relação sexual entre os dois, é a união de almas. O lirismo da dramaturgia de Luís de Camões converte

¹³ Queremos dizer que o dramaturgo busca novas situações cenicamente funcionais para apresentar a sua personagem em busca dos seus objetivos cênicos.

o sexual deus latino em um amante cortês a tecer finezas poéticas à sua amada.

Camões aprimorou [os textos de] Plauto e Pérez de Oliva em diferentes instâncias, particularmente nos monólogos e nos versos amorosos entre Alcmena e Anfitrião e entre Alcmena e Júpiter. Tais versos, escritos em tradicionais *redondilhas*, se removidos do diálogo dramático, poderiam muito bem sustentar-se em comparação com sua lírica poética.¹⁴ (CONCEPCIÓN, 1985, p. 192).

Declaração ambígua, pois carrega dois sentidos contraditórios em si: ao mesmo tempo que faz um elogio ao trabalho poético do jovem Camões – pois que, até onde se sabe, o texto foi escrito como exercício estudantil, como era costume na Península Ibérica do momento, a exemplo de outros tradutores do texto latino –; também comprova a vertente lírica da escrita camoniana, inserida no contexto do texto dramático, ralentando demasiado a ação cênica dos envolvidos nos discursos amorosos.

Júpiter: Errei no que cometi: / Bem me basta a penitência / De quanto me arrependi. / E se fiz algum error, / Com que vosso amor se mude / De quem vo-lo tem maior, / Não experimentei virtude, / Mas experimentei amor. / Que se com caso tão vário / Folguei de vos agastar, / Foi amor acrescentar, / Porque às vezes um contrário / Faz seu contrário avisar. / Daqui vem que a leve mágoa / Firmeza e afeições aumenta, / Como bem se vê na frágua, / Onde o fogo se acrescenta, / Borrifando-o com pouca água. / Se um mal grande se alevanta / N'um coração que maltrata, / A afeição desbarata, / Porque onde a água é tanta / O fogo d'amor se mata. / E pois tive tal tenção, / Perdoai, Senhora, a culpa / Deste vosso coração. (*Enfatiões*, p. 79).

Do sexualmente desejoso deus latino, o Anfitrião português passa a amante extremado. A que chegamos à versão francesa da deidade. Em Molière, percebemos um texto mais marcadamente incisivo sobre a sociedade à qual foi representado. Reflexo em Júpiter que, no mundo

¹⁴ No original: “[Camões] improved on Plautus and Pérez de Oliva in many instances, particularly in the monologues and the love verses between Alcmena and Anfitrião and between Alcmena and Júpiter. These verses, written in the traditional *redondilha*, if removed from the dramatic dialogue, would stand up well in comparison with his lyric poetry.”

das aparências, busca, enquanto simulacro vivo, ser mais amado que o próprio Anfitrião.

Júpiter: [...] Para te dizer a verdade, Alcmena, o esposo é que fez todo o mal; é ao esposo que deves ter por culpado: o amante não tomou parte nesse arrebatamento brutal, nem o seu coração era capaz de ofender-te. Esse coração tem por ti muito respeito e muita ternura, para jamais duvidar de ti. E se ele tivesse a criminoso fraqueza de nalguma coisa se ofender, a teus olhos aqui eu próprio o trespassaria. O esposo porém saiu do respeito submisso que por ti sempre se deve ter, e com o seu rude modo de proceder, o marido, julgando-se tudo permitido pelos direitos do himeneu, revelou-se-te brutalmente. Sim, ele é que foi, sem dúvida, criminoso; ele só foi quem te maltratou. Detesta portanto o esposo, aborrece-o, estou de acordo, e ao teu ressentimento o abandono; mas, Alcmena, exceptua o amante da ira que tal ofensa te causou; separa-o um pouco do culpado, e, para seres justa, não o castigues pelo que ele não fez. (MOLIÈRE, 1927, p. 64-65).

