


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

EDUARDO NEVES DA SILVA

JOGO E CONTRAJOGO: o lúdico no teatro de Antônio
José da Silva, O Judeu



ARARAQUARA – S.P.
2013

EDUARDO NEVES DA SILVA

JOGO E CONTRAJOGO: o lúdico no teatro de Antônio
José da Silva, O Judeu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama

Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Bolsa: FAPESP - processo 2011/03922-0

ARARAQUARA – S.P.
2013

Silva, Eduardo Neves da
Jogo e Contrajogo: o lúdico no teatro de Antônio José da Silva, O
Judeu / Eduardo Neves da Silva – 2013
97 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Teatro (Literatura). 2. Silva, Antônio José da, 1705-1739.
3. Sátira. 4. Tragicomédia. 5. Zarzuela. I. Título.

EDUARDO NEVES DA SILVA

JOGO E CONTRAJOGO: o lúdico no teatro de Antônio José da Silva, O Judeu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama

Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Bolsa: FAPESP - processo 2011/03922-0

Data da defesa: 30 de abril de 2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP – Araraquara)

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira (UNESP – Araraquara)

Membro Titular: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR – Curitiba)

Local: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP - Campus Araraquara, SP

Dedico este trabalho à minha mãe, Nelma

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Renata Soares Junqueira, pelos incentivos e pela orientação criteriosa e paciente.

Aos professores Sylvia Helena Telarolli e Fernando Brandão dos Santos, pelas aulas e pelas indicações bibliográficas.

Aos professores Brunno Vinícius Gonçalves Vieira e Rodrigo Tadeu Gonçalves, pela participação na banca examinadora da defesa.

À professora Milca da Silva Tscherne, pela participação na banca do exame de qualificação.

Aos professores Francisco Maciel Silveira e Flávia Corradin, pelas valiosas sugestões.

À minha família, que está longe.

À minha namorada Mariângela, pelo companheirismo e afeto.

Aos amigos de ontem e de hoje da República Curva de Rio.

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa concedida.

*Um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma
imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas
essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?*
(BENJAMIN, 1994, p. 253)

RESUMO

As peças cômicas do luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739) — mais conhecido na História da Literatura pela alcunha de *O Judeu* — apresentam uma grande diversidade de recursos cênicos e literários cuja função primordial, além de provocar o riso espontâneo, é de maravilhar os sentidos do espectador. Vários desses recursos, como os disfarces e os duelos — além dos trocadilhos e de outros expedientes de linguagem — são componentes de natureza lúdica, isto é, são pertinentes ao domínio do jogo. O objetivo deste trabalho é verificar, à luz dos estudos sobre o lúdico desenvolvidos pelo historiador Johan Huizinga (1872-1945) — e de outros estudos sobre as relações entre arte e ludicidade —, a hipótese de que o teatro de Antônio José da Silva configura-se tal qual um jogo, que se desdobra em competições amorosas, verbais e sociais. O *corpus* primário, sobre o qual incide a nossa análise, é constituído por três óperas joco-sérias do Judeu: *Esopaida ou vida de Esopo* (1734), *Os encantos de Medeia* (1735) e *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737). Cada elemento deste *corpus* representa, respectivamente, uma das três fontes principais da produção teatral do comediógrafo: a literária, a mitológica e a histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio José da Silva, O Judeu; Óperas cômicas; Barroco; Lúdico; Século XVIII.

ABSTRACT

The comedies of Luso-Brazilian Antônio José da Silva (1705-1739) – known in the History of Literature by the nickname Jew – have a great diversity of scenic and literary resources, whose primary function, besides causing the spontaneous laughter, is the marvel of the senses of the viewer. Several of these resources, such as disguises and duels – as well as puns and other expedients of language – are components of playful nature; they present features of game. The objective of this project is to verify, in the light of studies on the playful developed by historian Johan Huizinga (1872-1945) – and other studies on the relationship between art and playful – the hypothesis that the theater of Antônio José da Silva is characterized as if it were a game that unfolds in loving, verbal and social competitions. The primary *corpus* of the research will consist of three Jew's operas joco-serious, namely: *Esopaida ou vida de Esopo* (1734), *Os encantos de Medeia* (1735) e *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737). Each element of this corpus represents, respectively, one of the three main sources of writer's comic production: the literary, mythological and historical.

Key-words: Antônio José da Silva, O Judeu; serio-comic opera; Barroco; Playful; Eighteenth century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O LÚDICO COMO ELEMENTO DAS FORMAS ARTÍSTICAS E DO ESPETÁCULO SOCIAL: O BARROCO.....	17
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGICOMÉDIA	27
3 OS JOGOS AMOROSOS EM <i>ESOPAIDA OU VIDA DE ESOPPO E GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA</i>	32
3.1 <i>Esopaida ou vida de Esopo</i>	32
3.1.1 O cômico entre as personagens sérias e discretas em <i>Esopaida ou vida de Esopo</i> ...	34
3.2 <i>Guerras do Alecrim e Manjerona</i>	39
3.3 Um mundo <i>quase</i> às avessas: a permanência e a mudança denunciadas pelas atitudes derrisórias em <i>Esopaida ou vida de Esopo</i> e <i>Guerras do Alecrim e Manjerona</i>	45
3.4 As tragicomédias de Antônio José da Silva e o contexto social e político.....	48
4 O JOGO VERBAL E AS COMPETIÇÕES DISCURSIVAS NAS PEÇAS DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA	51
4.1 A linguagem, o lúdico e as personagens graciosas.....	51
4.2 As formas lúdicas da filosofia sob a pena d'O Judeu.....	54
4.3 O graciososo e a medida de sua astúcia.....	66
5 O CONTRAJOGO SOCIAL DA CRÍTICA E O JOGO DA CRÍTICA SOCIAL N'O JUDEU	70
6 O ELEMENTO LÚDICO ESPETACULAR EM <i>OS ENCANTOS DE MEDEIA</i>.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	92
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	96

INTRODUÇÃO

Não são poucos os autores e estudiosos que sustentaram relações intrínsecas entre a arte teatral e o lúdico, muitas vezes remetendo-a ao universo infantil. Eric Bentley, um desses críticos, não só acredita na impossibilidade de um “teatro adulto”, como pretendia Brecht, como chega a afirmar que “A raça humana não pode ser racionalmente dividida em dois grupos, o infantil e o adulto, pois a criança não é apenas pai do homem, é também o irmão siamês do homem” (BENTLEY, 1967, p. 153). Reconhecendo em *As leis* de Platão a continuidade entre o brincar da criança e o interpretar e representar cênicos dos adultos, Bentley assume a posição mais “atualizada” de Richard Sterba, que defende que “o prazer de representar e ser espectador de uma representação teatral é de origem narcisista, através da regressão ao estágio da criação do mundo mágico da primeira infância” (STERBA apud BENTLEY, 1967, p. 154).

Na linha de pensamento da aproximação entre teatro e o jogo, Patrice Pavis, importante estudioso do espetáculo teatral, reconhece que à definição de Johan Huizinga para o lúdico “não falta nem a ficção, nem a máscara, nem a cena delimitada, nem as convenções!” (PAVIS, 2008, p. 220). Some-se a isso o fato de que a própria relação entre o público e os atores representando num palco coloca-o como jogador consciente de sua função, pois “não há representação sem cumplicidade de um público, e a peça só tem possibilidade de ‘dar certo’ se o espectador jogar o jogo, aceitar as regras e interpretar o papel daquele que sofre ou daquele que se safá”.

O teatro, dentro de uma perspectiva lúdica mais cientificamente especializada, foi e ainda é alvo de experiências e estudos contemporâneos em que o ator põe-se como uma espécie de “peça” dentro de um jogo cênico. Muitas vezes tais atividades lúdico-dramáticas são concebidas com propósitos educativos, como a prática teatral pedagógica do *jeu dramatique*, desenvolvida no pós-guerra por Léon Chancerel (PIERRON, 2002).¹

Tal concepção lúdica pode ser vislumbrada, outrossim, no *teatro do oprimido* desenvolvido pelo brasileiro Augusto Boal, no qual a habilidade principal da chamada “personagem-coringa” é exatamente a de mover-se em diferentes posicionamentos no tabuleiro das representações, na busca da resolução de problemas de um mundo pré-determinado por forças opressoras que tendem a perpetuar as injustiças sociais.

¹ Vide também a obra de Richard Courtney (2003) sobre as relações entre jogo, teatro e educação.

Dentro da crítica e da arte teatrais, portanto, as relações entre o lúdico e o teatro parecem nunca, ou quase nunca, ter sido abandonadas.

Emblemática e sempre muito comentada foi a expressão encontrada no Globe Theatre, a saber, *totus mundus facit histrionem*, “o mundo todo interpreta”, o que reverbera com todas as letras o que muitos da época de Shakespeare, e especialmente do período áureo do Barroco, tinham em sua percepção do real: “o mundo é um grande teatro”. A representação teatral, o apelo ao espetacular, ao artificial, parecia simplesmente ter extrapolado as tábuas do palco e contaminado toda uma sociedade fundada, em seus aspectos sócio-culturais, quase que no puro lúdico. Ou seria antes contrário, isto é, o teatro não configuraria mais do que um reflexo, duplamente artificial, de uma sociedade já em si artificial?

O fato é que pretendemos aqui estudar três peças de um comediógrafo, de nome Antônio José da Silva, que não só presenciou o quadro descrito acima como o atacou, parodiando-o, e mesmo – passe o paradoxo – contribuiu imensamente com ele.

Nascido no Rio de Janeiro em 1705, no seio de uma família de cristãos-novos, foi levado aos oito anos de idade para o outro lado do oceano, para Lisboa, juntamente com os pais e os irmãos, por causa da perseguição ferrenha do Santo Ofício. Lá cresceu, desenvolveu-se e estudou Cânones na Universidade de Coimbra, a mais importante universidade portuguesa da época. Segundo José Oliveira Barata (1985), entretanto, Antônio José da Silva não chegou a concluir o curso. Embora se diga que tenha trabalhado em Lisboa como rábula no escritório do pai, João Mendes da Silva, advogado e poeta, Antônio José, com talento, dedicou-se à arte do teatro de “bonifrates” (marionetes) entre 1733 e 1739, ano de sua morte na fogueira inquisitorial depois de ter passado dois anos na prisão dos Estaus. Antes, porém, já havia sido preso e torturado em 1726 por acusação de judaizante, a mesma acusação que o levaria à condenação e finalmente à morte.

Em que pesem os descalabros impostos a ele e a sua família (muitos de seus familiares já tinham passado pela prisão, como primos e sua própria mãe, Lourença Coutinho), Antônio José da Silva, Antônio José, ou simplesmente O Judeu, como ficou conhecido na posteridade, não se deixou desanimar e levou à frente sua empresa teatral no Teatro do Bairro Alto, teatro este do qual não sobrou vestígio após o trágico terremoto de 1755 em Lisboa.²

Como já dissemos, suas peças, também chamadas de “óperas joco-sérias”, eram interpretadas por bonecos e escritas para bonecos (as próprias falas de alguns personagens

² A despeito do imenso sucesso de sua obra teatral quando da época de representação, alguns estudiosos, por exemplo Azevedo (1932), afirmam que Antônio José da Silva não era conhecido pelo seu público, uma vez que não se divulgava o autor das peças representadas.

cômicos desvelam isso). Seria esse um primeiro indício do caráter lúdico a permear todo o “projeto” dramático de Antônio José? Não importaria muito discutir aqui se essas peças eram destinadas fundamentalmente ao público adulto -- constatação essa, aliás, que nunca foi muito bem aprofundada pelos historiadores --, quando se tem em conta que: a) o limite entre brinquedos e objetos para adultos não era rigidamente determinado até pelo menos o século XVIII, durante o Antigo Regime; b) o teatro, seja ele feito por atores de carne e osso seja ele interpretado por seres animados, nunca deixa de ser uma forma de jogo, ou “faz de conta”, a determinação de uma cercania especial, um *frame*, ou “terceira área”, que não corresponde nem à vida psíquica do indivíduo, nem ao chamado “mundo real” (AGAMBEN, 2007).

