

## OS PROTEUS DE WILLIAM SHAKESPEARE E DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA: EM BUSCA DE UMA POSSÍVEL INTERTEXTUALIDADE

Eduardo Neves da Silva (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho pretende desenvolver uma análise comparativa entre a comédia *Os dois cavalheiros de Verona*, de William Shakespeare, e a “ópera” joco-séria *As variedades de Proteu* (1737), do comediógrafo luso-brasileiro Antônio José da Silva, também conhecido como o Judeu. Embora não se saiba até que ponto este último tivesse conhecimento da produção teatral shakespeariana, uma vez que no Portugal setecentista ainda não havia traduções da obra do bardo para o português, certos pontos de contato entre as referidas peças permitem vislumbrar um suposto diálogo intertextual.

**Palavras-chave:** Antônio José da Silva; Barroco; Proteu; William Shakespeare

### Reflexões primeiras

Na trilha de uma possível intertextualidade entre a “ópera” joco-séria *As variedades de Proteu* (1737), do comediógrafo luso-brasileiro Antônio José da Silva, e a comédia *Os dois cavalheiros de Verona*, do dramaturgo inglês William Shakespeare, procuramos desenvolver nossa análise comparativa a partir de três principais pontos de contato entre as duas peças teatrais.

O primeiro ponto de contato, mais óbvio e imediato, diz respeito aos respectivos protagonistas, ambos de nome Proteu, referência à entidade mitológica dos mares que guardava a habilidade sobrenatural de adquirir formas diversas. No entanto, não se pode ignorar a possibilidade de que tal homonímia não tenha passado de mera coincidência, afinal o diálogo com o mundo clássico, como é sabido, era assaz frequente entre o período que vai do Renascimento ao Neoclassicismo. Para afastar essa hipótese, é preciso que nos esforcemos para buscar e discutir outras características que aproximem o Proteu silvano do Proteu shakespeariano.

O segundo ponto de contato refere-se às intrigas de *As variedades de Proteu* e de *Os dois cavalheiros de Verona*. Tanto na primeira, quanto na segunda peça, o motor da ação principal é a conquista de uma dama destinada à outra personagem. Em Antônio José da Silva, Proteu se vale de certas “indústrias”, ou artimanhas, para cortejar Cirene, a qual está noiva de Nereu, irmão do protagonista. O jovem é dotado do poder de transformação e é por meio dele que conseguirá se aproximar da amada e expressar seu

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela UNESP, *campus* de Araraquara-SP. Doutorando do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da USP, com bolsa Capes.

sentimento. O Proteu de Shakespeare (mais ardiloso e desonesto) também recorre a artifícios para tentar se casar com Sílvia, amada do melhor amigo dele, Valentino.

O terceiro ponto de contato é a temática amorosa. Tanto na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva, quanto na comédia de Shakespeare, a definição de amor e a discussão acerca de suas consequências perpassam diversos diálogos. Independentemente dos atributos morais e comportamentais dos protagonistas em questão, o amor sem dúvida é o espírito que anima suas atitudes e, por conseguinte, as respectivas tramas. Vê-se, portanto, que os três pontos de contato acima listados se encontram intimamente relacionados nas duas peças.

Note-se que o diálogo intertextual vislumbrado neste trabalho não pretende comprovar que Antônio José da Silva tenha necessariamente tomado a peça de Shakespeare como paradigma ou modelo, embora talvez o tenha feito como fonte. Conforme evidencia Flavia Corradin,

(...) Todo texto pertence a um homem que, mais ou menos, possui, mesmo que arquetipicamente, uma biblioteca na memória. Portanto, lobrigar o espectro de outros autores e textos num determinado volume não significa necessariamente que tais autores e textos, transcendendo à mera condição de fonte(s), se tenha erigido em paradigma da obra. (2008, p.115-116).

