

# PREFÁCIO A "AMOR, ENGAÑOS, Y CELOS"

Decio de Almeida Prado

Não é fácil para um crítico brasileiro escrever sobre uma comédia seiscentista que se desenvolve toda ela dentro do âmbito do teatro espanhol, desde a língua empregada até os moldes conceituais e artesanais em que foi concebida e executada. Acontece, no entanto, que tal peça, entre as poucas até então escritas no Brasil, foi a primeira a sair editada em livro, ao lado de outra do mesmo autor. Essa prioridade, se não lhe assegura de antemão um lugar de destaque na literatura, e talvez nem mesmo no teatro nacional — é o que se vai discutir com mais vagar —, impõe-se, de qualquer forma, com a obstinação dos marcos históricos, que se pode contornar, não ignorar. Queira-se ou não, lá está ela, a primeira da fila, desafiando os seus futuros exegetas.

Sobre quem a escreveu, Manuel Botelho de Oliveira, sabemos o bastante para traçar um rápido perfil, mais de amador distinto que de profissional das letras: nasceu na Bahia em 1636; formou-se em leis na Universidade de Coimbra; de volta ao Brasil, exerceu, além de advocacia, importantes cargos administrativos; publicou em Lisboa, no ano de 1705, a *Musica do Parnasso*, onde reuniu a sua produção poética e dramática; faleceu septuagenário, em 1711, honrado com o título de Fidalgo da Casa de Sua Majestade (o rei de Portugal) e provavelmente em paz com a sua consciência literária.

Que era um erudito e um cultor persistente da poesia atesta o conjunto de suas rimas, como ele as chamou, elaboradas em nada menos que quatro idiomas, português, espanhol, italiano, latim, "porque — esclareceu no Prólogo — quis mostrar o seu autor com elas a notícia que tinha de toda a poesia, e se estimasse esta obra, quando não fosse pela elegância dos conceitos ao menos pela multiplicidade das línguas". Escondia-se desse modo sob a capa da modéstia a vaidade do poliglota, natural em quem devia viver cercado por pessoas que já se davam por muito satisfeitas quando conseguiam escrever o próprio nome.

Manuel Botelho de Oliveira deixou também consignada, na dedicatória do seu livro, a concepção que tinha da história da poesia ocidental.

Este prefácio foi escrito a pedido do extinto Fundacen para uma projetada e malograda edição de peças brasileiras.

Segundo ele, teriam nascido as musas na "famosa Grécia", pátria do "insigne Homero". Dali emigraram para Roma, terra do "famoso Virgílio" e do "elegante Ovídio". Corrompido o latim, ressurgem elas "na mesma Itália", com "o grande Tasso" e o "delicioso Marino". "Ultimamente — prossegue — se transferiram para Espanha, aonde foi, e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos, entre os quais mereceu o culto Góngora extravagante estimação, e o vastíssimo Lope "aplausos universais". Termina o retrospecto em Portugal, "ilustre parte das Espanhas", dominada poeticamente pelo "lusitano Apolo, o insigne Camões".

A seleção dos países-chaves, Grécia, Itália, Espanha, com exclusão da França, e a escolha dos poetas marcantes, já dizem muito sobre a sua orientação estética, clássica em relação ao passado, barroca nos séculos recentes, como se de Homero e Virgílio a Góngora e Lope de Vega houvesse uma linha de perfeita continuidade, sem variantes e dissidências.

E o Brasil, que papel representa em tal evolução? À primeira vista, nenhum. "Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios, mal se pode esperar que as Musas se fizessem brasileiras." Mas um hábil jogo de palavras vai permitir o seu ingresso no Parnaso. O que se fabrica no Brasil? Açúcar. De que maneira? Através de engenhos. Ora, o engenho, complementado pela arte, é um dos fundamentos da fabricação poética. Não admira, portanto, que as musas tenham viajado "a este empório" americano, aproveitando a "doçura do açúcar" para a "suavidade do seu canto" e dando origem a muitos "engenhos, que imitando aos poetas da Itália e da Espanha" se aplicam "a tal discreto entretenimento"<sup>1</sup>.

Não é necessário mais para enquadrar a *Musica do Parnasso* no que Antonio José Saraiva chamou com propriedade de *O Discurso Engenhoso*<sup>2</sup>. Já dentro desse discurso, Natália Correia, na *Antologia da Poesia do Período Barroco*, elogiou nos versos de Botelho de Oliveira o rigor, a elegância e a "densidade verbal", qualidade esta que "o singulariza no contexto barroco"<sup>3</sup>.