É esta mesma cercania especial que Johan Huizinga, em seu célebre ensaio de antropologia cultural *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, identifica como sendo o mundo para “além da vida cotidiana, para um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia: o mundo do selvagem, da criança e do poeta” (HUIZINGA, 2008, p. 30), em resumo, o “mundo do jogo”. Que não se pense, no entanto, que Huizinga defenda alguma concepção de transcendência cósmica ou metafísica, como muitos já atribuíram ao jogo; antes, o estudioso holandês toma o jogo como elemento *da* cultura, e não *na* cultura, isto é, o jogo, como procura frisar em seu prefácio de 1938, não é apenas um entre os elementos da cultura, mas a própria cultura tem em si um caráter lúdico. Aliás, como defende Huizinga, o jogo é mais antigo que a cultura, “pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana”, enquanto que o lúdico pode ser encontrado antes da civilização, no mundo animal – por exemplo, na brincadeira de dois filhotes de leões. Para o autor de *Homo ludens*, mais importante do que as preocupações biológicas, psicológicas ou metafísicas da noção de lúdico, é aquilatar o valor e a pertinência do lúdico, especialmente em si mesmo, com ou sem finalidades exteriores ao próprio prazer pelo jogo.

A escolha da obra de Johan Huizinga como substrato teórico desta dissertação partiu do pressuposto de que seu trabalho de antropologia cultural permite uma abordagem mais abrangente e diversificada do conceito de lúdico e de sua pertinência nos diversos campos da cultura, aqui entendida também amplamente, como o que sustenta toda a atividade séria (ou que ao menos é atualmente considerada séria) e não-séria que distingue os homens dos demais seres vivos. Sempre que propõe o lúdico como oposto à seriedade, Huizinga parece querer deixar claras as diferenças entre atividades úteis e/ou ligadas à sobrevivência e as atividades que não têm outro objetivo senão o prazer do próprio jogo, muito embora tais diferenças acabem por não ser facilmente distinguidas, como quando se trata de guerras ou do

funcionamento dos tribunais, considerados por Huizinga como atividades que têm origem no lúdico.

Em termos mais objetivos, o jogo pode ser definido, sinteticamente, pelas seguintes características: é atividade livre, ou voluntária: “os animais e as crianças brincam porque gostam de brincar” (HUIZINGA, 2008, p. 10); não é vida cotidiana ou “corrente”: o jogo é uma “evasão da vida real”, “uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (2008, p. 11); o jogo é “desinteressado”, isto é, sua finalidade é sua própria realização; o jogo aparta-se da vida comum, criando um espaço e um tempo isolados da vida real; o jogo, dentro de seus domínios, “cria ordem e é ordem” (2008, p. 13, grifo do autor); a tensão, a incerteza e o acaso envolvem toda a duração do jogo; todo jogo tem regras e todas essas regras devem ser aceitas inapelavelmente dentro da ordem do jogo; o jogo sempre acaba: “O apito do árbitro quebra o feitiço e a vida ‘real’ recomeça” (2008, p. 14).

O principal objetivo de nosso trabalho consistiu em identificar, descrever, analisar e comentar criticamente os aspectos lúdicos das três peças que compuseram o *corpus* principal de nossa pesquisa, a saber, *Esopaida ou vida de Esopo* (1734), *Os encantos de Medeia* (1735), e *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737).³ Sempre guiados pelo arcabouço teórico de Johan Huizinga (2008), pela bibliografia básica sobre teatro e pela obra crítica sobre Antônio José da Silva, não nos furtamos ao desafio de incorporar outros subsídios que pudessem contribuir com cada um dos tópicos discutidos ao longo do trabalho.

A hipótese inicial da pesquisa surgiu após a leitura das peças joco-sérias do autor em questão, as quais, segundo nos parecia, eram eivadas de aspectos ligados ao jogo, ou, em termos mais profundos, ao universo lúdico e infantil, muito embora sejam consideradas peças teatrais destinadas a adultos. Não nos esqueçamos, porém, que o lúdico, conforme nos ensinou Huizinga, não está de modo algum adstrito apenas à infância. Mesmo as atividades consideradas mais sérias, como a guerra, o debate acadêmico ou o direito, trazem em sua carga genética a origem no lúdico, da qual não conseguiram totalmente se desvencilhar.

Levantada a hipótese inicial, buscou-se um aparato teórico-crítico que fosse considerado mais próprio, levando-se em conta que o objeto do estudo eram peças teatrais, ou seja, peças artísticas. Desse modo, o trabalho de Johan Huizinga, *Homo ludens*, tanto pela qualidade e profundidade, quanto pela abrangência e interdisciplinaridade de seu estudo sobre o lúdico, pareceu-nos o mais significativo para o nosso intuito, especialmente porque o historiador holandês não só teve como foco os dados culturais, incluindo a religião e certos

³ Por motivo de economia, na maior parte das ocorrências o título dessas peças aparecerão, respectivamente, como *Esopaida*, *Os encantos* e *Guerras*.

comportamentos sociais, como também investiu em caminhos propriamente estéticos nas suas considerações sobre as artes e mesmo sobre a forma poética, o que seria muito útil ao nosso trabalho em termos críticos.

A identificação e descrição dos aspectos lúdicos foram rigorosas e precisas, ainda que, por motivos de limitação de tempo e espaço, muitos deles tenham sido excluídos do trabalho, ou comentados de forma breve.

Privilegiamos os principais aspectos lúdicos das peças estudadas, por nós definidos como **jogo amoroso**, **jogo verbal**, **jogo social** e, ainda, o **jogo espetacular**. O modo de divisão e distribuição em capítulos não seccionou exatamente o trabalho em análises estanques de cada peça; em alguns capítulos, a abordagem envolveu mais de uma peça quando acreditamos que tal modo fosse mais prático ou útil em termos de análise e de leitura. A tarefa de análise e desenvolvimento crítico dos aspectos examinados colocou-nos em contato com novas e diversificadas possibilidades e, assim, outros estudos vieram a se somar e, acreditamos, enriquecer a nossa pesquisa. É evidente que isso nos obrigou a ter sempre o cuidado de não confundir pontos de vista muito díspares, ou em conflito com os já mencionados no trabalho, e, quando necessário, ressaltar as distinções entre os estudos teórico-críticos utilizados.

No primeiro do capítulo do nosso trabalho, a saber, “O lúdico como elemento das formas artísticas e do espetáculo social: o Barroco”, discutimos acerca das relações entre o lúdico e a estética barroca, identificando no “estilo pictórico” descrito pelo estudo pioneiro de Wölfflin as bases para um desenvolvimento crítico acerca de tais relações. Detemo-nos, ainda, na evolução e apogeu do Barroco em território ibérico, valendo-nos especialmente dos estudos de Helmut Hatzfeld. Os estudos de Affonso Ávila forneceu-nos, outrossim, o subsídio crítico para a discussão das relações entre Barroco, o lúdico e a espetacularidade que marcou a sociedade seiscentista.

No capítulo seguinte, de nome “Considerações sobre a tragicomédia”, discorremos sobre a origem latina do subgênero tragicômico e seu posterior resgate durante o período do Seiscentos. Marcada pela forte presença de elementos visuais e sonoros, a tragicomédia barroca levou ao ápice o ludismo estético das artes teatrais, adaptando-se, ao mesmo tempo, ao gosto popular. Em detrimento dos preceitos de Aristóteles, o teatro agora rendia tributos ao seu novo mestre: o público.

Em “Os jogos amorosos em *Esopaida ou vida de Esopo e Guerras do Alecrim e Manjerona*”, terceiro capítulo do nosso trabalho, pudemos constatar, por meio da análise das competições amorosas das duas peças em questão, que o tratamento dado ao amor pelo Judeu, nem sempre o alça à condição de sentimento nobre e elevado, mesmo pelas personagens discretas, isto é, as pertencentes à nobreza. Foi possível verificar ainda que, não seguindo à risca a preceptiva de separação entre o elevado e o risível nas peças tragicômicas, Antônio José da Silva faz que a dimensão “séria” de suas peças seja como que contaminada pelos aspectos do cômico e do “vulgar”.

Fator de grande eficácia cômica e cênica na obra d’O Judeu é a linguagem verbal que, graças a suas propriedades lúdicas, dobra-se e se desdobra em trocadilhos, comparações, metáforas e chistes. Além disso, a representação cômica dos filósofos e das discussões filosóficas, especialmente em *Esopaida*, parece comprovar-nos que, subsidiados pelas ideias de Huizinga, a retórica e/ou a sofisticada não só trazem em seu bojo uma importante influência lúdica, como também compõe um considerável mote para esquetes teatrais. O que, aliás, já nos comprovara as peças da antiguidade clássica, como *As nuvens*, de Aristófanes. Tal é o assunto tratado no capítulo “O jogo verbal e as competições discursivas nas peças de Antônio José da Silva”, terceiro capítulo de nosso trabalho.

No capítulo seguinte, “O contrajogo da crítica e o jogo da crítica social n’O Judeu”, aliamos o aspecto da crítica social das obras analisadas a uma discussão breve sobre a fortuna crítica do autor. Em virtude de uma certa polarização da crítica a respeito do alcance crítico das “óperas” d’O Judeu -- isto é, alguns o colocam com um subscritor do sistema político-estético em que viveu (por exemplo, Silveira), enquanto outros entreveem em Antônio José da Silva, um satirista mordaz do Barroco e da nobreza (pode-se citar como exemplo desse ponto de vista o dramaturgo Bernardo Santareno) --, decidimos descrever tais posições e vislumbrar, através da óptica delas, o aspecto de crítica social na obra d’O Judeu. Passando ao largo de aspectos biográficos, os quais julgamos pouco relevantes para nossa análise crítica, consideramos que a noção de *jester* (bobo da corte), ou mesmo de *joker* (coringa), melhor seriam aplicadas às figuras dos graciosos, pois são estas personagens, aparentemente simples, que oscilam entre as classes sociais (sem deixar de ser totalmente subalterno, porém) e que, ao mesmo tempo que desmascaram os defeitos do sistema social centrado na corte joanina, não chegam a ameaçá-lo em profundidade, chegando mesmo a se beneficiar dele. Situação essa que se configuraria como verdadeiro jogo e contrajogo social por parte das mencionadas personagens.

Em “O elemento lúdico-espetacular em *Os encantos de Medeia*”, sexto e último capítulo do trabalho tratamos, como o próprio título sugere, dos elementos mais propriamente cênicos da peça em questão. Fizemos um breve resgate histórico acerca de certos recursos de maquinaria teatral que remontam ao medievo, como a *tramoia* e o *pescante*. Centramos nossa análise em *Os Encantos* justamente pelo fato de que esta peça, atendendo aos preceitos lúdicos da espetacularidade barroca, é a que mais apela aos efeitos cênico-visuais (nuvens voadoras, feitiços etc) dentre as peças estudadas e, certamente, dentre toda a obra joco-séria de Antônio José da Silva.

1 O LÚDICO COMO ELEMENTO DAS FORMAS ARTÍSTICAS E DO ESPETÁCULO SOCIAL: O BARROCO

É sabido de todos que a política do “pão e circo” (*panem et circenses*), levada a cabo por alguns imperadores da Roma antiga, consistiu na distribuição de comida e divertimento à massa plebeia como forma de mitigar a insatisfação social desta e, por conseguinte, diminuir a probabilidade de uma possível revolta contra o Estado romano e a elite social por ele regalada. No século XVI, o francês Étienne de La Boétie, em “O Discurso da Servidão Voluntária”, condenaria justamente o fato de que, na antiguidade, o jugo do imperador persa Ciro sobre o povo da Lídia se dava através da promoção de jogos públicos, bordéis, tavernas e outras espécies de recreações populares, as quais o autor em um dado momento de seu ensaio chama de “drogas” (*droguerries*), e em outro de “prazer vão” (*vain plaisir*). Segundo La Boétie, o teatro, o jogo, os espetáculos, as lutas entre gladiadores e as demais formas de entretenimento e competição seriam para os povos antigos “iscas de servidão, o preço de sua liberdade, as ferramentas da tirania” (LA BOÉTIE, 1999, p. 27).