No caso de Antônio José ter se valido de *Os dois cavalheiros de Verona*<sup>2</sup> como paradigma, isso implica que sua “ópera” joco-séria teria estabelecido uma relação de imitação estilizadora, ou seja, “a imitação com o deliberado intuito de superar o modelo -- canto paralelo --, e não destruí-lo como propõe a intenção paródica”. (CORRADIN, 2008, p.118). Entretanto, o suposto diálogo intertextual entre as duas peças estudadas não se afigura tão explícito e intencional como costuma ocorrer com a estilização ou a paródia<sup>3</sup>, o que dificultaria o desenvolvimento de uma argumentação nesse sentido. Fonte ou paradigma, o fato é que pudemos constatar certas correspondências entre a comédia do bardo e a “ópera” joco-séria de Antônio José. Vejamos em detalhes cada um dos três pontos de contato referidos anteriormente.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Peça escrita e encenada na última década do século XVI, provavelmente entre 1587 e 1591. Para Harold Bloom (19--), *Os dois cavalheiros de Verona* seria a primeira comédia shakespeariana.

<sup>3</sup> No entanto, em outras “óperas” de Antônio José, como *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, *Os encantos de Medeia* e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, a intenção de um diálogo intertextual é flagrante já no próprio título das peças.

<sup>4</sup> Outro ponto de contato que merece ao menos ser mencionado é o fato de que o gracioso de *As variedades de Proteu* e o cachorro que aparece na peça de Shakespeare chamam-se Caranguejo.

## Proteu silviano versus Proteu shakespeariano

Embora haja considerável diferença entre o Proteu silviano e o Proteu shakespeariano quanto ao caráter moral (o segundo é tão ardiloso quanto desonesto), as duas personagens trazem consigo a natureza inconstante da criatura mitológica que lhes dá nome.

Tendo adquirido poderes mágicos por intermédio dos deuses, o Proteu do Bairro Alto<sup>5</sup> ostenta a habilidade sobrenatural de se transformar em pessoas ou objetos. A inconstância, nesse caso, reside naquilo que é aparente, superficial. Nesse sentido, suas “variedades” (como são chamadas suas metamorfoses) dizem respeito apenas à sensibilidade ou aos dados da intuição. No entanto, nele o amor se resguarda enquanto essência, e por isso, permanece constante.


Por outro lado, a inconstância do Proteu de Shakespeare pode ser explicada em parte por suas oscilações *donjuanescas* (amava Júlia e passa a amar Sílvia); em parte pela falsidade. A personagem mostra-se perfeitamente ciente de seus perjuros e traições. Diz Proteu num monólogo da cena VI do Ato I: “Deixar de amar a Júlia, é ser perjuro,/amar a bela Sílvia, é ser perjuro;/trair o amigo, é ser demais perjuro./A mesma causa de eu haver jurado/a perjurar três vezes me constrange./O amor me fez jurar e perjurar.” (SHAKESPEARE, 19--, p.111). No entanto, apesar de seu fingimento, há algo de verdadeiro e constante subsistindo no fementido Proteu shakespeariano: o amor ao próprio amor.

No mesmo monólogo, o jovem veronês revela-se completamente submisso ao sentimento amoroso, uma força maior que o atravessa e o domina e que compõe, de modo dialético, a sua própria essência:

Não prosseguir amando, é-me impossível.  
(...)  
Mas só deixo de amar a quem forçoso era que amasse.  
Desta arte perco Júlia e Valentino;  
se com eles ficar, perco a mim mesmo.  
Se os perder, ganharei com essa perda  
a mim próprio em lugar de Valentino,  
e a Sílvia em vez de Júlia.

---

<sup>5</sup> As “óperas” joco-sérias do Judeu foram encenadas por bonifrates (bonecos feitos de arame e cortiça) no teatro público do Bairro Alto, em Lisboa, entre 1733 e 1738. Quando da sua publicação, tais peças foram denominadas de “óperas” por alternarem diálogos com canções. A adjetivação “joco-sérias” refere-se à feição tragicômica da produção teatral do Judeu.



(...)  
Para constante ser comigo mesmo,  
urge que a Valentino eu seja falso.” (SHAKESPEARE, 19--  
p.112).