Situado em linhas gerais o poeta, voltemo-nos para o comediógrafo. O teatro não parece ter sido uma de suas preocupações centrais — e seria espantoso que o fosse, considerando-se a realidade cênica da época, não apenas no Brasil mas inclusive em Portugal. Entre os autores que cita, só Lope de Vega distinguiu-se como homem de teatro. Mas a referência, na sequência em que aparece, aponta claramente para o poeta, não para o escritor dedicado ao palco. Caso contrário, o Prólogo certamente não esqueceria de nomear também Calderón de la Barca. As duas comédias contidas em *Musica do Parnasso*, "Hay amigo para amigo" e "Amor, engaños, y celos" ("zelos" na grafia do autor), são, de resto, apresentadas quase apologeticamente, como um "breve descante aos quatro coros" de rimas, nas quatro línguas já citadas, de modo a "que participasse este livro de toda a composição poética". Um complemento, em suma, um tanto periférico ao centro do volume.

"Amor, engaños, y celos" — haverá título mais espanhol e mais Século de Ouro? Tão espanhol, na verdade, que deriva diretamente — e não sabemos se conscientemente — de Lope de Vega, "o vastíssimo Lope":

(1) Manuel Botelho de Oliveira, *Musica do Parnasso*, Prefácio e Organização do Texto de Antenor Nascentes, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1967, pp. 16, 17, 26. Todas as citações referentes a Botelho de Oliveira serão desta edição, modernizando-se, para facilitar a leitura das partes em português, a ortografia e em alguns poucos casos a virgulação.

(2) Antonio J. Saraiva, *O Discurso Engenhoso*, Perspectiva, São Paulo, 1980.

(3) Natália Correia, *Antologia da Poesia do Período Barroco*, Moraes, Lisboa, 1982, p. 225.

Hable la dama en la reja,  
escriba, diga concetos  
en el coche, en el estrado,  
de amor, de engaños, de celos  
(*La Dama Boba*, Ato III, Cena VIII)

Esses três termos ocupam um lugar de tal importância na comédia "de capa e espada" castelhana que merecem cada qual uma ligeira definição, que os coloquem em seu tempo e espaço histórico.

O *amor* corporifica-se através da figura indefectível de Cupido, puro símbolo poético desde que perdeu, ou se livrou, de sua condição de divindade pagã. Por ser menino, é dado a brincadeiras irresponsáveis. Por ter ocasionalmente os olhos vendados, nem sempre atinge a quem deve. Por possuir asas ninguém escapa ao seu alcance. Por usar flecha, fere duramente, às vezes inapelavelmente, o coração. Para uma pessoa apaixonar-se, ao menos no palco onde os acontecimentos andam ligeiros, não é preciso mais que um olhar — o primeiro olhar.

A fascinação amorosa nasce do corpo, da descoberta súbita de um rosto e de um talhe elegante, que denotam nobreza, mesmo quando se disfarçam com as vestes dos criados, e cresce se o espírito, por intermédio da leveza da palavra, do torneio ligeiramente rebuscado do pensamento (o que se chamava "conceito"), não se mostra menos esbelto e ágil em suas estocadas.

Entre cavalheiros, o duelo, bem esgrimido física e moralmente (e para isso se é cavalheiro), não raro força o respeito, forja amizades. Entre o homem e a mulher envolvidos nos lances iniciais do jogo amoroso, a disputa também é constituída de negaceios, avanços e recuos, como no duelo. Cada um quer ver quem erra — ou cede — primeiro. A admiração mútua é a base do entendimento final, completo, de corpo e de espírito. A destreza do raciocínio complementa o garbo físico, o donaire, segundo essa visão altamente idealizada da aristocracia, que se educaria pelo manejo simultâneo da espada, da dialética e do verso.