Nem sempre, entretanto, o lúdico como elemento da cultura esteve associado a aspectos de corrupção e alienação da sociedade. Na Grécia antiga, Platão advogara que a educação das crianças deveria basear-se em atividades lúdicas. **Quase** na mesma direção, Aristóteles pontuara que, se o homem aprende por imitação, o jogo, ao mesmo tempo em que proporciona relaxamento depois de trabalho sério, é também um meio de preparação para a vida prática. A aprendizagem seria a maior fonte do prazer humano e, portanto, a imitação (representação) e o lúdico, enquanto categorias de ações não-sérias, estariam livres do limbo da alienação e da devassidão, conforme ajuizaria La Boétie séculos adiante.

Acrescente-se o fato de que o lúdico esteve entranhado de tal modo nas manifestações culturais latinas que se pode considerar Roma como uma verdadeira “civilização do espetáculo” (DUPONT, 1988). Os calendários dos jogos e das encenações teatrais eram mesmo coincidentes: tratava-se do *otium*, período de lazer no intervalo entre as guerras. Os autores do teatro romano sempre escreviam seus textos visando, em detrimento das reproduções escritas dos textos dramáticos, sempre às encenações públicas, como um espetáculo total (música, dança, maquinaria etc.). Diz-nos Florence Dupont acerca das relações entre o ludismo e o teatro romano “*Le théâtre à Rome, sous tous ces aspects, pour nous insolites, est donc un théâtre différent parce qu’il s’inscrit au sein d’une pratique rituelle propre à la civilisation romaine: les jeux – ludi*” (DUPONT, 1988, p. 11). Desse modo, defende a autora, a característica essencial do teatro romano seria a de ser um

espetáculo lúdico. Tanto é assim que os romanos teriam substituído o termo “teatro” por “jogos cênicos”, ou *ludi scaenici*.

A importância do lúdico fizera-se sentir, ainda, no âmbito social e cultural da Idade Média, como poder-se-ia testemunhar, segundo Johan Huizinga (2008, p. 200), “Na consagração dos cavaleiros, nas cerimônias de investidura, nos torneios, na heráldica, nas ordens de cavalaria, nos votos”, ou seja, basicamente em todos os aspectos culturais herdados do mundo celta-germânico. Posteriormente, durante o Renascimento, proliferaram na Itália do século XV academias que, além de reabilitarem o teatro latino, promoveram a prática de jogos e de atividades físicas em geral, associando-os à educação. Como um dos exemplos mais significativos desse tipo de instituição, pode-se citar a escola de Vittorino da Feltra, estabelecida em Mântua. Além disso, a simulação de batalhas, o assalto a fortalezas e a feitura de trincheiras, isto é, os procedimentos de guerra em geral, tinham, também eles, uma calculada finalidade pedagógica, ultrapassando, portanto, o mero objetivo bélico (COURTNEY, 2006).

Outrossim, no século XVI, o Humanismo, conforme descreve Huizinga (2008), refletiu-se com a marca de uma intensa ludicidade nas obras de Rabelais, Cervantes, Sannazaro, Guerino, no ciclo *Amadis de Gaula* e nas escolas jurídicas em que o direito, apetrechado de estilo e de beleza, traía igualmente um espírito lúdico em alto grau.

Entretanto, nenhuma das épocas acima citadas parece superar, na forma e no conteúdo de seus diversos campos da cultura e do saber, a preponderância do lúdico como a época em que viveu a estética do Barroco, seja no jogo das formas ou figuras, seja no jogo de ideias. A levamos em conta a ideia de Frederich Schiller, a qual atribui às criações artísticas um “impulso lúdico” apriorístico, o artista daquele período parece ter sido tomado arrebatadamente, como nunca antes, por tal estímulo, fazendo que sua arte tomasse amiúde caminhos tortuosos, desdobrados e dramáticos, na experiência de liberação máxima de sua força expressiva, resultando em linhas indefinidas e isentas de regras.

Na arquitetura e nas artes plásticas, Heinrich Wölfflin – o primeiro a lançar os fundamentos de uma teoria do Barroco – destacou o caráter de “estilo pictórico” das realizações artísticas barrocas, que dentre outras características “não conhece uma lei de distribuição de figuras, mas apenas um jogo de luz e sombra” (WÖLFFLIN, 1989, p. 42). Para a literatura e demais formas de arte do Barroco, consideremos aqui que vale o mesmo princípio expressivo, ou seja, o jogo é a contento – ainda que sem regras fixas – dando margem à inconstância, à abertura e à profundidade de suas formas.

No entanto, antes que discutamos em especial as relações entre o lúdico e o Barroco, façamos uma breve consideração acerca deste período estético (e ideológico?), expondo aqui e acolá algumas contribuições teórico-críticas que delimitam suas características e realizações nas letras e em outras manifestações culturais.

A explicação da origem da palavra **barroco** tem um duplo e conflituoso corte etimológico ainda não completamente solucionado: para alguns o termo viria da palavra castelhana *barrueco* ou *berrueco*, que significa pérola irregular; para outros, no entanto, barroco vem da denominação escolástica do quarto modo da segunda figura do silogismo, *baroco*, entendido aqui como um raciocínio extravagante ou tortuoso (MOREJÓN, 1965, p. 8-9). Percebe-se, assim, que tanto a explicação etimológica advinda da joalheria quanto a oriunda da silogística trazem embutida uma carga semântica depreciativa, o que reflete de certa forma o juízo de valor que se atribuía ao Barroco, durante muito tempo relegado pela história da arte ao posto de “arte do bizarro” ou do mau gosto, não sendo nada mais que uma espécie de degenerescência da arte renascentista, como, por exemplo, na perspectiva de Benedetto Croce.

A retomada do estudo e, conseqüentemente, a valorização da estética barroca são relativamente recentes nos meios artísticos e acadêmicos. A partir especialmente das pesquisas do formalista Heinrich Wölfflin (1864-1945), historiadores e críticos da arte e da cultura debruçaram-se e ampliaram o campo de abrangência do Barroco e passaram a incluir em seus domínios, além de obras arquitetônicas e das artes plásticas, a literatura, a música e, até mesmo, para alguns, um conceito ou atitude psicológica, ou ainda como *éon* (constante no tempo) e, portanto, como fenômeno a-histórico (como defendeu Eugênio D’Ors). Entretanto, é ponto pacífico em boa parte dos estudiosos definir o intervalo que vai dos fins do século XVI até o início do século XVIII – resguardadas as variações temporais de cada país – como a época dominada essencialmente pelo Barroco. E é consenso entre tais estudiosos reconhecer que o século XVII, também chamado de “o século barroco”, foi o período de maior e da melhor expressão barroca: pertence a este período um imenso catálogo de obras-primas do Barroco e, por isso, tem-se por convenção chamá-lo também de estética do Seiscentos.

Um atordoante “labirinto” dilemático marca a arte e o homem barrocos, a ponto de ser possível, por meio de um rol de duplas antitéticas, delinear um esboço da mentalidade ou espírito dominante na época. As antinomias expressas pelas junções de céu e terra, alma e corpo, religiosidade e sensualismo, vida e morte compõem, em linhas gerais, o mapa

existencial da figura do artista barroco, pressionado que foi pelo dogmatismo contra-reformista, num extremo, e pelo racionalismo científico em progresso, no outro. A alma barroca esteve, portanto, seccionada entre o plano espiritual e os valores mundanos. Não à toa, Maria Madalena, a pecadora arrependida por excelência, sintetizaria um dos principais *leitmotifs* barrocos, como bem assinalou Hatzfeld (1988, p. 76), expressando a “*evasão artística para mundanidade* no terreno da santidade oficialmente patrocinada” (grifo do autor).

No plano dos conteúdos, o artista barroco, embora reacionário, não rejeitou totalmente alguns valores do renascimento, antes os incorporou, dando-lhes novos contornos, processo esse atribuído especialmente, segundo Afrânio Coutinho (1994, p. 28) e outros autores, à Contra-Reforma, a entidade “oficialmente patrocinadora” da arte barroca, que assim procedera “no intuito consciente ou inconsciente, de combater o moderno espírito, absorvendo-o no que tinha de mais aceitável”.

No que tange ao aspecto formal, entretanto, a transformação em relação às regras clássicas fora gradativamente se radicalizando. Nesse sentido, cabe aqui, pelas “leis internas” da forma, a distinção elaborada por Wölfflin entre o estilo anterior, o clássico, e o que o sucedeu, o Barroco, cumprindo destacar a sua ideia de que a estética barroca decorreu da que a antecedeu, isto é, ela se desenvolveu naturalmente do Classicismo, não sendo portanto um declínio ou degeneração deste, segundo Wölfflin (1989). Basta atentar ainda para a temática clássica que permeou em grande medida a arte e a literatura barrocas, muito embora se vivesse então uma época de “desrespeito aristotélico”, conforme assinala Barata (1991), especialmente no que se refere à arte teatral. Adquirindo o teatro progressivamente o estatuto de *business* e de trabalho profissional, os dramaturgos atendiam cada vez mais ao gosto do público, em detrimento das preceptivas aristotélicas ou horacianas.

Se o Renascimento apresenta um estilo que, além de tátil, é linear e composto de planos, numa luminosidade absoluta, o Barroco, por seu turno, detém um estilo pictórico, portanto mais visual ou sugestivo, no qual os planos são postos em profundidade e envoltos de uma luminosidade relativa. Não nos esqueçamos, ainda, de que o próprio Wölfflin avalizara que a análise formal das artes era passível de ser ajustada à literatura, abrindo campo, assim, a uma prolífica crítica voltada à imanência das formas literárias da época barroca.

Se na ótica formalista wölffliana, entretanto, a nova estética “sem teoria nem modelos prévios” surge no momento em que “a Renascença não podia ficar para sempre igual a si

mesma” e, portanto, “ela murcha, perde a forma” (WÖLFFLIN, 1989, p. 88), para Hatzfeld (1988, p. 74), a estética barroca apresenta-se como “uma tentativa de substituir o hedonismo renascentista por valores mais sérios e espirituais”, apresentando-se, assim, como “uma ruptura dos estreitos limites do humanismo antropocêntrico por meio de um transcendentalismo paradoxal que tem relação com o tempo e com o espaço”.

Para além do formalismo de Wölfflin, mas partindo dele (uma vez que pretendemos concordar plenamente com ele quanto ao efeito das formas, embora não quanto às suas causas), é fundamental expor aqui a descrição sintética do historiador de arte suíço, segundo a qual “Nos seus inícios, o Barroco é pesado, maciço, contraído, severo; a seguir, escapa aos poucos ao peso, o estilo se torna mais leve, mais alegre, chegando-se afinal à dissolução *brincalhona* de todas as formas tectônicas, a que chamamos Rococó” (WÖLFFLIN, 1989, p. 28, grifo nosso). Não nos esqueçamos, aliás, que as formas “brincalhonas”, não necessariamente pertencentes ao Rococó, serão um dos principais alvos de nossa investigação neste trabalho.

Tendo como marco inicial o afresco *O Juízo final* de Michelangelo, obra na qual já se nota uma guinada, isto é, “*mudança profundamente religiosa*” (WÖLFFLIN, 1989, p. 74, grifo do autor), o Barroco, como forma tipicamente europeia, nasce na Itália – onde a Renascença se criara e desenvolvera de forma mais apurada, não nos esqueçamos –; porém, mais do que em qualquer outro país europeu, ganhará notável desenvolvimento na Espanha e é de lá que se espalhará para o restante da Europa (HATZFELD, 1988), incluindo evidentemente o seu vizinho ibérico, Portugal.

O fato de o Barroco ter tido seu apogeu na Espanha é justificado por diversos especialistas, incluindo Garcia Morejón (1965), pela presença de uma “essência barroca” que, em linhas gerais, quase se identifica com a própria “psique espanhola”, vindo a explodir e tomar corpo no momento em que a situação sócio-histórica daquela nação, com a presença de cristãos, mouros e judeus dividindo o espaço ibérico, reuniu condições favoráveis à decantação estética confundida com o que viria a ser chamado de Barroco. Além disso, há que considerar a influência de Santo Inácio de Loiola, com seus *Exercícios espirituais*, a difundir o ascetismo cristão, de um lado e, de outro, o misticismo individualista espanhol (MOREJÓN, 1965). Para Helmut Hatzfeld (1988, p. 295), “[...] a Espanha foi a primeira fomentadora e missionária da literatura barroca. Suas obras do Século de Ouro, pós-renascentistas, junto com outros fatores culturais, criaram o predomínio do espírito espanhol na literatura europeia do século XVII”. Segundo, ainda, o mesmo autor, o espírito e a arte espanhola há muito

opuseram ao Classicismo e sua arte de régua e compasso “o heroísmo desmedido, o paradoxal entrelaçamento e a associação de idéias e palavras, a linguagem intensamente figurativa, a constante mescla de religião com as coisas mais concretas” (HATZFELD, 1988, p. 296), acrescentando-se, outrossim, a relação entre sensualidade e religião oriunda da religião maometana.