De acordo com o exposto acima, nota-se que, tanto o Proteu do comediógrafo luso-brasileiro, quanto o Proteu do bardo inglês, apresentam aspectos similares no que toca à condição imposta por seus afetos. Em certo sentido, uma e outra personagem vivem como que escravizadas pelo seu próprio sentimento. Ainda que o Proteu silvano seja fiel ao seu par amoroso, e o Proteu shakespeariano traia o juramento feito a Júlia, a natureza essencial de ambos os protagonistas é feita do mesmo estofa metafísico: o amor. Mesmo a oscilação entre o “ser” e o “não-ser” por meio de suas variedades (da aparência, no primeiro caso; e do objeto de afeição, no segundo) não impede que as personagens em questão deixem de preservar a constância que carregam em si.


### **Variedades de Proteu, variedades do Barroco**

Vejamos, doravante, em que medida a ação dramática das duas peças analisadas neste trabalho parecem estabelecer um diálogo intertextual.

Nos dois casos, os protagonistas se valem de certas artimanhas para conquistar a amada, as quais já são alvo do amor de outras personagens. Trataremos, nesse sentido, do aspecto que concerne à mutabilidade destas personagens proteicas, isto é, à sua exterioridade.

Até o fim da segunda parte, a intriga de *As variedades de Proteu* pode facilmente ser resumida nas tentativas do protagonista em cortejar Cirene. O que impede que o relacionamento entre ambos seja efetivado é o fato de que Cirene deve se casar com Nereu, irmão do príncipe apaixonado, que por sua vez deverá se casar com Dórida. Os planos amorosos são explicitados claramente pelo próprio jovem amante: “Deixar a Dórida e pretender a Cirene, apesar de todos os impossíveis.” (SILVA, 1957, p.16). As artimanhas do Proteu setecentista se resumem a se transformar em objetos para se aproximar de Cirene e de fazê-la admirar-se pelos “artifícios” do jovem príncipe.

Pergunta Caranguejo, o criado gracioso de Proteu, como este fará com que Cirene corresponda aos galanteios, já que ela “é noiva e princesa. E o falar-lhe em amor será crime de lesa-majestade” (SILVA, 1957, p.17) E então a resposta: “Não faltarão os




extremos, pois sou Proteu, que me saberei transformar em várias formas, para possuir os favores [cortesia] de Cirene”. (SILVA, 1957, p.17). No correr da peça, o Proteu silviano irá se metamorfosear num monte florido (cena III, parte I), num relógio cantante (cena II, parte II), num vaso de flor (cena I, parte III).

O Proteu de Shakespeare, em Verona, era enamorado de Júlia e, ao chegar a Milão, fica encantado por Sílvia, a qual já está prometida ao grotesco Túrio, mas que ama na verdade Valentino, o qual também a ama. A artimanha da personagem shakespeariana consiste em delatar ao Duque, pai de Sílvia, o plano de Valentino. Este pretende jogar uma escada de corda até a janela da torre onde se encontra Sílvia, para que os dois possam fugir e se casar. Fingido e traidor, este Proteu usa e abusa da falsidade e da simulação, ora afetando lealdade a Valentino, ora posando de bom moço diante do pai de Sílvia. Em *Os dois cavalheiros de Verona*, Proteu engendra uma traição duplamente venenosa, que poderá vitimar, a um só tempo, o amor e a amizade.

Pudemos notar que o uso do engano ou ludíbrio configura-se como fundamental aspecto a ligar o Proteu silviano ao Proteu shakespeariano. O que os aproxima, nesse aspecto, é a ideia de uma teatralidade generalizada conforme a mundivisão barroca, muito bem expressa, aliás, na célebre frase colocada na entrada do *Globe Theatre*, onde Shakespeare se consagrou como teatrólogo: *Totus mundus agit histrionem*, isto é, o mundo todo interpreta. Colocada de maneira implícita em *Os dois cavalheiros de Verona*, “obra de transição” dentro da produção teatral shakespeariana, segundo Harold Bloom (19--), essa temática seria explorada constantemente em outras peças mais maduras do bardo. Lembremo-nos das grandes tragédias shakespearianas que, direta ou indiretamente, exploraram a imagem do *Theatrum mundi* (o grande teatro do mundo). De acordo com Bloom (19--), Hamlet desempenha o papel misto de “comediante e vingador” (p.512). Afora isso, a teatralidade é mais que evidente nesta tragédia, não só pelo fingimento do príncipe da Dinamarca, mas também pelo recurso de “peça dentro da peça”, dentre outros aspectos.