O *zelo* tem por função cortar com o seu travo amargo o que o amor possa ter de excessivamente doce, salvando os protagonistas do fastio amoroso e o público da monotonia cênica. Nas escaramuças inaugurais, o ciúme serve de isca para que a paixão encoberta venha à tona. E, se esta já se instalou, mantém viva a chama ao ameaçá-la com perigos reais ou imaginários. Ama-se mais e melhor, ao menos nas comédias espanholas, quando se ama em transe, não descuidada e confiantemente. A alternância entre a certeza e a incerteza, entre a felicidade e a infelicidade, ambas absolutas, não deixa estiolar o sentimento amoroso, espicacando-o com o aguilhão da dúvida. Grande parte dos monólogos e dos diálogos mais ferventes reduzem-se a uma só pergunta — sou ou não sou amado?

O *engano*, contrapeso ao sentimentalismo, é o elemento cômico por excelência, a fonte inesgotável do riso que jorrou com abundância no teatro

ocidental no mínimo desde os dias de Plauto até os de Feydeau. Trocando malignamente os nomes próprios e as identidades pessoais, fazendo cada personagem ser quem não é, alimentando equívocos, a eterna "comédia de erros" (título pertencente a Shakespeare) diverte o público ao torná-lo cúmplice da malícia do autor. Nós, da platéia, vemos tudo aquilo que as criaturas ficcionais, fechadas em sua cegueira, não conseguem enxergar. Tendo em nossas mãos, desde o princípio, a chave dos enigmas que se sucedem em cena, celebramos, através do riso, o nosso triunfo sobre aqueles pobres autômatos (diria Bergson), que se agitam tanto por coisa nenhuma.

O trio amor-ciúme-engano, em constante inter-relação, cria o enredo no plano dos "discretos", das damas e cavalheiros bem nascidos, engenhosos e razoavelmente endinheirados. Por baixo corre, como um fio paralelo, outra camada de personagens, a dos criados. Cada um deles tem a sua vida particular de comunicação com o respectivo patrão, ao mesmo tempo em que se entende, já agora em pé de igualdade, com os demais lacaios e lacaias. Contrafazem os amores e as "agudezas" dos fidalgos e no desenlace, com menos sofrimento, acabam em geral também casando.

Não sendo nobres, podem purgar em cena os aspectos pouco recomendáveis da personalidade humana — a fome, a cobiça, a tolice, a presunção, a mentira, a parlapatice, o sexo. Se a marca dos cavalheiros é a coragem (a única virtude que nunca desaparece em D. Juan, o mau cavalheiro imaginado por Tirso de Molina), o traço característico do laçao terá de ser a covardia. Numa sociedade que desconhece ou finge desconhecer o medo, ninguém mais engraçado do que quem o demonstra em cena.

Não há dúvida de que esses dois níveis correspondem a uma determinada realidade, na qual os laços entre empregados e empregadores eram a um só tempo mais próximos e mais afastados do que hoje. Se a distância social subentendia-se imensa, a pessoal podia encurtar até chegar a uma verdadeira intimidade. Já do ponto de vista dramaturgico, a função dos criados é a de servirem como preciosos e indispensáveis auxiliares da ação. Internamente, estabelecendo ligações, levando e trazendo recados, espionando, com a liberdade dos fâmulos, as casas e os corações. Externamente, nas relações entre o palco e a platéia, permitindo, na qualidade de confidentes, que os protagonistas se abram perante o público, revelando intenções e tormentos secretos. Alguns deles, os melhores entre os chamados "graciosos", elevam-se dentro do espetáculo por mérito próprio, pelos dons de fantasia tomados de empréstimo aos autores, a níveis elevadíssimos, passando quase ao primeiro posto (façanhas que apenas o Figaro de Beaumarchais realizará, já nas vésperas da Revolução Francesa), seja por suas maquinações, pelo espírito que lhes sobra e falta aos amorosos, seja pela graça ou excentricidade de certas tiradas humorísticas, carregadas de sabedoria terra-a-terra e filosofia burlesca. Os comediógrafos espanhóis não ignoravam que a invenção cômica pode constituir-se eventualmente na outra face da poesia.

Era esse universo cênico que serviu de modelo a Manuel Botelho de Oliveira, determinando, se não a peça que escreveu, a que gostaria de ter escrito. A maior vantagem que ele oferecia ao principiante residia em sua

fixidez<sup>4</sup>. Há momentos em que a arte, tendo alcançado os seus objetivos imediatos, contentando-se com o que atingiu, parece parar no tempo. Não se conta o número de espanhóis capazes de arquitetar uma razoável comédia "de capa e espada" no século XVII, da mesma forma que entre 1640 e 1830 as tragédias clássicas francesas escreviam-se aparentemente por si mesmas. Mantendo-se imutáveis a estrutura dramática e a forma da verbalização, concentravam-se os achados individuais nos detalhes ou na combinação de variantes. As peças manifestavam entre si um inequívoco ar de família, sem perder, contudo, aos olhos dos especialistas, a originalidade.