O chamado *Siglo de Oro* (Século de Ouro) que se estende da segunda metade do século XVI à primeira metade do século XVII, foi o período identificado com o apogeu do Barroco espanhol, no qual diversas obras-primas foram criadas pelo panteão de grandes artistas e escritores da época, a saber, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina (que compõem, juntos, a tríade dos grandes dramaturgos da época), Luís de Góngora (poeta maior do barroco), Miguel de Cervantes e seu *Quixote*, além de El Greco e Diego Velázquez na pintura, entre outros. Este período se destaca ainda como marco geracional de diversos gêneros e subgêneros literários e espetaculares, tais como a novela picaresca, a literatura mística, o auto sacramental, a *zarzuela* – juntamente com outras ramificações teatrais de feição tragicômica – e o advento do romance moderno pela pena de Cervantes com *El ingenioso hidalgo Dom Quixote de la Mancha*, publicado em 1605 (primeira parte) e 1615 (segunda parte).

Convém investigarmos, doravante, em que instância o lúdico pode ser considerado como um dos componentes essenciais do estilo barroco, e mesmo de alguns de seus congêneres, tais como o maneirismo, com suas formas “brincalhonas”, e o barroquismo⁴ com seu pensamento “travesso” (HATZFELD, 1988, p. 319).

Voltando aos estudos de Wölfflin, poderíamos, já nessas descrições, identificar os aspectos que desvelariam uma possível natureza lúdica das formas barrocas.

Como já havíamos dito anteriormente, Wölfflin (1989) traz à tona a discussão em torno do “estilo pictórico”, estilo esse definido, em linhas gerais, pela impressão de movimento com o avançar e recuar da corporeidade; pela composição em *massas*, isto é, pela combinação de luz e sombra; séries indeterminadas que se perdem no infinito; ausência de contorno e da linha reta. O que cabe destacar, considerando as perspectivas wölfflianas, embora filtradas pelo nosso ponto-de-vista, é que, no apelo ao movimento expresso na “tendência para o alto”, na “aceleração das linhas”, na “agitação do devir”, na “tensão das

⁴ De acordo com Hatzfeld (1988, p. 221), o barroquismo não se confunde com o barroco “clássico” ou “puro”, uma vez que o primeiro seria uma espécie de “amplificação quase ‘churrigueresca’”, a qual conduziria à extinção do primeiro.

proporções” e, em especial, na expressão “jogo de luz e sombra”, estaria uma possível propriedade das formas expressivas que se define por uma ludicidade para além do sentido meramente metafórico.

Uma consideração mais contemporânea sobre um possível aspecto de jogo no Barroco é a de Umberto Eco. Segundo o autor de *A obra aberta*, a forma barroca “é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seus jogos de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações diversas)” (ECO, 1976, p. 44). Sendo assim, a forma barroca, em oposição à clássica – considerada como “forma fechada” –, abriu, em sua visualidade, espaço para “atos de invenção” do espectador, dando ensejos a novas e inconstantes possibilidades de recepção. Nesse sentido, a visão do semiólogo italiano estaria mais visivelmente concorde com o caráter lúdico a permear o estilo barroco de um modo geral, como o que aqui pretendemos descrever.

Entretanto, o jogo de formas ou pensamentos próprio do Barroco poder-se-ia classificar, em função de suas épocas geracionais, como “jogo tenso” (dramático), ou “jogo distenso” (mais “puramente” lúdico). Assim, por exemplo, o Maneirismo seria um jogo distenso, o barroco “perfeito” um jogo tenso, e o Rococó um jogo distenso. As expressões “íntima y profunda lucha”, para o Barroco, e “juego”, para o Rococó, oriundas da obra de Emílio Orozco Díaz refletem, em outros termos, tais classificações.

Um estudo mais próprio e bem acabado no que se refere à pertinência da ludicidade na arte barroca é sem dúvida a obra *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, do mineiro Affonso Ávila, na qual o autor, além de tecer um consistente panorama estético-cultural da realização barroca enquanto “a concretização do que poderíamos denominar uma grande e vital *vontade estética do jogo*” (ÁVILA, 1971, p. 51, grifo do autor), descreve as principais manifestações artísticas impregnadas da espetacularidade, pompa e ludismo no contexto das Minas Gerais do século XVIII. Segundo Ávila (1971, p. 22), “A linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o *lúdico*, a *ênfase visual* e o *persuasório*” (grifo do autor). Tais aspectos fulcrais, ainda de acordo com o mesmo autor, acabariam por extrapolar o domínio das realizações formais do artista, delineando externamente as próprias regras da recepção artística e mesmo vivencial do homem barroco. Sendo assim,

O barroco já não representará então apenas um *estilo artístico*, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um *estilo de vida*, um estilo

portanto global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá, sem o risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica (ÁVILA, 1971, p. 22, grifo do autor).

No que se refere ao **estilo artístico**, a arte barroca, dividida entre o *docere* (ensinar) e o *delectare* (deleitar), pendeu, em suas principais manifestações, sem dúvida para o segundo, isto é, para o gozo dos sentidos, para os jogos ornamentais. O ludismo do Barroco, não poucas vezes, fora lobrigado e anunciado pelos seus próprios praticantes. É o que se verifica no “Hospital das Letras” – que compõe um dos *Apólogos Dialogais* (1721), de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), escritor português e polígrafo –, quando a personagem Lípsio expõe a seu interlocutor uma espécie de adendo teórico sobre os dois fundamentos da poesia, que são “amor e ociosidade”, defendendo que esta, portanto, seria uma atividade reservada não aos que se dedicam a “ciências mais altas”, como os religiosos, mas aos nobres espíritos que, dispensados daquelas “sérias” ocupações, voltam-se ao “acidental divertimento”, isto é, à poesia. Nesse sentido, fica evidente o modo como a poesia barroca, e a arte daquele período de um modo geral, eram divisadas com o deleitar, o entretenimento, enfim com o lúdico puro e a sua não-seriedade, em oposição às atividades consideradas sérias.

Dois termos gerais que, associados ao Barroco, podem, sem dúvida, auxiliar-nos a compreender a atitude lúdica como integrante da mentalidade estética da cultura barroca são a **hipertrofia** e o **artificialismo**.

A hipertrofia, sintoma da excrescência religiosa, científica e filosófica da psiquê do homem barroco, teve como mola propulsora a ansiedade das almas artísticas daquele período, movida, por sua vez, pelo rol de forças antagônicas já citadas. Na bifurcação da expressão barroca, teremos, numa ponta, a hipertrofia das figuras, guiada pelos sentidos, vindo a desaguar no que se costuma chamar de cultismo (também conhecido como gongorismo ou culteranismo); e, na outra extremidade, a hipertrofia do raciocínio lógico-formal, ou conceptismo.

Cultismo e conceptismo, deste modo, são definidos, em virtude de sua própria natureza hipertrofiada, respectivamente como jogos da apreensão sensível de uma “[expressão verbal] policrômica na orgia metafórica e sonora no abuso de aliterações, paranomásias, trocadilhos”; e como jogos do pensamento formal desdobrados em pura “hipertrofia da atividade racional” (SILVEIRA, 1987, p. 17).

Quanto ao artificialismo ou à ostentação artificiosa, que muito bem caracterizam a sociedade barroca, mais preocupada com a **aparência** (como se pode notar na espetacularidade da vida na corte) do que com a **essência** (que se perde no vazio ou na

superficialidade de suas ações), estes podem ser entendidos e relacionados com diversas ações e concepções sobre a vida terrena e a arte – que acabam quase, ou efetivamente, por se confundir – e sobre a vida “real”, concernente à dimensão celeste. Assim, a pompa, a espetacularização dentro do universo palaciano, o mundo visto com um *gran teatro*, o apelo à visualidade, à fantasia exacerbada, aos efeitos visuais gratuitos graças às engenhocas cênicas do teatro e da ópera, os quais têm como uma de suas principais finalidades o entorpecimento dos sentidos do espectador, tudo isso vem a descrever fartamente uma sociedade ávida por e imbuída de uma intensa ludicidade, em estado puro ou composta, em que pese ou não o seu aspecto dilemático ou dramático. O espetáculo não se restringia apenas aos palcos; tinha, pois, continuidade na vida da corte ou mesmo fora dela:

[...] o homem barroco vivia e pensava o seu quotidiano como um constante e ilusório ‘espectáculo’ onde o *real* e o *irreal* quase sempre se harmonizavam para tranquilidade e deslumbramento dos espíritos que, de bom grado, se deixavam *éblouir* na volúpia cromática e sinestésica dentro de uma espectacularidade deliberadamente procurada (BARATA, 1985, p. 284, grifo do autor).

Johan Huizinga (2008) descreve um hábito social que, curiosamente, sintetizou como nenhum outro o apelo ao artificial típico do mundo barroco: o uso da peruca. Para o autor de *Homo ludens*, o estilo conhecido como “barroquismo” ter-se-ia manifestado assoberbadamente no vestuário masculino, mais do que no feminino, durante todo o século XVII, com seus requintes exagerados de “fitinhas, lacinhos e rendinhas”, denunciando uma elegância forçada, cada vez mais distanciada da naturalidade. A peruca, explica Huizinga (2008), que tinha inicialmente a função de corrigir a falta de cabelo – sendo portanto, por imitação, um substituto das características naturais –, passou a ser utilizada como mero elemento de moda europeia: “A peruca emoldurava o rosto à maneira de uma moldura de quadro, e acontece que o emolduramento das obras pictóricas é mais ou menos contemporâneo da moda da peruca. Serviu para isolar o rosto, dando-lhe um ar falsamente nobre [...]” (HUIZINGA, 2008, p. 205). Sendo um fenômeno não exclusivo mas especialmente seiscentista, o uso da peruca resumia-se a “um dos exemplos mais flagrantes da intervenção do elemento lúdico na cultura” (2008, p. 205). O historiador holandês chega mesmo a definir exacerbadamente a moda do artificialismo aristocrático do uso da peruca como o “apogeu do barroco”, moda essa que teria o seu termo com a eclosão da Revolução Francesa, sem, entretanto, eliminá-la totalmente.

A alegoria sobre a vida terrena vista como um palco onde todos são atores dirigidos por um “diretor”, Deus, contribuiu imensamente para reforçar o caráter artificial ou de aparências em que se baseava a “filosofia de vida” do homem barroco. As manifestações mais bem acabadas de tal visão são, com toda a certeza, as obras *La vida és sueño* e *El gran teatro del mundo*, ambas de autoria do dramaturgo espanhol Pedro Calderón de la Barca.

Esta última peça, um **auto sacramental** – peças encenadas ao ar livre durante as procissões de *Corpus Christi*, embora, devido à sua imensa popularidade, houvesse encenações desse tipo o ano todo nos *corrales* –, exercício absoluto de uma espécie de metafísica mesclada com metateatralidade, traz o próprio Demiurgo ao palco, “com um manto de estrelas e resplendor na cabeça”, no papel de Autor (empresário de companhia teatral), que distribuirá os papéis aos atores, papéis esses que representam os tipos sociais e certos arquétipos: o Mundo, o Rei, o Lavrador, a Formosura etc. Diz o Autor no início da peça:

Pois sou o Autor e tu [Mundo] minha obra és,/hoje, de um meu conceito/ a execução em tuas mãos eu deito./Que festa fazer quero/a meu próprio poder, se considero/que só por ostentar minha grandeza/festas fará minha obra, a natureza;/e como sempre há sido/ o que de mais alegre e divertido/de representação bem aplaudida,/ e é representação a humana vida,/ uma comédia seja/a que hoje o céu em teu teatro veja./Se sou Ator e se é minha festa,/ a companhia minha encargo desta (CALDERÓN DE LA BARCA, 1988, p. 2-3).