O empenho de Júpiter em ser um melhor amante que Anfitrião já se encontra na fala de Alcmena, sobre a noite de amor entre o deus e a jovem senhora:

Alcmena: Com toda a veemência me provaste os ardores do teu amor; maldisseste dos cuidados importunos que o tinham acorrentado; testemunhaste-me a alegria de me ver, os tormentos da ausência, a impaciência que te devorava, e... a verdade é que em ocorrências semelhantes nunca me pareceste tão terno nem tão apaixonado. [...] Tais transportes, tal ternura, bem o pode supor, não me eram desagradáveis; e se queres que te diga a verdade, Anfitrião, achei neles mil deleites. (MOLIÈRE, 1927, p. 50)

Passando por todas estas variações ao longo das reescritas, o Júpiter de Antônio José mantém sua posição representativa no enredo das peças, mas não apresenta uma diferenciação clara em relação às anteriores. A contar que a emulação também diz respeito ao aproveitamento das qualidades das obras emuladas, o Judeu aproveita a representação mental já fortemente difundida de Júpiter como suporte mitológico, para que possa desenvolver as outras personagens da trama. É por ser Júpiter o rival, que Anfitrião vai tão fundo em sua derrota, na luta por sua identidade – não se pode ganhar de um deus. Também é

através de Júpiter que o dramaturgo resgata da mitologia a personagem de Juno, esposa ciumenta, que será responsável pela maior ampliação do quiproqué da peça.

Assim, ao contrário do que *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* sugere, o título original do texto não centraria a ação no triângulo amoroso Anfitrião/Alcmena/Júpiter. Intitulado *A dama enganada pelo esposo fingido*,¹⁵ Júpiter seria o protagonista da fábula de Antônio José da Silva, sendo que a “dama enganada” poderia ser tanto Alcmena quanto Juno, evidenciando justamente o triângulo amoroso acrescentado pela originalidade (*inventio*) do Judeu à narrativa primeira:

A ambiguidade sugerida no título capacita-nos interpretar ser também Juno “a dama enganada” por um “esposo fingido” – Júpiter –, aquele que, fementido e infiel, a engana. Sob esta óptica se confirma a ideia de que, subreptícia, a segunda ação da peça na verdade é que move o enredo. (CORRADIN, 1998, p. 210-211).

Também a personagem de Alcmena, embora sob diferentes visões – coerentes com a sociedade à qual o espetáculo era representado –, mantém-se constante no que concerne aos elementos constitutivos do caráter. Por mais que ela tenha traído o marido, sua inocência é diversas vezes afirmada, em todas as versões.

Entretanto, a luta de Alcmena para provar a sua inocência muda, de acordo com o texto. Cada vez menos passiva perante a sua situação de adúltera, ela se afirma enquanto portadora também de uma verdade:

Alcmena: como o ânimo distingue os malefícios, não mereço morrer, pois no meu ânimo sempre tive por esposo aquele que me parecia com tanta realidade verdadeiro. (SILVA, 1957, p. 130).

Também para Alcmena, é a inserção de Juno – e Cornucópia – que proporciona o desenvolvimento de mais e diversas situações cênicas,

¹⁵ “José Oliveira Barata, em seu *Antônio José da Silva: criação e realidade* (1983, v. II), estuda um manuscrito encontrado no espólio da biblioteca Dr. Jorge de Faria com o título *A dama enganada pelo esposo fingido*. Oliveira Barata considera que, embora não autógrafo, tal manuscrito talvez tenha sido, se não o original, uma cópia bem próxima dele. As modificações – inclusão do Argumento, rol dos interlocutores, divisão em cenas, bem como o novo título – devem ter sido introduzidas por Francisco Luís Ameno com vistas à publicação.” (CORRADIN, 1998, p. 147).

diferenciando a participação da personagem na intriga, em relação às outras versões do mito.

Tal é a elevação da luta de Alcmena pela manutenção de sua honra, ou de sua verdade, que ela acaba sofrendo punição proporcional à de Anfitrião e Saramago.¹⁶

De fato, a situação final de Alcmena atinge um nível de tensão trágica ainda não alcançado pelo mito nas versões anteriores:

Tirésias: Anda, infelice Alcmena, a pagar com a vida o delito de tua fragilidade, nas aras do supremo Júpiter. (*À parte*) Ai, amor cego, que cego me arrasta a tua grande cegueira!