Foi assim que o escritor baiano recebeu dos palcos de Madri, já semimanufaturados, todos os ingredientes utilizados em "Amor, enganos, y celos": ritmos bem definidos, da redondilha popular ibérica a formas métricas de erudita origem italiana; pares de rimas que se atraíam como firmes casais de namorados (deseos-enleos, celos-recelos, enojos-ojos, pecho-deshecho, secreto-efeto, amante-constante); associações consagradas entre o microcosmo do coração humano e o grande cosmo da natureza (comparações com o sol, as estrelas, o mar, o fogo, a tempestade); antinomias de fundo cristão (vida-morte); personagens estilizadas por uma longa tradição, algumas de nomes apropriadamente cênicos (Célia, Fábio); truques de enredo (a pessoa que tudo ouve escondida, a que sonha em voz alta); jogos paradoxais do pensamento de farto consumo teatral ("Ha de ser lo que no veo?/Lo que veo no ha de ser?"); sem falar, porque já falamos, nos sentimentos de amor e de ciúme expostos incansavelmente em cena, justificando o título.

O ponto de partida da comédia brasileira, o seu achado, consiste num equívoco um tanto difícil de descer pela garganta do leitor (ou espectador), tanto mais por originar-se de um ato deliberado, não provindo de um desencontro involuntário e casual, como em geral acontece com as falsas identificações de palco.

Violante, irmã do duque de Mantua, em vias de se apaixonar por Carlos, que já a ama, apresenta-se a ele como sendo Marguerita. Ora esta, a verdadeira Marguerita é a namorada do duque. Para complicar essa confusão artificialmente formada e dar ao enredo uma possibilidade extra de desfecho existe ainda outro pretendente à mão de Violante, Henrique, irmão de Marguerita e primo (como ela) do duque, de quem são todos vassalos e em cujo castelo moram.

Em resumo, temos os dois pares habituais da comédia de capa e espada, o duque e Marguerita, Violante e Carlos, com uma quinta personagem, Henrique, posta ali, não custamos a perceber, somente para sobrar no ajuste casamentício final. Não havendo obstáculos reais à união dos namorados, vetos paternos, "intermitências do coração" (na expressão de Proust), o autor inventou o lance original da peça, a mulher que se faz passar por outra, traçando de propósito os fios do enredo através de um equívoco perigoso, ao colocar em choque dois cavalheiros de capa e espada, e frágil, por desfazer-se assim que os cinco, todos amigos ou parentes, habitando as mesmas salas e jardins, acabassem por se encontrar. Para que tal não suceda, precipitando o desenlace, a peça se desenrola quase só através de monólogos e diálogos,

(4) Cf. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español*, vol. I, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 167: "El teatro creado por Lope triunfa en la escena española a lo largo de casi cien años porque, entre otras muchas cosas más, fue ininterrumpidamente actual".

alguns destes na verdade tendentes ao monólogo, na medida em que se travam entre patrão e criado, entre a personagem e a sua sombra.

Não é tanto a improbabilidade da proposta dramaturgica que choca — afinal o reino da comédia não é exatamente o deste mundo —, como o mau uso que faz dela o autor. A leviandade de Violante, crescendo de jornada em jornada, envolvendo também Marguerita, só se desculparia se o seu perfil fosse desenhado em traços beirando a extravagância, a exemplo do modo como Lope de Vega introduz a protagonista em "Los melindres de Belisa". Imaginada a personagem, desde o início, nas fronteiras extremas da verossimilhança, ou de farsa declarada ou de fantasia à maneira shakespeariana, nenhum bom leitor (ou espectador) se negaria a acompanhar os vôos de imaginação do autor. Botelho de Oliveira, infelizmente, é inverossímil sem ser engraçado ou poético. Parte do arbítrio, direito que lhe cabe, mas não sabe o que realizar com ele, senão remover à exaustão, nossa e do enredo, o mesmo mal motivado equívoco.