Embora esta visão esteja eivada de neoplatonismo associado ao cristianismo, tendência filosófica comum à época, não se pode negar que o caráter religioso dessas representações eucarísticas acabava por perder boa parte de sua sinceridade litúrgica, descambando vivamente nas mais puras espetaculosidade e teatralidade, e mesmo na pompa e na artificialização. Transformação deste quilate só seria possível numa cultura eminentemente lúdico-dramática, como o foi a do período barroco.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGICOMÉDIA

Como subgênero, ou gênero intermédio entre a tragédia e a comédia, a tragicomédia tem seu antecedente em Plauto com a peça *Anfitrião* (século II a.C.), cujo prólogo de certo modo inaugura suas bases teóricas. Diz o Mercúrio plautino “*nam me perpetuo facere ut sit comoedia,/ reges quo ueniant et di, non par arbitror./ quid igitur? quoniam hic seruos quoque partes habet,/ faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia*” (PLAUTO, *Amphitruo*, v.60-63)⁵. Na tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca: “não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia” (PLAUTO, *Anfitrião*, v.59-62). De fato, a presença do escravo Sósia no *Anfitrião* plautino, juntamente com a ação de deuses olímpicos, faz com que as normas aristotélicas sejam burladas.

A tragicomédia seria teoricamente mais desenvolvida apenas no século XVI, com o estudo de Alonso López Pinciano em *Filosofia antigua poética*, de 1526, e no século XVII, em *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, obra de 1609, de autoria do dramaturgo espanhol Lope de Vega, que, distanciando-se das preceptivas aristotélicas, pregava também a mistura entre tragédia e comédia: “*Lo trágico y locómico mezclado,/y Terencio con Séneca, aunque sea/como otro Minotauro de Pasife,/harán grave una parte, otra ridícula, que aquesta variedad deleita mucho*” (VEGA, 2006, v. 174-180). Lope de Vega admite que a mistura entre o elevado e o vulgar tem em vista agradar ao público porque este é quem financia a arte teatral, o que mostra a influência do gosto do público sobre as preceptivas teatrais em detrimento destas últimas – influência que também se nota, aliás, na obra d’O Judeu.

É digno de referência, ainda, o autor espanhol Juan de La Cueva, que, poucos anos antes de Lope, também cultivava o gênero intermediário afirmando que “*A mí me culpan de que fui el primero/que reyes y deidades di al tablado,/de las comedias traspasado el fuero*” (LA CUEVA apud ESCRIBANO e MAYO, 1965, p. 115).

Ao optar por um gênero bifronte como a tragicomédia,⁶ isto é, a “ópera joco-séria” – como foram classificadas as suas peças na época de sua publicação –, Antônio José da Silva

⁵ PLAUTUS, Marco Accio. *Amphitruo*. Edited by David M. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

⁶ De acordo com Oliveira Barata, a “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva pode ser identificada com a tragicomédia, uma vez que as peças do autor luso-brasileiro fundamentavam-se na “alternância do trágico com o cômico, simultaneidade de ações conduzidas pelas figuras nobres (reis, fidalgos, militares valorosos) e [...] por criados que contribuem para a distanciação do espectador” (BARATA apud SILVEIRA, 1992, p. 142).

engendra, em seus “labirínticos” enredos teatrais, um **jogo** sempre seguido de um **contrajogo**. Vemos nas suas peças, com efeito, o caráter sério, ou elevado, da tragédia contraposto ao caráter “rasteiro” e jocoso da comédia de costumes; a fala em prosa das personagens seguida de recitações, árias e coros; o preciosismo da fala das personagens **discretas** a par da linguagem de “realismo plebeu” (SARAIVA; LOPES, 2000) das personagens cômicas, os chamados **graciosos**. O gracioso, a propósito, desempenha a função de verdadeira “peça-chave” no teatro silviano. É este valioso personagem, geralmente oriundo da criadagem, que desencadeia a intriga, em todas as peças do Judeu, por meio das suas “indústrias” (artimanhas), mostrando-se astuto, muitas vezes velhaco ou sorrateiro, embora sempre fiel ao seu amo. É por isso, em especial, que o gracioso pode ser comparado a uma peça de jogo, como o faz Barata (1985, p. 568, grifo do autor):

Herdeiro de uma longa tradição cuja vitalidade no teatro europeu se encontra sobejamente comprovada, o gracioso é a personagem polivalente por excelência, capaz de *resolver* o que parece irresolúvel; [...]. Voluntariamente construtor de complicados “enleios”, outras vezes obediente criado, que “sabidamente” oferece os seus préstimos ao patrão, nunca, no entanto, o *gracioso* abdica da sua individualidade, acabando quase sempre — como no xadrez — por ser o peão que resolve o jogo.

Se atentarmos ainda para a forma das peças cômicas d’O Judeu, verificaremos que a presença da ludicidade em tais obras não se resume apenas à representação de situações propriamente lúdicas ou que tenham a sua origem no lúdico. O jogo está presente, pode-se dizer, na estrutura genérica das peças. A “ópera” joco-séria, identificada com a tragicomédia, pode ser compreendida como um gênero que, como já dissemos, **joga** com a ambivalência de formas, de linguagens e de situações.

Segundo a estudiosa Ana Portich (2008), as “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva podem ser consideradas melodramas, uma vez que alternam partes faladas com partes cantadas: o termo melodrama tem origem no grego e constitui-se da junção de *mélōs* [música] e *dráma* [ação]. Ou seja, basicamente o melodrama é definido como “drama musicado” e, “com este sentido, a sua origem remonta à Itália do século XVI, quando músicos e poetas pretenderam, nos moldes da tragédia grega, compor peças teatrais em que a poesia coadunasse com a música e a dança” (PORTICH, 2008, p. 33). O gênero melodramático, em virtude dos solos de voz que expressavam ternamente os sentimentos das personagens, tinha como principal corolário a comoção do público, característica essa que, *a posteriori*, acabou por

definir cabalmente o melodrama, quando então já havia se desvincilhado dos dramas musicados.

A tragicomédia, à qual geralmente se associa o melodrama, encontra-se, portanto, na encruzilhada entre a tragédia e a comédia, representando um retorno às fontes greco-latinas. No entanto, a preceptiva melodramática irá distinguir-se em muitos aspectos das formas tradicionais da Antiguidade clássica. Enquanto os reverses de tragédias como *Édipo Rei*, de Sófocles, *Medeia* e *Hécuba*, de Eurípidés, provocam “terror e piedade” no público, proporcionando a experiência catártica, a tragicomédia suscitará um sentimentalismo mais leve, que poderá facilmente descambar no riso, sendo os finais felizes o seu desfecho quase obrigatório. Segundo Ana Portich, a retomada de temas clássicos exigia um certo cuidado em tempos periclitantes como os da Contra-reforma e da ação do Santo Ofício; diz a estudiosa que

uma vez que a tragédia e a comédia pagãs não agradavam mais em tempos de Inquisição, seria necessário reatualizá-las, sem incorrer no erro de pôr gentios em cena heroicamente, ou seja, de maneira tão elevada quanto queria Aristóteles. Para preservar incólume a grandeza da religiosidade católica, dramaturgos devotos não poderiam representar mitos pagãos com a mesma gravidade e altivez implicada nos assuntos sagrados (PORTICH, 2008, p. 36).

A alternância de falas e canções e a presença de motivos amorosos e cômicos seriam, *grosso modo*, as principais marcas definidoras dos subgêneros de filiação tragicômica que proliferaram na Europa entre o século XVII e o XVIII, entre os quais podemos citar: a *zarzuela* espanhola (com as quais alguns estudiosos identificam a “ópera” joco-séria) de Pedro Calderón de la Barca; a *ballad opera* de Henri Purcell e John Gay, na Inglaterra; o *singspiel* alemão, sendo Mozart um dos autores cultivadores desse tipo de opereta; o *vaudeville* na França; e a *opera buffa* italiana criada por Alessandro Scarlatti, que aliás foi mestre de Antônio Teixeira, compositor das partes musicais das peças d’O Judeu, o que permite deduzir que haja alguma influência de Scarlatti na produção teatral do comediógrafo luso-brasileiro (Cf. PEREIRA, 2008, p. 154).

Outra característica do melodrama a ser destacada é o uso intensivo de maquinário cenográfico a fim de maravilhar os sentidos dos espectadores, o que se aproxima da definição de Pavis (2008) acerca do gênero tragicômico, que inclui entre suas características o espetacular e o surpreendente, aliados ao heroico e ao patético. Não fugindo a essa regra, as peças de Antônio José da Silva recorrem com frequência ao uso de aparato cênico de grande impacto visual e sonoro, fazendo de sua obra um verdadeiro teatro de *invención*, à moda

italiana, muito utilizado também por Calderón de la Barca, cultor de um teatro de valorização dos efeitos cênico-espetaculares, o qual, dentro do contexto do *Siglo de oro* espanhol, fora substituindo aos poucos a preceptiva lopesca, centrada mais no texto verbal. A respeito de uma possível influência calderoniana na obra d’O Judeu, nos diz Barata (1985, p. 403) que

Antônio José da Silva conheceu por certo a produção de Calderón, facilmente se apercebendo que dos novos contributos do ‘sucessor’ de Lope havia que aproveitar a maior espectacularidade cênica, traduzida no largo aproveitamento de “tramóias” que, à sua medida, poderia adaptar ao apertado espaço cênico do Bairro Alto.

Além das “tramoias”, aqui entendidas como golpes de cena levados a efeito pelas engenhocas do palco, as “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, para enriquecer a sua proposta de “espetáculo total” valiam-se da música instrumental acompanhando o canto das personagens, como cabia, via de regra, ao teatro melodramático. Embora não haja nas didascálias registros sobre a dança, é possível deduzir do apelo espetacular flagrado na obra silviana que as personagens entoavam as suas canções dançando. A presença da dança como componente lúdico-espetacular se evidencia, entretanto, apenas no texto da peça *Os encantos de Medeia*, na cena V, em que dança um grupo de ninfas.

Cabe aqui citar, em defesa de nossa proposta de descrever as “óperas” joco-sérias d’O Judeu em seus aspectos lúdicos, a afirmação de Johan Huizinga de que, ao lado da música, a dança seria, porém em mais alto grau, permeada de essência lúdica. “Quer se trate das danças sagradas ou mágicas dos selvagens, ou das danças rituais gregas, ou da dança do rei David diante da arca da Aliança, ou simplesmente da dança como um dos aspectos de uma festa, ela é sempre [...] a mais pura e perfeita forma de jôgo” (HUIZINGA, 2008, p. 183-184). Bastaria mencionar que o radical *lud-* designa em latim a representação de gestos através da dança. Portanto, ao valer-se da música e da dança como recursos espetaculares, Antônio José da Silva está a reforçar ainda mais, para o seu público, o caráter de jogo de sua obra.

As mudanças do cenário pintado, as magias, os golpes cênicos fantásticos, os interlúdios líricos e os demais efeitos cênicos na obra d’O Judeu, muitas vezes desligados da ação principal, apontam para a busca de um teatro espetacular fundado em “pura” ludicidade – embora sem prejuízo de certo cariz crítico-satírico de suas peças, conforme demonstraremos adiante. Tais aspectos lúdico-espetaculares fizeram-se sentir ainda nos pósteros d’O Judeu, que também levaram às tábuas do palco produções teatrais repletas de magias, “mogigangas”

e de cunho ridicularizador, como se pode notar em autores árcades como Alexandre Antônio de Lima e Rocha Saldanha (SARAIVA; LOPES, 2000).

Como experiência de teatro barroco, as peças de Antônio José da Silva, como de resto toda a aparatosa produção dramática do período, deixam refletir a própria experiência da forma barroca, que se dá na

indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa, para uma esfera mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres (ÁVILA, 1971, p. 20).