Alcmena: Que é o que ouço? É possível que ainda tenho vida, havendo de perdê-la sem culpa, sem ofensa e sem delito?

Cornucópia: Ai, minha Senhora Alcmena, quem dissera ao Senhor seu pai que para isto a criava!

Polidaz: Horror me causa tão funesto espetáculo!

Júpiter: Mercúrio, é tempo de desfazer o enigma, pois isto chegou ao último ponto.

Mercúrio: Digo, Júpiter, que isto havias ter feito há mais tempo, e escusaria Alcmena de passar este susto. (SILVA, 1957, p. 140-141).

Como pode ser visto no excerto acima, a situação dramática da peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* atinge uma tensão tão elevada e irreversível por si só que, segundo Mercúrio, deveria ter acabado a farsa divina há mais tempo.

Assim como em todas as outras versões, a comédia termina com o *deus ex machina* de Júpiter e Juno resolvendo todas as questões, de forma que a maior parte possível dos casais se constitua ou restabeleça. Um quiproquó levado às últimas consequências (ou além delas, segundo Mercúrio), com uma resolução às pressas e externa.

¹⁶ Saramago é o criado de Anfitrião e responsável pelo aspecto cômico da intriga da peça. Sendo uma figura representativa do teatro ibérico desde o final do século XVI, opera no enredo como fio condutor da trama, auxiliando a audiência a acompanhar a intriga principal, das personagens elevadas, ao mesmo tempo em que espelha estas personagens em suas próprias intrigas amorosas – baixas – com a criada (Cornucópia) da dama protagonista (Alcmena). Para mais informações a respeito da personagem do gracioso, ver Gontijo Rosa (2019).

3 As personagens acrescentadas

Também externos às versões anteriores são as personagens Juno e Tirésias, inseridas por Antônio José da Silva para ampliar as possibilidades de situações cênicas, especialmente para as personagens de Alcmena e Anfitrião, que têm a oportunidade de maior manifestação do seu caráter.

O centro deste novo núcleo de personagens na trama é Juno, esposa de Júpiter. Íris a acompanha, num paralelo claro com os criados Mercúrio, que se trasveste de mortal e serve a Júpiter, e Cornucópia, criada de Alcmena. Também Tirésias primeiramente aparece na trama como seu amante, cuja consequência é sua atuação na prisão de Alcmena.

Flavia Maria Corradin, ao ler o texto de Antônio José sob uma perspectiva intertextual e tratar da importância desta segunda intriga para a peça, afirma que

na Parte II [de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*], a intervenção de Juno dará andamento completamente diverso à “ópera” do Judeu, uma vez que aqui Antônio José deixa quase que inteiramente de lado a intriga primordial para desenvolver uma ação paralela – a intriga de Juno. Pouco ou nada esta segunda parte da peça portuguesa retém da ação primeira – o triângulo amoroso: Júpiter/Alcmena/Anfitrião –, pois o enredo se fixa no motivo acrescentado, ou seja, a trama vingativa de Juno. (CORRADIN, 1998, p. 166-167).

Ou seja, a intriga em torno da presença de Juno no enredo não é secundária, mas primordial para que o texto de Antônio José atinja a “recriação estilizadora”.

Embora fora da *dramatis personae* das versões dramáticas anteriores do mito, Juno está diretamente ligada ao ciclo de Hércules. Como apontamos acima, Juno, versão romana da deusa grega Hera, por ciúmes de Hércules (nome grego de Hércules), persegue-o desde o berço:

Dos trabalhos que atribuem a Hércules, o primeiro foi o das duas serpentes que Juno lhe enviou ao berço para que o matassem. (MOYA, IV, 3, p. 445-446, tradução nossa).¹⁷

¹⁷ No original: “De los trabajos que atribuyen a Hércules, el primero fue el de las dos serpientes que Iuno le envió a la cuna para que lo matasen.”