O seu intuito, bem patente no segundo ato (ou jornada), seria o de criar uma espécie de jardim encantado às avessas, onde, à noite, sob o manto das trevas, tudo de absurdo em matéria de fidelidade e suposta infidelidade amorosa possa acontecer, não se distinguindo, segundo a ótica barroca, nesse "obscuro labirinto" (palavra do texto), a verdade da mentira, a aparência da realidade. Observa, surpreso, Carlos: "Este jardín és selva de aventuras". Conclui Henrique: "Toda esta noche es quimera!".

Mas a série encadeada de enganos, girando em torno de um só ponto, não consegue mais que transformar o palco num local de passagem, onde ninguém se demora. Sempre uns têm de sair às pressas para que outros possam entrar. O encontro dos dois lados do enigma seria fatal ao desenvolvimento do entrecho. A sucessão de cenas é por vezes tão rápida, o fracionamento dramático chega a tais proporções, que a peça se torna não só penosa à leitura como dificilmente representável. E o diálogo, ou se perde em devaneios expressos em formatos poéticos tradicionais, ou limita-se a fornecer as informações imprescindíveis ao enredo. Botelho de Oliveira, tendo tido provavelmente pouquíssimo contato direto com o teatro, conhecendo-o de leitura, não possui a menor idéia da duração dramática, do tempo necessário para que as palavras, convertendo-se em gestos e ações, em toda uma complexa movimentação corporal e cênica, repercutam de fato sobre os espectadores como coisas vivas, embora fictícias.

"Amor, engaños, y celos", como tantas comédias de capa e espada espanholas, como certas peças de Shakespeare que nos passaram pela memória, estabelecendo talvez confrontos injustos e disparatados, procura representar um instante fugidio da mocidade, aquele estado de espírito de plena disponibilidade sentimental, de indecisão em face de duas ou mais atrações amorosas, antes que as correspondências afetivas hajam amadurecido a ponto de se cristalizarem. É o período do namoro, ou dos namoros, das tentativas e erros. Por isso, são necessários dois casais, para que permaneça no ar a hipótese de uma troca de última hora. Por isso o único desfecho cabível é o casamento, fim de um ciclo e começo de outro.

Lope de Vega, aconselhando futuros escritores na *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, sintetiza, em não mais do que quatro versos, a estrutura ideal de tais peças (e não somente delas):

En el acto primero ponga el caso,  
En el segundo enlace los sucesos,  
De suerte que hasta medio del tercero  
Apenas juzgue nadie en lo que para<sup>5</sup>.

(5) Lope de Vega, *Sus Comédias Más Famosas*, El Ateneo, Buenos Aires, 1951, p. 37.

A comédia brasileira obedece a essa regra prática, porém sem despertar em nenhum instante qualquer clima de expectativa. Nunca se desmentindo, para o público, o amor que une os dois casais, não lhe escapa nunca que o seu papel será apenas o de aguardar, paciente ou impacientemente, durante três atos, que Violante desfaça o mistério por ela mesma engendrado. E como nos deparamos também com dois pares de irmãos, as confusões bordejam por vezes o incesto, como na cena em que o duque corteja Violante, pensando que é Marguerita, ao passo que ela julga que ele é Carlos.

O tema do incesto em potencial, segundo Ángel Valbuena Briones, não é alheio ao teatro de Calderón de La Barca: "Es usual en Calderón el planteamiento del incesto entre hermanos. Numerosas son las tramas en las que se produce el equivoco. En algunas ocasiones, sin conocer su parentesco, el galán se enamora de una dama, descubriendo más adelante que es su hermana. En otras se interpreta por otro galán que la dama a quien pretende pertenece a otro caballero que no es sino su hermano". Seríamos mesmo tentados a estender a "Amor, engaños, y celos" uma das considerações tecidas a propósito pelo crítico espanhol, quando diz que o recurso à mulher disfarçada serve de pretexto a "encenas equívocas, ambivalentes"<sup>6</sup>.

(6) Calderón de la Barca, *Comédias de Capa y Espada*, Edición, Prólogo y Notas de Angel Briones, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. XIX, XXI.

Mas a função do incesto não é a mesma nos dois autores. Em Calderón visa criar "suspense": o público, a partir de um dado momento, conhece um elemento fundamental do enredo ignorado por dois dos protagonistas. Daí uma certa apreensão: até onde chegarão eles, levados por sua inconsciência do problema? Já em Botelho de Oliveira não há praticamente tal tipo de tensão. O equívoco, não saindo do plano dos nomes trocados, cai menos na categoria de destinos entrecruzados que na de palavras mal cruzadas. Não nos preocupamos com a ameaça de incesto porque o fio de Ariana para fugir do "obscuro labirinto" está por demais visível.