Cabe aqui, todavia, a observação de que, embora tenham as peças de cariz melodramático e a ópera obtido imenso sucesso, especialmente junto ao público pequeno burguês, não foram poucas a vozes que engrossaram o coro dos que as menosprezavam. Saint-Évremond, por exemplo, ajuíza impiedosamente que uma ópera não passa de “Uma tolice carregada de música, de dança, de máquinas, de decorações; é uma tolice magnífica, mas ainda assim uma tolice” (SAINT-ÉVREMOND apud MINOIS, 2003, p. 414). Cabe citar ainda a sátira *O teatro à moda*, atribuída ao italiano Benedetto Marcello e publicada anonimamente em Veneza no ano de 1720. Em que pese o caráter satírico a espinafrar a vacuidade e a pompa que dominavam muitas das produções operísticas da época, trata-se de um importante registro histórico a respeito de uma carpintaria teatral que muito deve ter impressionado Antônio José da Silva.⁷

Porém, é preciso reconhecer que, sendo uma sociedade baseada sobretudo nas aparências, na pompa e na teatralidade afetada de suas ações – como convinha às excrescências barroquistas –, justifica-se perfeitamente nas produções teatrais da época, para o bem ou para o mal de sua poética, o apelo a efeitos eivados de ludismo, seja no nível verbal, seja no nível da complexidade sígnica que compõe as artes dramáticas.

No próximo capítulo, trataremos mais especificamente da natureza lúdico-espetacular da obra silviana, tomando como objeto principal de análise as peças *Esopaida ou vida de Esopo*, *Guerras do Alecrim* e *Manjerona*.

⁷ MARCELLO, Benedetto. *O teatro à moda*. Tradução, apresentação e notas por Ligiana Costa. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

3 OS JOGOS AMOROSOS EM *ESOPAIDA OU VIDA DE ESOPPO E GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA*

3.1 *Esopaida ou vida de Esopo*

Segunda peça composta pelo Judeu, *Esopaida ou vida de Esopo*, como sugere o título, tem como enredo a vida do fabulista Esopo, mesclada com elementos extraídos das fábulas mesmas, tais como o “episódio das línguas” e o da “aposta de beber o mar”. Antônio José teria como principais fontes, segundo Barata, a edição espanhola de um *Isopete*, do século XVII, e *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo*, publicada por Manuel Mendes da Vidigueyra, com reimpressões de 1603 até 1800 (Cf. PEREIRA, 2007, p. 152).⁸

Antes também de Antônio José, o francês Edmé Boursault (1638-1701) escrevera duas comédias sobre a vida do autor de fábulas: *Les fables d'Ésope ou Ésope à la ville* e *Ésope à la cour*, peças que, segundo o alvitre de José Oliveira Barata (1987), não chegaram a influenciar o comediógrafo luso-brasileiro. Num texto crítico sobre o teatro do Judeu, Machado de Assis (apud PEREIRA, 2007, p. 152) ressaltara, ainda, o fato de que em Boursault o Esopo é “moralista, um autor de apólogos”, enquanto que em Antônio José o fabulista parece um “daqueles lacaios argutos e atrevidos da comédia clássica”. Além dos diálogos em prosa (as peças d'O Judeu foram as primeiras peças escritas em língua portuguesa a abolir o domínio do verso) e do uso da linguagem popular de sua época, lançando mão, inclusive, de termos de baixo calão, o autor de *Esopaida* constrói também o seu diferencial quando joga com referências espaço-temporais que remetem ao contexto histórico do Portugal do século XVIII – como, por exemplo, as feiras da praça do Rossio, em Lisboa, onde se desenvolve a ação da primeira cena de *Esopaida*.

Tendo como alvo principal a filosofia escolástica, que então dominava o ensino acadêmico português, o comediógrafo expõe a toda prova a sua artilharia crítica através da personagem cômica de Esopo, que granjeará, num debate filosófico, o título de doutor depois de uma extensa narração sobre o amor:

Xanto: Ora, eu te constituo doutor, Esopo, pela autoridade que tenho da República.

Periandro: Muito bem, senhor doutor.

Ênio: Senhor doutor? Seja-lhe muito parabém.

⁸ Além de *Esopaida*, têm também origem em paradigmas literários as peças *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), baseada na segunda parte da célebre novela de Miguel de Cervantes, e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de diálogo intertextual em especial com as obras *Amphitruo* (194 a.C.), de Plauto, *Comédia dos Anfitriões* (1587), de Camões, e, certamente, *Amphitryon* (1688), de Molière.

Esopo: Com que só basta dizer o senhor Xanto que sou doutor, para logo o ser?!

Xanto: Quem o duvida?

Esopo: Eu cuidava que para ser doutor era necessário andar um homem em Salamanca sete anos, e no cabo só uma palavra basta para ressuscitar a um néscio do sepulcro da ignorância! (SILVA, 1957, p. 188).

Esta “conferenciuzinha” (SILVA, 1957, p. 179) entre Xanto, Ênio, Periândro e Esopo, mais do que uma representação caricata da academia, constitui-se como reprodução de uma formalidade intelectual e acadêmica de essência lúdica, desvelando assim a recorrência de tais práticas, em especial no período barroco. Machado de Assis, em sua crítica publicada em 1879, intitulada “Antônio José”, descreve-a como uma cena “extremamente chistosa” e com uma “veia satírica” que “o próprio Dinis⁹ [...] não sei se chegaria a fazer mais acabada” (MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 169).

É o caso, pois, de enfatizarmos que tais representações presentes nas peças do Judeu não são meros episódios de ludicidade gratuita; elas são, isto sim, um espelhamento de atividades culturais e intelectuais que, no caso do embate de ideias, tiveram como corolário fundamental o desenvolvimento do pensamento filosófico: “A competição pode ser considerada um dos traços mais marcantes de toda a evolução escolástica e das universidades. Durante muito tempo a moda dominante nas discussões filosóficas foi o problema dos ‘universais’ [...]” (HUIZINGA, 2008, p. 174).

Em *Esopaida*, seja através da representação de um debate filosófico, seja através do uso de disfarces pelas personagens, o que salta aos olhos é que as ações de natureza lúdica são, em diversas cenas, o ensejo cabal para os quiproquós e outras situações cômicas. Mesmo a guerra – geralmente condenada pela moral nossa contemporânea, sendo associada a atos escabrosos e consequências violentas para pelo menos um dos lados do confronto – pode vir, nas obras de ficção, impregnada de ludicidade. Até porque a relação entre o lúdico e o combate, como assinala Huizinga no capítulo “O Jogo e a Guerra”, vai muito além da metáfora. Segundo o historiador holandês, a luta pode ser considerada “a forma de jogo mais intensa e enérgica, e ao mesmo tempo a mais óbvia e primitiva” (HUIZINGA, 2008, p. 101). Na parte II de *Esopaida*, a guerra dos atenienses contra o exército do rei Cresso da Lídia é justamente o *leitmotiv* central.

O motivo da guerra estará presente, além das “guerras” de ranchos em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, também em *Os encantos de Medeia*, a partir da cena IV da parte II,

⁹ Refere-se a Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), importante poeta e dramaturgo do Arcadismo português.

quando o exército do rei Etas vai ao encalço de Jasão e de seus homens. Digno de menção é o trecho da mesma cena em que Sacatrapo, acreditando existir uma “formiga feroz” e gigante que protege um “burro caga dinheiro” (uma lorota contada por Arpia), pensa que os cadáveres de soldados mortos em combate foram destroçados pelo monstruoso inseto: uma cena digna do moderno e absurdo *Ubu rei*, de Alfred Jarry!

Cumprе salientar, porém, que, embora o jogo, em princípio, seja delimitado por regras que devem ser rigorosamente observadas pelos seus partícipes, é exatamente na quebra de certas regras que reside muito da eficácia cômica das peças d’O Judeu. À guisa de exemplo podemos citar o momento de *Esopaida* (cena V da parte II) em que Esopo, arditosamente, recusa-se a lutar com Temístocles, alegando em primeiro lugar que não há igualdade entre sua espada e a de seu adversário; mas, depois de medirem o tamanho das armas, o poltrão insiste em não lutar, afirmando agora que Temístocles rompe com as leis do duelo de um contra um ao trazer um exército atrás de si. Entretanto, é Esopo, de fato, quem viola as regras, enganando o seu desafortunado oponente e golpeando-o, traiçoeiramente, logo em seguida:

Temístocles: Eu venho só e não trago nenhum comigo. (*Volta-se.*)

Esopo: Quer agora negar o que eu estou vendo? Olhe para trás e verá com os seus olhos. Ai! Um, dois, três, dezenove, cinqüenta.

Ao voltar Temístocles a cara, dá-lhe Esopo uma cutilada e deitará a fugir para a praça e cai Temístocles.

Esopo: Agora, que se vira, reviro eu. Zumba! (*Vai-se.*)

Temístocles: Ah, traidor, que me mataste. Traição, traição! (SILVA, 1957, p. 202-203).

Tem-se aqui o típico caso do “batoteiro”, aquele que trapaceia as regras do jogo ou do duelo. A sobrevivência, nesse caso, afigura-se mais importante do que os códigos de honra...

3.1.1 O cômico entre as personagens sérias e discretas em *Esopaida ou vida de Esopo*

Na primeira cena da peça, Esopo, ao ser perguntado insistentemente sobre seu lugar de nascimento, de onde era natural, sai-se com respostas absurdas como “[Nasci] Do ventre da minha mãe”, ou “... não me disse minha mãe se em lugar alto ou baixo; mas cuido que foi aí algures, ao pé de alguma coisa”, ou ainda: “Sou legítimo, não sou natural”. E quando perguntam, já com impaciência, qual é a sua pátria, ele finalmente responde: “...sou de onde me vai bem, que é aí a minha terra”.

Este texto d'O Judeu, entretanto, não se constitui propriamente uma biografia do célebre fabulista; o que há são apenas, como dissemos, referências aqui e acolá a respeito de sua vida e também de sua obra. O famoso “episódio das línguas” descreve uma situação em que Esopo é desafiado a trazer ao banquete na casa de seu amo, o filósofo anteniense Xanto, a melhor e a pior coisa do mundo. A solução de Esopo, como se pode presumir, é trazer à mesa, tanto na primeira como na segunda situação, um prato repleto de línguas, pois a “boa língua” é a melhor coisa do mundo; e a “má língua”, a pior.

Sob a pena d'O Judeu, Esopo é, sem dúvida, o protagonista da peça em questão e assume a função de **gracioso**, ou *figura de donaire* (termo usado por Lope de Vega), personagem que, na tradição dramática hispânica, da qual Antônio José da Silva recebera influências (BARATA, 1985), é responsável pelos efeitos de comicidade. Mas, além disso, o gracioso assume o papel de verdadeira **peça-chave** no desenrolar da ação dramática, pertencendo geralmente à criadagem, ou seja, não assumem essa função membros da nobreza ou da realeza: provocar o riso na plateia cabia, como regra, aos elementos de baixa extração social. No entanto, tais funções cômicas nas peças d'O Judeu não ficam restritas apenas aos graciosos ou às graciosas; por vezes, as personagens ditas sérias, os **discretos**, também acabam por resvalar no risível. Se não, vejamos.

De acordo com José Oliveira Barata (1985, p. 548), na obra teatral d'O Judeu, o amor se manifesta como “força globalizante que acaba por, um tanto rigidamente, determinar a conduta do homem, quer a nível individual, quer a nível social”. Afirma ainda o estudioso português, à mesma página, que o sentimento amoroso, tomado idealmente como perfeição, apresentava-se como forma de alimentar o desiderato do homem barroco por “um traço unificador perante a variedade do mundo”. Algumas páginas adiante, Barata declara que “A aceitação do amor como paixão digna dos nobres pressupõe, tácita ou explicitamente, a noção de que tal sentimento, enquanto nobre, só é digno de objetos nobres” e que tudo que escapa a essa regra é um “mero acidente de que a comédia necessita” (BARATA, 1985, p. 559).

De fato, enquanto os discretos em *Esopaida* embebedam-se com os licores deliciosos de um sentimento amoroso que enaltece as almas apaixonadas, os graciosos fazem do amor uma bebida barata e azeda, rebaixando-o através de uma linguagem mais chã, quando não desbocada e chula.