Quando a criança [Hércules] tinha oito meses de idade, Hera desejou a destruição do bebê e enviou duas enormes serpentes para sua cama. Alcmena chamou Anfitrião para ajudá-la, mas Hércules levantou-se e matou as serpentes estrangulando-as com suas duas mãos. (APOLODORO, 2, 4, 8, tradução nossa).¹⁸

Brómia: [...] Uma vez no berço, eis que, do alto do teto, se lançam em voo para o implúvio duas serpentes com crista, enormes. [...] Neste meio tempo, as serpentes olham para toda a gente em redor. Assim que dão com os olhos nos meninos, arremetem velozes para o berço. Eu a arrastar, a levar o berço sempre mais para trás, receando pelas crianças e assustada por mim própria; e as serpentes sempre a perseguir-nos mais e mais encarniçadas. Mas, apenas enxergou as serpentes, o menino mais robusto salta ligeiro do berço, precipita-se a direito contra elas. Num abrir e fechar de olhos tinha-as agarradas, uma em cada mão! [...] O menino estrangula-as a ambas. (PLAUTO, 1993, p. 120).

Mesmo sem a referência ao nome de Juno no texto de Plauto, a mitologia grega e o mito de Hércules eram correntes no imaginário do povo romano.

Sem referência nas obras posteriores, mesmo não retomando a cena das cobras especificamente, Antônio José retoma a sua principal personagem, Juno, e a insere na trama, no papel de esposa enganada – em mais um paralelo com as personagens já consolidadas do mito. No caso, Anfitrião. Como faz Baltasar de Vitoria, usando da natureza ciumenta de Juno para compor outra intervenção da personagem no nascimento de Hércules:

Foi o nascimento de Hércules muito diferente, porque como a deusa Juno era tão ciumenta e viesse à sua procura, pois Alcmena estava grávida de seu marido Júpiter, chegando a hora do parto, veio a deusa metamorfoseada em velha, dando a entender que era parteira, à casa de Alcmena, como nos diz Homero, tratando das manobras que pretendia fazer. De maneira que fingindo vinha a ajudá-la no parto, vinha a impedi-lo com alguma feitiçaria,

¹⁸ No original: “When the child [Hércules] was eight months old, Hera desired the destruction of the babe and sent two huge serpents to the bed. Alcmena called Amphitryon to help her, but Hercules arose and killed the serpents by strangling them with both his hands.”

fazendo sofrer a mulher grávida e pretendendo matar a criança, se pudesse. (*Teatro de los dioses*, II, 2, p. 72-73, tradução nossa).¹⁹

A caracterização de Juno está perfeitamente de acordo com aquela dos textos clássicos, pois ela é reconhecidamente ciumenta das escapadelas de Júpiter, tentando sempre se vingar na prole do Tonante. Caráter mitológico, portanto, reconhecível, mas ainda, segundo Corradin (1998, p. 209), “se o Judeu simplesmente colocasse em cena a vingança de Juno, não poderíamos, pois, falar em originalidade. O comediógrafo aproveita-se do paradigma mitológico com a intenção de, também aí, promover a estilização”, produzindo um objeto emulatório plenamente satisfatório, quando associa os conceitos de *imitatio* e *inventio* na sua dramaturgia.

Antônio José, de acordo com a lógica interna da trama, direciona os ciúmes de Juno a Alcmena, uma vez que o centro da intriga do texto dramático são os amores entre Júpiter e Alcmena e as trocas de identidade:

Juno: Já que, disfarçada, me vejo introduzida em casa de Alcmena, comece o veneno de meus zelos a infeccionar a causa do meu ciúme: chore a inocência de Alcmena o delito de Júpiter, porque tão disfarçado vive na forma de Anfitrião que nem toda a minha Deidade sabe distinguir qual é o verdadeiro. Ó Júpiter, para que me deste a glória de ser tua esposa, se me não livras deste inferno de zelos! (SILVA, II, 1, 1957, p. 85).