Se há de fato um tema moral na peça brasileira será antes, surpreendentemente, o da amizade entre o duque e Carlos. Os dois inauguram a ação duelando entre si, como convém a uma comédia de capa e espada (mais tarde, em outro duelo, morrerá um homem; mas que ninguém se assuste: trata-se de um simples criado, que nem nome tem). Quando se reconhecem, entretanto, comportam-se como cavalheiros e amigos:

Carlos — Soy tu esclavo, Señor.  
Duque — Eres mi amigo.

Duas relações afirmam-se desse modo: a de vassalagem e a de amizade. A primeira coloca o duque como árbitro de qualquer conflito surgido entre os dois. A segunda restabelece a igualdade, não social, mas de indivíduo a indivíduo.

O direito do soberano, segundo a concepção absolutista espanhola, não admite exceções, nem mesmo no campo delicado dos sentimentos. É o que deixa claro o duque:

No quiero que en mi presencia  
Con villana presunción  
Se oponga Carlos a un Duque  
Contra halagos de ardor;  
Que quien a un Principe estorba  
Una modesta afición,  
Como se le atreve al alma,  
Algo tiene de traidor;  
Y como de un Rey el gusto  
Es gobierno de su acción,  
Tambien el cetro le usurpa  
Quien el gusto le usurpó.

Essa é a teoria: opor-se aos amores do soberano pode equiparar-se ao crime de lesa-majestade. A prática, na peça, será diversa, quase oposta. Quando Carlos, premido pelas circunstâncias, confessa a sua paixão pela mulher que ele crê chamar-se Marguerita, o duque não hesita em cedê-la ao amigo, desde que ele concorde:

Pues ya que descubres, Carlos,  
Tu pasión, yo te prometo  
El dejarte libre el campo,  
Si dijiera Marguerita  
Que gratamente te ha dado  
En dura guerra de incendios  
Dulce vitoria de agrados.

Ora, não só Marguerita é a namorada do duque como Carlos foi escolhido por ele para confidente desse amor:



De ti mi pecho los secretos fina  
 Porque puedes saber la amistad mía,  
 Pues quien secretos fía, es claro afeto,  
 Que entrega el corazón en un secreto.

A traição ao duque seria dupla, portanto, de Marguerita, que não cessara de lhe jurar fidelidade, e de Carlos, a quem, segundo suas próprias palavras, ele confiara o coração ao revelar-lhe o seu segredo. Como explicar, então, a complacência que manifesta, mais de uma vez, perante um rival que, além de lhe estar abaixo na hierarquia social, de ser seu vassalo, nem mesmo lhe fora plenamente leal?

Admitamos que o autor jogue com tal possibilidade porque sabe que, uma vez esclarecido o equívoco, ela será descartada. O duque demonstrará a sua magnanimidade e não perderá Marguerita. Não acreditamos todavia que esta interpretação, ainda que exata, esgote o assunto. Que há na peça também a intenção de realçar a amizade, valor tão precioso quanto o amor, evidencia-se do momento em que, para compreender perfeitamente a posição do autor, recorreremos à outra comédia de Botelho de Oliveira.

"Hay amigo para amigo", resposta como já foi observado a "No hay amigo para amigo", de Fernando Rojas Zorrilla, desenvolve uma temática semelhante a esta, só que a utilizando como eixo central. Na peça, efetivamente, D. Diego, namorado de D. Leonor, cede-a a D. Lope, que morria literalmente de paixão por ela. Qual a razão por ele invocada? A fortíssima amizade que o une a D. Lope:

Que si vos morís de amor,  
 Yo moriré de amistad.

Nem por causa deste sacrifício, com a mulher passando das mãos de um homem para outro, o desenlace deixa de ser feliz. D. Leonor casa com D. Lope, movida a princípio pelo desejo de vingança, depois pela descoberta de um novo amor, enquanto D. Diego apaixona-se e casa com D. Isabel, irmã do seu querido amigo, não sendo necessário nem que um morra de amor nem o outro morra de amizade.

Conclusão:

Y deste caso se aprenda  
 De una amistad el prodigio.