Porém, acreditamos que é possível deduzir, de determinados pontos da peça, que o tratamento dado pelo Judeu à temática amorosa e à questão dos valores de nobreza não se apresenta tão “elevado” como conviria às classes superiores (em geral, deuses, monarcas ou

nobres) representadas nas peças de Antônio José. “Acidentais” ou não, esses desvios subentendem aspectos cruciais. Muitos estudiosos da obra d’O Judeu têm infelizmente subestimado tal constatação e, por isso, dentre outros motivos, julgamos ser relevante abordá-la aqui.

Antes, no entanto, façamos uma observação. As “óperas” joco-sérias que compõem o *corpus* teatral de Antônio José da Silva, e que são oito no total, embora tenham como paradigmas a mitologia greco-romana e a tradição literária – a exceção fica por conta de *Guerras do Alecrim e Manjerona*, cuja temática baseia-se na contemporaneidade do autor –, dialogam de modo explícito ou implícito com a época em que foram concebidas.

Isto ocorre de modo implícito, porque nenhuma obra literária, ainda que refratária ao referencial externo, consegue eximir-se totalmente das influências de seu contexto sócio-histórico – é especialmente nestes aspectos, aliás, que deteremos a nossa atenção; e de modo explícito, porque O Judeu, conscientemente atualizando a linguagem e a visão de mundo de suas personagens, logrou aproximar a sua obra do seu público e do contexto de sua produção, isto é, o Portugal dos anos de 1730. Assim, por exemplo, conquanto a ação de *Esopaida* se passe na Atenas da Antiguidade, em muitas referências espaço-temporais lançadas no texto podemos lobrigar características ou referências a cidades portuguesas. Citemos, por motivo de economia textual, apenas uma: no início da peça Zeno vende os seus escravos, entre eles Esopo, na feira do Rossio, região pertencente à Lisboa. Há, desta feita, uma evidente miscelânea referencial de notável eficácia cômico-dramática. Esses anacronismos e misturas de espaço podiam ser encontrados já nas peças de Plauto, cujas personagens faziam alusões a costumes romanos quando a ação, de fato, se passava na Grécia – como é muito frequente no teatro plautino.¹⁰

Voltemos, então, ao assunto da temática dos jogos amorosos e sociais e suas relações com a comicidade nas obras estudadas.

As agruras dos casais Filena/Periandro e Xanto/Geringonça compõem o centro do conflito amoroso de *Esopaida*, fornecendo o rol de peripécias que usualmente os amantes têm de contornar até a consagração do *happy end*. No caso desta peça, isto é válido apenas para Filena/Periandro, já que Xanto, apesar dos serviços de alcovitaria de Esopo, não obtém sucesso em sua tentativa de concubinação com a criada Geringonça.

Em se tratando do primeiro casal, já no início da peça, parece ficar clara, para Filena, a discrepância entre a linguagem demasiadamente rebuscada na declaração de amor de

¹⁰ Cf. “Ilusão e engano em Plauto”. In: CARDOSO, Zélia de Almeida e DUARTE, Adriane da Silva (Orgs.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. (p. 95-126).

Periandro e a eficácia de sua sinceridade amorosa para com a jovem: “Periandro, as tuas finezas, por encarecidas, me parecem mais lisonjas que realidades; e assim, apelo para o tempo, que só este será o fiador da tua constância [...]” (SILVA, 1957, p. 138). De fato, a lealdade amorosa por ora “inconstante” de Periandro virá à tona no quiproquó em que este, após galantear uma moça embuçada, que na verdade se revela a própria Filena, vê-se numa situação embaraçosa, diríamos mesmo **cômica**. Temos aqui uma evidente situação de comicidade, levada a cabo não pelas personagens graciosas, mas sim pelas personagens ditas “discretas”. E este, como veremos adiante, não é caso isolado em *Esopaida*.

Segundo Vladímir Propp (1992), em sua obra *Comicidade e riso*, o “malogro da vontade”, como forma de expressão do cômico, ocorre quando um fato desagradável e imprevisto desvia bruscamente o rumo dos acontecimentos. Tal fato, entretanto, não é o suficiente para deflagrar o riso, uma vez que apenas “Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais” (PROPP, 1992, p. 94). Assim, por exemplo, o fracasso de empresas heróicas e grandiosas, de acordo com Propp, não será cômico, e sim trágico.

Periandro acaba sendo vítima, por uma falha imprevista que ele debalde tenta remediar, de uma vontade frustrada de sua galantaria, algo luxuriosa, que acaba por ter como resultado as ofensas e o desaforo de sua pretendente:

Filena: Queres agora dizer que sabias que era eu, falso, ingrato, inconstante?! Esses são os teus extremos? Essas as tuas finezas? Tão depressa te mudaste?

Periandro: Filena, não tens razão; eu bem sabia que eras tu; mas, como estavas galanteando comigo, eu também quis fingir que não te conhecia, sòmente para te ouvir [...] (SILVA, 1957, p. 162).

A recorrência de circunstâncias banais que malogram as vontades mesquinhas das personagens, e os reveses e a exposição mais “realista” da vida privada de uma nobreza mantenedora de valores superficiais e parasitária dos seus criados também compõem matéria de ridículo¹¹ em *Esopaida* e expressam, ora sutilmente ora escancaradamente, a decadência histórica de uma classe social arraigada a valores feudais ultrapassados.

O caso da personagem Xanto faz parte das constatações sublinhadas acima e pode exemplificar ainda mais claramente o que aqui pretendemos defender. Embora pertença à classe dos nobres e à dos filósofos, ou seja, trata-se de um aristocrata e de uma autoridade intelectual, não lhe são poupadas na *Esopaida* situações que rebaixam sua condição de

¹¹ Neste trabalho, tomamos o termo **ridículo** como sinônimo de cômico e risível.

nobreza e hombridade, como se esperaria de um membro de seu grupo social. Seu amor adúltero pela criada Geringonça, a dependência frente a Esopo não só pelos préstimos de alcovitaria mas também pela mediação nos conflitos com a esposa Eurípedes, e o arrefecimento da galhardia frente ao ódio e as ameaças de violência desta última, compõem um convincente rol de defeitos morais que desabonam a Xanto e acabam por lançá-lo em situações risíveis.

Eurípedes compõe a personagem-tipo “esposa furiosa que vive em guerra com o marido”, situação tipicamente cômica, inclusive no teatro romano. Depois de uma cena cheia de quiproquós, em que tem frustrado um encontro com Geringonça, Xanto começa a litigar com a mulher, que lhe dispara vários xingamentos do tipo “magano” ou “velhaco”, e então, num acesso de “desespero”, corre para fora de cena, ameaçando matar-se. Logo após, sua filha entra em cena gritando por socorro porque seu pai quer enforcar-se na grade da cama por não suportar as “guerras” com a mulher. Rir ou chorar? A cena é de rir, certamente.

Tendo em vista tais apontamentos por nós expostos, e outros que ainda podemos fazer, é possível vislumbrar em *Esopaida* um tratamento algo ambivalente em relação ao amor, sendo que, num dos polos dessa ambivalência, podem-se surpreender situações menos idealizadas das relações amorosas, e sendo que tal “des-idealização” não vem restrita, como já frisamos, apenas às personagens propriamente cômicas.

A personagem Esopo, possivelmente o mais complexo gracioso da comediografia do Judeu, é extremamente rica e diversificada em sua função social e dramática, flutuando entre os papéis de servo e de comandante de guerra, de bobo, ou suposto bobo – “Ou és muito simples, ou és muito velhaco” (SILVA, 1957, p. 129) –, de doutor em filosofia, de espancado e de espancador etc. Na cena III da parte II, Esopo defende a sua “tese de doutorado” sobre o amor, numa fala bastante extensa em relação a outras da peça, retoricamente engenhosa e que parece revelar uma perspectiva mais crítica acerca deste sentimento. No intervalo da guerra entre Atenas e o exército do rei da Lídia, dá-se ensejo à “conferenciuzinha” entre Xanto, seus discípulos e Esopo – afinal, “Não é razão pelo exercício das armas se suspenda o das letras” (1957, p. 178).

Como diversos estudiosos têm afirmado – entre eles Paulo Roberto Pereira (2007) –, fica patente nesta cena a crítica ao academicismo vazio e convencionalista representado especialmente pelo pensamento escolástico, que então dominava as instituições de ensino da época. Esopo, a quem se pede a definição do amor, senta na cadeira de mestre, suspende suas explicações absurdas e seu latim macarrônico e desenvolve sua narração sobre o surgimento

de Cupido da barriga de Vênus e a explicação de três mulheres velhas a respeito do amor. Nesta cena, não há espaço para a exaltação do amor; a argumentação de Esopo põe em relevo apenas o caráter avassalador do sentimento amoroso, do qual nenhum ser humano pode escapar, nem mesmo os bonecos de “arame e cortiça” d’O Judeu...

A notável habilidade retórica de Esopo e a resposta à pergunta “Por que chamam aos corcovados poetas?” acabam por contribuir para que ele obtenha o título de “doutor” conferido por Xanto, o que merece o seguinte comentário do gracioso: “Ora eu cuidava que para ser doutor era necessário andar um homem em Salamanca sete anos, e no cabo só uma palavra basta para ressuscitar a um néscio do sepulcro da ignorância!” (SILVA, 1957, p. 188). Acreditamos, portanto, na hipótese de que o trecho em questão, além de um exercício lúdico de debate filosófico, represente uma espécie de *adendo* satírico d’O Judeu, uma vez que tal episódio, destacado do desenvolvimento da ação dramática, constitui-se uma *caricatura* dos debates filosóficos da época. Caricatura enquanto recurso da sátira, uma vez que esta cena, em sua característica “indireta” – isto é, o modo agradável, esteticamente falando, como o satirista produz o seu “ataque agressivo”, (FANTINATI, 1994), segundo os preceitos de Juergen Brummack –, deixa entrever não propriamente um debate filosófico, mas um simulacro caricatural do mesmo, que neste caso especificamente envolve discussões a respeito da definição e das consequências do sentimento amoroso, visto por Esopo como mau agouro.

Tais fatos, assim como outros em seu repertório teatral que não cabe citar aqui, parecem comprovar que a comediografia de Antônio José da Silva, ambigualmente aferrada de um lado pela crítica progressista oriunda da ascendente visão burguesa personificada nos graciosos; e de outro lado pelo ranço de certos valores passadistas da sociedade lisboeta setecentista, não tinha como finalidade única deleitar (*delectare*) a plateia lisboeta como exercício de “ludismo gratuito” apenas.

3.2 *Guerras do Alecrim e Manjerona*

A “ópera” joco-séria *Guerras do Alecrim e Manjerona*, encenada em Lisboa no carnaval de 1737, é considerada a obra-prima d’O Judeu e para Machado de Assis (1957, p. 171) “uma das melhores comédias do século XVIII”. Trata-se, de fato, da única peça do comediógrafo cuja fábula não foi extraída de fontes literárias ou mitológicas. O mote da obra é um “golpe do baú” planejado por D. Gilvaz e D. Fuas, que desejam conquistar o amor, respectivamente, das jovens casadouras D. Clóris e D. Nise, sobrinhas do avaro e ranzinza D. Lancerote. Esta peça, cuja ação se passa na época do autor, baseia-se na contenda entre os

ranchos da **Manjerona** (D. Fuas e D. Nise) e do **Alecrim** (D. Gilvaz e D. Clóris), revelando desde logo, já no título, o caráter de competição e rivalidade que perpassa toda a obra. Na cena I da parte I, há uma espécie de declaração de “guerra” entre os “partidários” dos ranchos oponentes:

D. Gilvaz: Se vós sois do rancho da manjerona, já me podereis conhecer por inimigo declarado, seguindo eu a parcialidade do alecrim; e, como nas guerras destas plantas havemos os dois ser contrários, mal poderei socorrer-vos, e assim ficar-vos embora, D. Fuas, e viva o alecrim. (*Vai-se.*)

[...]

D. Fuas: Viverá a manjerona, apesar do mais intenso ardor de opostos planetas (SILVA, 1980, p. 45).

Nesta disputa envolvendo amor e honra, cada adversário buscará ardentemente o êxito da vitória, isto é, a “filigrana do jogo” (SILVA, 1980, p. 115).