Citemos, ainda, as célebres e terríveis palavras de Macbeth ao saber da morte de sua esposa: (...) “Breve candeia, apaga-te! Que a vida/ é uma sombra ambulante [*a walking shadow*]; um pobre ator/Que gesticula em cena uma hora ou duas,/Depois não se ouve mais; um conto cheio/De bulha e fúria, dito por um louco,/Significando nada.” (SHAKESPEARE, 2009, p.155).



Nas chamadas Altas Comédias, podemos constatar igualmente o expediente teatral de “peça dentro da peça”, como ocorre em *A megera domada*. Em *Como gostais*, a personagem Jacques declara que “O mundo é um palco; os homens e as mulheres,/meros artistas, que entram nele e saem./Muitos papéis cada um tem no seu tempo:/sete atos, sete idades” (SHAKESPEARE, 19--., p.380-381).


Se, durante o Renascimento, a metáfora do teatro do mundo servia como representação de uma ordem cósmica, no Barroco, diferentemente, cabe à teatralização da vida mundana, conforme aponta Jean-Pierre Cavaillé (1996), a revelação da “inconsistência e da irreabilidade do mundo, deitando mão a todos os recursos de dramaturgia, mas explorando de maneira sistemática a estrutura do teatro no teatro” (p.43). Isso resulta em que, a sociedade passa a ser dominada, no limite, pelo histrionismo generalizado. Sendo assim, “temos (...) que nos render à evidência: a ilusão, a irrisão e a falsidade reinam doravante na cena do mundo” (CAVAILLÉ, 1996, p.42).

Atentemo-nos, ainda, para o fato de que a teatralidade barroca, encarnada no fingimento e na mutabilidade dos protagonistas, encontra-se inserida na própria ação dramática das peças analisadas, servindo como motor das intrigas. Vejamos agora a temática do amor inserida em tais peças enquanto embate de pontos de vista, ou então como “pensamento”, isto é, como sugere Aristóteles em sua *Poética*, aquilo que “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém.” (ARISTÓTELES, 1966, p.75).

### **A temática do amor**

Vamos ao terceiro e último ponto de contato a unir *As variedades de Proteu* a *Os dois cavalheiros de Verona*: a temática do amor. O sentimento amoroso não apenas se manifesta como o espírito que anima os enganos engendrados pelos protagonistas proteicos (e, portanto, movendo a ação dramática), conforme dissemos anteriormente, mas é também assunto de diversas falas das personagens das peças analisadas. O amor, inclusive, é motivo de zombaria por parte dos criados cômicos, resultando em contrafação paródica.

Vejamos, primeiramente, como isto se dá na “ópera” joco-séria.



Em *As variedades de Proteu*, há pelo menos três espécies de amor. O amor pela formosura (é o que sente Proteu por Cirene); o amor pela nobreza (isto é, a estima é função da ascendência régia dos pares amorosos; assim pensa Nereu); e o amor visto pela ótica de um plebeu, ou seja, a partir de uma perspectiva cômica. Pergunta Proteu a seu criado Caranguejo: “Sabes tu o que é o amor?” E o gracioso responde: “Oxalá que o não soubesse tanto! Amor, ainda que mal pergunte, nos homens, é o querer bem; nas bestas muares, mormo, e nos outros animais, apetite.” (SILVA, 1957, p.15). Algumas falas adiante, Caranguejo revela a Proteu o que pensa sobre o amor: “Eu cá, no meu amor, sigo outra filosofia mais natural: a formosura, cá para mim, há-de ser clara, palpável, que todas a entendam, como as pastoras do tempo antigo” (SILVA, 1957, p.16). Caranguejo chega ao ponto de chamar o sentimento de seu amo de “loucura refinada”, isto porque, a fala do príncipe de Flegra parece eivada dos arroubos poéticos, provavelmente um crítica indireta aos excessos da lírica coetânea.