Os derradeiros versos repetem o título da peça, como prova do que se queria demonstrar:

Y siendo amigo tan vuestro  
El Autor, le dad un vitor  
Para que diga dos veces  
Hay amigo para amigo.

Quem o porá ainda em dúvida?

Deixamos aos especialistas do inconsciente, embora possamos imaginá-las, as ilações que a psicanálise tiraria de tais amizades masculinas mais poderosas que a paixão por uma mulher, através das quais a imolação do amor, apenas projetada em "Amor, engaños, y celos", realmente executada em "Hay amigo para amigo", acaba compensando-se, nas duas peças, pelo casamento com a irmã do melhor amigo. Como deixamos aos analistas sociais o diagnóstico completo de uma dramaturgia em que a mulher surge menos como sujeito do que como objeto de amor, podendo nessa qualidade ser transferida a terceiros interessados. Não extrapolando da literatura, nos limitaremos a assinalar, de passagem, dois pontos. Primeiro, que a antiguidade clássica não ignorou o culto fervente da amizade entre dois homens, não lhe atribuindo necessariamente significado sexual. Em sociedades abertamente masculinizantes (falocratas, diriam as feministas), não parece singular que a mulher permaneça em segundo plano, sem perder com isso a sua condição de "repouso do guerreiro". Segundo, que em peças desta natureza, a concepção da personagem prende-se à moral, não à psicologia, ao que deve ser, não ao que é. Não se pretende tanto retratar o homem como reafirmar certos princípios sociais, entre eles a amizade, que se deseja no momento exaltar. Afinal, trata-se de idealizações, de personagens inscritas em determinada série literária, não de pessoas de carne e osso.

Ainda assim estamos no direito de estranhar, agora por motivos puramente dramáticos, que numa comédia de capa e espada, não em tratados filosóficos, sacrifique-se à amizade impulsos tão mais vitais como os relacionados ao sexo. As peças espanholas, nos limites em que as conhecemos, aceitam de bom grado a instabilidade da paixão, fruto da fragilidade emocional da mulher e às vezes igualmente do homem, porém não sabemos se concordariam com a sua substituição por descarnados preceitos morais. Esperam elas que os cavalheiros se valham da capa e espada para se baterem por suas damas, não que prevaleçam neles, a respeito da mulher amada, admiráveis princípios de abnegação e altruísmo. Quando se muda de parceiro, entre o primeiro e o terceiro ato, é para obter-se mais amor, não mais amizade.

A preponderância do amigo sobre o amante, na dramaturgia de Botelho de Oliveira, se constitui a sua única nota de relativa originalidade, retira-lhe, por outro lado, qualquer possibilidade, já restrita por deficiências dramáticas, de vibração cênica. Há amigo para amigo? Talvez. A hipótese contrária, em todo caso, é mais interessante no palco.

O sacrifício de D. Diego tem ainda outro sentido. Faz que ele seja mal interpretado ("Ingrato, pérfido amante", lança-lhe no rosto D. Leonor) por todos os que não estão a par da nobreza de sentimentos que se esconde sob o seu gesto, à primeira vista tão pouco cavalheiresco. É o que explica o próprio

beneficiado, D. Diego, numa tirada longa, carregada de filosofia barroca, chamando como testemunha, para repor as coisas em seus devidos lugares, uma porção de fenômenos de aparência enganosa:

Mírase un astro en el Cielo,  
Y da de pequeño indícios;  
Mírase un ave en el aire,  
Y muestra un color lucido;  
Mírase un objeto lejos,  
Y entonces negro se ha visto;  
Mírase un remo en el agua,  
Y parece quebradizo;  
No siendo el astro pequeno,  
No siendo el color preciso,  
No siendo el objeto negro,  
No siendo el remo partido.

Se assim é no campo material, como não será no imaterial?

Oh fácil engaño, oh fácil  
Credulidad del sentido!  
Que los engaños se crean  
Tan presto sin más testigos.

Essa dialética do engano encaminha-nos diretamente, a nós e ao autor, para "o obscuro labirinto" em que se perdem, como numa brincadeira infantil de cabra-cega, todas as personagens (salvo os criados) de "Amor, engaños, y celos". O jogo entre ser e parecer, realidade e ilusão, enquanto pensamento, termina o que "o discurso engenhoso" começara enquanto forma, colocando em definitivo o teatro de Botelho de Oliveira dentro da perspectiva espanhola do Século de Ouro.