Para conseguir o seu intento, e em consonância com o gosto do público pelas intrigas amorosas, surge em cena Tirésias. Sua história mítica encontra-se com a de Júpiter e Juno, de acordo com o narrado por Juan Pérez de Moya:²⁰

¹⁹ No original: “Fue el nacimiento de Hércules muy particular, porque como la Diosa Juno era tan celosa, y viniese a su noticia, que Alcmena estaba preñada de su marido Júpiter, llegándose la hora del parto, vino la Diosa hecha una vejezuela, dando a entender, que era partera, a casa de Alcmena, como lo dice Homero, tratando de la estratagemas que venía a hacer. De suerte que fingiendo venía a ayudarla al parto, venía a impedirselo, haciendo alguna hechicería, y à hacer padecer a la preñada, y pretender matar al Infante, si podía.”

²⁰ Também Apolodoro e, na mesma linha, Baltasar de Vitoria fazem referência ao adivinho Tirésias fazendo parte no mito de Anfitrião: “and when she [Alcmena] told him [Anfitrião] that he [Júpiter] had come the night before and slept with her, he learned from Tiresias how Zeus [Júpiter] had enjoyed her” (APOLODORO, II, 4, 8); “y para

Outros dizem que, estando Júpiter e Juno, sua mulher, um dia em disputa engraçada e divertida, dizendo a quem mais agrada, os homens às mulheres ou as mulheres aos homens, para determinar a questão chamaram a Tirésias, que havia sido mulher durante sete anos e usado de todas as suas feminis características; e o acontecido pelo qual ele havia se tornado mulher foi que um dia, andando Tirésias por uma montanha, viu duas cobras que andavam ciumentas uma da outra, e com uma vara que trazia na mão jogou-as e logo foi convertido em mulher, e assim viveu sete anos. Depois deste tempo, passou pelo mesmo lugar e viu outras cobras como aquelas; então atirou-as com uma vara, dizendo: Agrade aos deuses que por ferir-lhes, eu agora que me encontro em local sagrado, que me tornem à minha primeira natureza. Dito isso, logo Tirésias se encontrou convertido em homem, como primeiramente era. E porque sabia os desejos dos estados de homem e de mulher, por isso foi chamado como juiz entre Juno e seu marido Júpiter, e afirmou que o homem tinha três porções de desejo de amor carnal, e a mulher, nove. Deste modo, Juno, sentindo-se ofendida, privou Tirésias de sua visão corporal, cegando-lhe os olhos. Compadeceu-se Júpiter, mas como os deuses não se contradizem uns aos outros, não pode devolver-lhe a vista; mas, em compensação, deu-lhe o poder que soubesse coisas vindouras, de onde saiu ser Tirésias adivinho certíssimo e de recorrerem a ele todos com suas dúvidas. (MOYA, 3, 8, 12, p. 408, tradução nossa).²¹

certificarse de si acaso alguno había andado con su mujer, consulto a su natural el Sabio Tyresias, y él le descubrió como Jupiter había andado à la parte de aquellos negocios” (VITORIA, II, 2, p. 71)

²¹ No original: “Otros dicen que estando Iúpiter y Iuno, su mujer, un día en una contienda jocosa y de solaz, diciendo que cuáles apetece más, los hombres a las mujeres o las mujeres a los hombres, para determinar esta cuestión llamaron a Tyresias, por cuanto había sido mujer siete años y usado de todos los femeniles usos en ellos; y el accidente por donde había sido mujer fue que un día andando Tyresias en una montaña vio dos culebras que andaban en celos una con otra, y con una vara que en la mano traía, hirólas, y luego incontinente fue convertido en mujer, y así vivió siete años. Después de este tiempo, pasó por aquel mismo lugar y vio otras culebras estar como las otras; entonces hirólas con una vara, diciendo: Pluguiese a los dioses que por heriros yo agora fuédeses poderosas de tornarme a la mi primera naturaleza. Dicho esto, luego Tyresias se halló convertido en hombre como lo era primero. Y porque éste sabía los deseos de los estados de hombre y de mujer, por esto fue nombrado por juez entre Iuno

Assim, percebemos a adequação dos caracteres externos que Antônio José da Silva agrega à sua trama, dentro de um contexto mitológico consistente com aquilo que o público setecentista já teria costume.