Desde as cenas iniciais da peça, sabemos que Cirene não é uma verdadeira princesa, e sim uma plebeia bárbara, que finge ser filha do monarca da Beócia para casar-se com Nereu, conforme os planos de Políbio, pai da jovem. Em diversos diálogos da peça, a dama fará constantes queixas contra a espécie de amor cultivada por seu noivo Nereu. O que se esconde por trás de sua preocupação é o fato de que, se Nereu a desmascarar, o casamento entre ambos será inviável, e ela e Políbio serão punidos por causa do logro. Cirene, porém, mostra-se efusiva defensora do amor da formosura em oposição ao amor pela “política”. Diz ela a Nereu:

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

Na primeira cena de *Os dois cavalheiros de Verona*, quando Valentino está se despedindo de Proteu, o primeiro afirma a este último:

(...) amar é comprar escárnio à custa de gemidos, trocar olhares tímidos/por suspiros profundos, um momento/de alegria por vinte longas noites/tediosas, cansativas de vigílias./Quando ganhais, o ganho é problemático;/se perdeis , adquiris tão-só trabalhos. Em resumo: é comprar tolice, apenas,/com a razão; ou melhor, se



preferirdes:ser vencida a razão pela tolice (SHAKESPEARE, 19--,  
p.98).

Em Milão, Valentino mudará seu juízo sobre o amor, mas o parecer negativo no início da trama nos revela o quanto o assunto pode ser controverso. Na peça de Antônio José da Silva, Nereu, em contraposição aos argumentos “pró-amor de formosura” de Cirene, faz-lhe a seguinte indagação: “Como se conservaria a nobreza, se só o amor fosse o director dos himeneus?” (SILVA, 1957, p.45). Conforme já dissemos, Proteu é partidário do amor pela formosura e, em diálogo com sua amada, tece a seguinte observação: “(...) quando se sente abrasar o coração na formosura, rompem-se as leis da política e se promulgam as de Cupido”. (SILVA, p. 48).

Se na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva o amor é alvo de contrafação paródica, o mesmo se observa na comédia de William Shakespeare. Na cena I do Ato II de *Os dois cavalheiros de Verona*, Valentino pergunta a seu criado *Speed*, como este sabe que ele está apaixonado. Então o criado responde:

Ora, pelos seguintes sinais, muito característicos: primeiro, como o senhor Proteu, aprendestes a cruzar os braços, no jeito das pessoas descontentes; a achar gosto em uma canção de amor, como o fazem os pintarroxos; a passear sozinho, como quem está afetado de peste; a suspirar como um colegial que houvesse perdido o A B C; a chorar como uma donzela que acabasse de enterrar a avó; a jejuar como quem está de dieta; a ficar de vigília como quem tem medo de ladrões; a falar em tom plangente, como mendigo em dia de Todos os Santos. Antes, vossa risada era como o cantar dos galos; vossas passadas lembravam o andar dos leões; só jejuáveis depois do jantar, se ficáveis triste era por falta de dinheiro. Presentemente, vos encontrais de tal modo metamorfoseado por vossa namorada, que, ao vos contemplar, custa-me crer que sois, de fato, meu patrão. (SHAKESPEARE, 19--,  
p.104).

## Conclusão

Finda a discussão sobre os três pontos de contato entre *As variedades de Proteu* e *Os dois cavalheiros de Verona*, temos que a nós se afigura como muito provável um diálogo intertextual entre ambas. Sendo assim, nos parece quase evidente que Antônio José da Silva tinha conhecimento da referida peça do bardo (ainda que de oitava) e que dela teria buscado diversos elementos dramáticos na composição de sua “ópera” joco-séria. Em que pese tal conclusão, ressalte-se que isto veio a ocorrer sem prejuízo de seu talento enquanto comediógrafo, levando-se em conta a riqueza de seus recursos teatrais e cômicos que fazem de sua escrita única e original nas letras portuguesas.





## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

CORRADIN, Flavia Maria. Antônio José e seu diálogo intertextual. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Gloria Cusumano. *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256). p.113-125.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo de Shakespeare: comédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.

SILVA, Antônio José da Silva. *Obras completas*. Prefácio e notas do prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957. 4 volumes.