Um século tão feliz, ou tão confiante em si, que as suas peças nasciam para o papel impresso não apenas "nuevas", como ocorre em todo parto normal, mas também, frequentemente, já "famosas" (o caso de "Hay amigo para amigo"). Teriam as duas peças concebidas na Bahia conservado através do tempo essas duas preciosas características? Que não são mais novas, é óbvio. E famosas? Um pouquinho, sem dúvida, só entre eruditos, mas graças a um paradoxo. Ou seja, na medida em que envelheceram, adquirindo a fisionomia de ancestrais, de fundadoras do teatro nacional, na verdade mais veneráveis que efetivamente veneradas.

O único obstáculo para que sejam reconhecidas como tal é a língua em que foram escritas. Que literatura poderia abrigá-las com segurança? A espa-

nhola, evidentemente, não precisa delas. Possuindo os originais, dispensa cópias feitas à distância. A brasileira, ao contrário, precisaria, até muito, quando mais não fosse por questões de ufanía linhagista e genealógica. Mas será lícito considerar nacionais peças tão entranhadamente ligadas à Espanha, tanto por seu espírito quanto pelo idioma escolhido pelo autor?

A dificuldade resolve-se a nosso favor, com alguma boa vontade, levando-se em conta o quadro histórico. O escritor baiano, nascido quando os dois países ibéricos formavam uma só unidade política, sob o domínio do rei da Espanha, viveu num período um tanto indeterminado. Se a separação de Portugal deu-se quando ele tinha quatro anos de idade, isto não significa que a recuperação literária lusa, sobretudo a dramática, tenha acontecido a curto prazo. Ao contrário, o teatro português não prosperava porque tinha de concorrer com o espanhol exatamente no século em que este alcançava o seu fastígio. O bilinguismo cênico, já corrente desde Gil Vicente e Camões, justificava-se com maior razão na época de Lope de Vega e Calderón, para não mencionar mais uma meia dúzia de bons escritores de teatro, alguns dos quais encenados esporadicamente no Brasil. Essa é, de resto, a visão da literatura que o Prólogo da *Musica do Parnasso*, em páginas já citadas, comunica ao leitor. Em primeiríssimo plano, a Espanha, herdeira moderna da Grécia, Roma e Itália. Portugal, em contraposição, reduzido a "ilustre parte das Espanhas", embora possuindo poetas do porte do autor dos *Lusíadas*.

Não é de espantar, portanto, que Manuel Botelho de Oliveira, mais erudito que poeta, mais poeta que comediógrafo, após europeizar-se para conseguir penetrar no mundo privilegiado da cultura acadêmica — estudos em Coimbra, domínio do espanhol, do italiano e do latim, além do nativo português —, ao pretender ingressar no teatro, haja buscado os seus modelos aonde podia em verdade encontrá-los.

Jorge Luis Borges, notando que no livro sagrado dos árabes não aparecem camelos, conforme observara Gibbon na *História do Declínio e Queda do Império Romano*, comenta, com aquele grão de sal que dá graça ao seu estilo: "Creio que se houvesse ainda alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaria essa ausência de camelos para provar que é árabe. [...] um falsificador, um turista, um nacionalista árabe, a primeira coisa que teria feito seria prodigalizar camelos, caravanas de camelos, em cada página"<sup>7</sup>.

Na mesma linha de raciocínio, frisando o paradoxo, mas que como todo bom paradoxo tem um pé na terra (o outro pode estar na lua), fica porventura no direito de concluir que o ter sido pensada e redigida em espanhol é a melhor prova de que "Amor, enganos, y celos" é de fato uma peça representativa do Brasil culto, na tênue medida em que no século XVII existia algo tão extravagante.

#### RESUMO

A comédia setecentista "Amor, Engaños, y Celos" foi a primeira peça escrita no Brasil a ser publicada em livro, impondo-se, portanto, como marco histórico. Entretanto, por ser toda ela desenvolvida dentro do âmbito do teatro espanhol, torna-se problemática sua inserção na literatura e até mesmo no teatro brasileiro.

(7) Jorge Luis Borges, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1957, p. 156.

Decio de Almeida Prado é crítico de teatro e professor (aposentado) de Literatura Brasileira (teatro) da FFLCH da USP.