Ainda sobre as personagens externas aos paradigmas neste texto dramático, “a segunda [ação independente da peça], cujo móvel é Juno, se tornará capital para o nível da estilização que a obra do Judeu exercitará a partir de 1736 – ano em que foi encenada *A dama enganada pelo esposo fingido*” (CORRADIN, 1998, p. 166). Ou seja, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, ou qualquer que tenha sido seu título na altura, representa um importante degrau na apropriação da forma e aprimoramento da escrita dramática por Antônio José da Silva.

Referências

APOLLODORUS. *The library* [1921]. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 2v, 1954.

BARATA, J. O. *Antônio José da Silva, criação e realidade*. Coimbra: Universidade de Coimbra; FCG, 1985.

BRITO, F. *Nas origens do teatro francês em Portugal*. Porto: NEF/ Universidade do Porto, 1989.

CAMÕES, L. *Auto dos Anfitriões de Camões* (1587). Lisboa: Seara Nova, 1981.

CAMÕES, L. *Comédia dos Amphitriões* (1587). In: _____. *Teatro*. Porto: Livraria Chardron, 1928.

CONCEPCIÓN, R. The theme of Amphitryon in Luís de Camões and Hernán Pérez de Oliva. In: HOWER, A.; PRETO-RODAS, R. A. (ed.).

y su marido Iúpiter, el cual pronunció que el hombre tenía como tres onzas de deseo de amor carnal, y la mujer como nueve. Deste juicio, Iuno, teniéndose por agraviada, privó a Tyresias de la vista corporal, cegándolo de los ojos. Pesóle mucho a Iúpiter, y como unos dioses no contradecían lo que los otros hacían, no pudo tomarle la vista; mas en remuneración della dióle que supiese las cosas advenideras, de donde salió ser este Tyresias adivino certísimo y de acudir a él todos con sus dudas.”

Empire in Transition, the Portuguese World in the Time of Camões. Gainesville: Univ. Presses of Florida, 1985. p. 177-193.

CORRADIN, F. M. *Antônio José da Silva, o Judeu, textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.

DRYDEN, J. *Amphitryon or The two Sosas: The Dramatic Works*. London: Jacob Tonson, 1717. Disponível em: <https://archive.org/details/dramatickworksof06drydiala>, 1690.

ESCRIBANO, F. S.; MAYO, A. P. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1965.

GONTIJOROSA, C. Carnavalização no teatro ibérico barroco. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 14, p. 101-135, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/2176-457338281>

JABOUILLE, V. “*Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* de António José da Silva – uma perspectiva de recepção do mito clássico”: Estudos portugueses, homenagem a António José Saraiva. Lisboa: ICLP/FLUL; Ministério da Educação, 1990. p. 455-477.

MOLIÈRE. *Anfitrião (Amphytrion)*, 1668). Trad. G. Oliveira. Lisboa-Paris, Chardron, 1927.

MOYA, J. P. *Philosophía secreta de la Gentilidad* (1585). Madrid: Cátedra, 1995.

OLIVA. F. P. *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules, o Comedia de Amphitruon*: Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva. Cordoba: Gabriel Ramos Bejarano, 1585.

PLAUTO. *Anfitrião (Amphitruo)*. Trad. C. A. Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PLAUTO. *Anfitrião (Amphitruo)*. Trad. A. Silva. Porto Alegre: Globo, 1952.

QUINTERO, M. C. The interaction of text and culture in Spanish Renaissance ‘Translations’ of Plautus’ *Amphytruo*. *Bulletin of Hispanic Studies*, [S.l.], v. 67, n. 3, 1990, 235-252. DOI: <https://doi.org/10.1080/1475382902000367235>

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

SILVA, A. J. *A Critical Portuguese/English Edition of Amphitryon, or Jupiter and Alcmena*. Trad. P. Krummrich. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.

SILVA, A. J. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1957.

TIMONEDA, J. La comedia de Amphitryon (1559). In: *Las tres comedias de Juan Timoneda*. Alicante: BVMC, 2002.

VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Madrid: Cátedra, 2006.

VILLALOBOS, L. Comedia de Amphytrion. In: *Los problemas de Villalobos*. Sevilha, Hernanda Diaz, 1574. Disponível em: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X533754398&idioma=0.

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