O aproveitamento de recursos e de eventos de origem lúdica, como a guerra e outras formas de competição, justifica-se, em parte, pela **tensão** e pelo **entusiasmo** que Antônio José da Silva, como bom comediógrafo, almejava provocar no seu público – sensações naturalmente ligadas ao jogo e que, nessas situações, suscitam frequentemente a indagação “**Quem sairá vitorioso?**”.

No entanto, em *Guerras*, assim como na maioria das peças do autor, quase todos saem ganhando. Afinal, era de praxe, no gênero tragicômico, o *happy end*. Por isso, canta em apoteose o coro das personagens no desfecho da peça: Viva a manjerona,/viva o alecrim,/pois que um soube vencer,/e a outra triunfar (SILVA, 1980, p. 159).

Destaca-se nesta peça, possivelmente mais do que nas outras duas que integram o nosso *corpus*, a importância do gracioso Semicúpio no desenvolvimento da ação lúdico-dramática. Cumprindo eficazmente a função de “peão que resolve o jogo”, como afirma Barata, Semicúpio, com o objetivo de que o seu patrão triunfe e conquiste a mulher amada, vale-se de “indústrias”, isto é, de artimanhas de toda a sorte, muitas delas de cunho lúdico – são exemplos os disfarces de vendedor de alecrim (cena II, parte I), de médico (cena V, parte II) e de juiz (cena VI, parte II) –, burlando assim a vigilância implacável do velho tio, sovina e superprotetor, dentro de uma casa descrita como verdadeira fortaleza.

No que se refere ao jogo amoroso, pretendemos defender que a presença do amor, assim como de outras categorias associadas à nobreza aristocrática e espetaculosa, às vezes sofre algum rebaixamento. Noutros termos, nas peças d’O Judeu as relações amorosas se desenvolvem sob o signo de uma ambiguidade valorativa, ou de um “bifrontismo de Jano” (SILVEIRA, 1992), uma vez que, se de um lado as personagens são como que redimidas pelo

sentimento amoroso – situação típica das obras da época e mesmo da tradição literária anterior –, de outro lado não se pode deixar de notar que em alguns momentos o amor, juntamente com determinados códigos de conduta da nobreza “séria”, é rebaixado criticamente à vulgaridade e à decadência, quando não à mais pura empulhação. Tal ambiguidade das peças silvianas em relação à temática amorosa pode ser colocada em paralelo com a própria condição do homem barroco, marcada pela luta de impulsos antagônicos que, entretanto, não acabam por se anular, mas que, pelo contrário, geram dubiedade nos corações e nas mentes, quando não uma inquietude tumultuada, a qual define justamente o valor de sua particularidade estética: “A grandeza do barroco [...] reside exatamente na unificadora força de dramaticidade e na simultânea tensão de agonizante que nêle impulsionam, sustentam e tipificam a concepção tanto do seu artista, quanto de seu escritor” (ÁVILA, 1971, p. 12).

Em *Guerras*, não raro a linguagem amorosa é marcada pelo rebuscamento, devido aos excessos e volteios cultistas, além de parecer vazia de sentido, sendo levada a efeito mais por obediência ao convencionalismo cortês que pela sinceridade amorosa. Essa galantaria pouco convincente é o que provoca a desconfiança de D. Clóris em relação a D. Gilvaz, tal como a de Filena em relação a Periandro, em *Esopaida*: “Senhor D. Gil, as suas finezas, por encarecidas, perdem a estimação das verdadeiras; quem tem a língua tão solta para encarecimentos terá presa a vontade para os extremos” (SILVA, 1980, p. 75). Já no início da peça fica patente a vacuidade do palanfrório cortesão quando Sevadilha, personagem graciosa, define a galantaria satírica de Semicúpio e, por extensão, também a dos “nobres” rapazes: “Isso é empurração” (1980, p. 40). Ao que Semicúpio responde: “[...] Isto é bichanrear [namorar, flertar], pouco mais ou menos”. Quando vão embora as moças, que estão com os rostos escondidos, vem à tona a intenção por trás da galantaria às cegas dos espertalhões:

D. Fuas: Quem serão, amigo D. Gilvaz, essas duas mulheres?

D. Gilvaz: Essa pergunta não tem resposta, pois bem vistes o cuidado com que vendaram o rosto, para ferir os corações como Cupido; mas, pelo bom tratamento e asseio, indicam ser gente abastada.

D. Fuas: Oxalá que assim fora, porque, em tal caso, admitindo os meus carinhos, poderei com a fortuna de esposo ser meeiro no cabedal (SILVA, 1980, p. 43).

D. Gilvaz e D. Fuas assumem o papel da aristocracia socialmente decadente, de cujo sinal de nobreza só restaram os títulos de dom e a linguagem cortês preta de clichês e de artificialidade: “Já que do mais somos famintos, ao menos sejamos fartos de palavras”, diz D.

Gilvaz ao colega de golpe, D. Fuas. Veremos na próxima seção que não são apenas estas duas personagens de *Guerras* a fazer um papel pouco digno da nobreza...

O que sobressai nesta peça não é o valor atribuído ao sentimento amoroso, que, mesmo assim, acaba por redimir os rapazes “golpistas” – ainda que de modo um tanto artificial, diga-se. Afinal, terminar em casamento é o *lieto fine* mais que “useiro e vezeiro” nas comédias e tragicomédias. Assim rezam as convenções, o público já o sabe e acha que assim deve ser; tanto é que, questionado por Sevadilha sobre como terminaria toda aquela “barafunda” dos amantes, a própria personagem Semicúpio o revela, metateatralmente: “Em algum casamento. Isso já se sabe” (SILVA, 1980, p. 107). O que de fato se destaca nesta peça são as peripécias, as artimanhas, os quiprocós, os tombos e pancadas, como num jogo de obstáculos, até a conquista amorosa final dos rapazes, graças, evidentemente, às artimanhas do astuto e “pragmático” Semicúpio, cujo lema pode ser uma de suas falas: “Mais obras, e menos palavras” (1980, p. 83).

A conquista amorosa no ambiente marialva do barroco mostra-se oportunamente uma verdadeira guerra ou jogo em que as aventuras amorosas são uma mera convenção garantidora de sucesso junto ao público. Porém, ao lado do uso das intrigas amorosas como clichês, em *Guerras* teremos ensejos a críticas e a zombarias a respeito de quem se submete ao amor. É o que constatamos no momento em que Semicúpio, disfarçado de mãe de D. Gilvaz e D. Fuas, por sua vez disfarçados de filhas, intervém a fim de evitar que D. Tibúrcio, fidalgo e sobrinho de D. Lancerote, escolha uma das moças para com ela se casar. Ao entrar em cena, D. Gilvaz comenta num aparte que “Quem serve a Cupido, não é muito que se afemine” (SILVA, 1980, p. 111). Adiante, D. Fuas, também num aparte, revela: “Até nisto mostra o amor que é covarde!”. Algumas cenas adiante, D. Gilvaz, tendo de se esconder, por força das circunstâncias, num poleiro de galináceos, dispara mais uma: “Quem serve a Cupido, às vezes é leão, às vezes galinha” (1980, p. 143).

Outro recurso que reforça o lado artificial e menos elevado desses enredos amorosos é a metateatralidade, ou a referência ao teatro dentro de uma peça teatral. Semicúpio, ao dizer que o desfecho das peripécias dar-se-á em casamento, zombando assim do convencionalismo dos *happy ends*, provoca no público uma **quebra de ilusão teatral**, pois que deixa trair no diálogo das personagens um dos aspectos estruturais do enredo da própria peça de que fazem parte. Assim o jogo das ilusões é temporariamente desfeito e a obra, traindo os mecanismos de que é feita, acaba por provocar a comicidade, por meio da autoperódia. Não são escassas as ocasiões em que as próprias personagens revelam sua condição de “bonecos de cortiça”, como

em *Esopaida*, no início da cena VII da segunda parte, em que Esopo assim diz “Ui, Senhor! É zombaria andar aqui em uma roda viva, Esopo de dia, Esopo de noite, como se eu fora algum bonecro de cortiça?” (SILVA, 1957, p. 210).

Na peça *Os encantos de Medeia*, à cena I da parte II, Sacatrapo, postergando ao máximo a resposta a Jasão sobre o recado que deveria dar a Creúsa, sai-se com esta:

Ela lhe não pesou de ouvir o recado, ainda que lho dei bem pesado; e começando a fazer biquinhos, como quem queria chorar, destemperou em cantar uma Ária, e virou-me as costas: eu ainda assim fui atrás dela; e perguntando-lhe pela resposta, virando-me o rosto para mim mui sisuda e grave, fez-me uma careta, e safou-se, e ficou safada (SILVA, 1957, p. 47).

Note-se a autoperódia sutil, presente não só no trecho em que a personagem Sacatrapo revela ao espectador um aspecto estrutural do melodrama, o interlúdio musical através da Ária (cantiga a uma ou mais vozes), como também na referência às expressões fisionômicas da personagem discreta Creúsa a “fazer biquinhos”, “muito sisuda e grave” – e “fez-me uma careta” –, numa clara caricatura aos arroubos melodramáticos e operísticos.

Um dos trechos mais significativos de metateatralidade em *Guerras* é quando D. Gilvaz sai repentinamente de uma caixa, na qual estava escondido, e faz uma declaração de amor a D. Clóris. Nesta cena, as personagens estão numa sala sem iluminação e tomam o devido cuidado para que o barulho das conversas não chame a atenção de D. Lancerote. A declaração de D. Gilvaz é tão ruidosa, que este é alvo da ironia de Fagundes, a ama da casa: “[...] quem às escuras é tão discreto, que fará às claras?” (SILVA, 1980, p. 94). A fala de D. Gilvaz põe em evidência não só uma linguagem amorosa vazia de sentido, muito mais um exercício lírico preciosista que uma declaração de amor verdadeira, mas também, uma vez mais, a metateatralidade, ferindo a ilusão catártica ao identificar o amor como tragicomédia, referindo-se diretamente ao próprio espetáculo que o público tem diante de si:

D. Gilvaz: Ó tu, nocturna deidade, que no caliginoso bosque destas sombras brilhas, carbúnculo da formosura, aqui tens segunda vez no *teatro* de tua beleza representante a minha constância na *tragicomédia* de meu amor (SILVA, 1980, p. 94, grifo meu).

O comediógrafo quer deixar bem explicitado aos que se entregaram ao ilusionismo catártico de uma peça de teatro interpretada por bonecos de cortiça, movidos por arames: trata-se de uma tragicomédia, uma “tragicomédia de amor”, isto é, o amor pode ser trágico,

mas também pode ser cômico, motivo de piada leve ou mesmo de zombaria, em virtude de sua inconstância, de sua puerilidade, de seus arroubos e em especial de seu caráter muitas vezes automático, arraigado em hábitos vazios e insinceros. E o amor, quando visto como convenção de obras literárias, pode também ser apenas uma receita, como tantas outras, de que se serve uma peça de ficção.

A quebra da ilusão teatral no teatro de Antônio José não só pode ser resultado de recursos como a alusão ao espaço teatral ou à cidade de Lisboa, a hábitos e ditados contemporâneos da plateia, das referências metateatrais já descritas e das falas *ad spectatores* (interpelação direta ao público), como também da própria “precariedade” realista de um teatro interpretado por bonecos de arame e cortiça.

A situação de D. Gilvaz, por causa da surpresa da aparição ruidosa descrita acima – assemelhando-se mesmo ao brinquedo conhecido como **diabo de mola** – e do automatismo do seu discurso, é potencialmente deflagradora do riso. Cabe mais uma vez aqui recorrer a Propp (1992) a respeito da manifestação da comicidade. De acordo com o filósofo russo, quando um homem (no caso desta peça, um simulacro de homem, pois trata-se de uma marionete) se assemelha a uma coisa não há necessariamente comicidade, “mas somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu” (PROPP, 1992, p. 75). Em D. Gilvaz, tal defeito compreende mais do que a psicologia de uma personagem em particular, uma vez que não há complexidade psicológica nas “óperas” jocosas d’O Judeu: trata-se antes da mecanicidade e da artificialidade, que podem ser estendidas aos hábitos e inclinações de um tipo social, neste caso a classe dos fidalgos lisboetas coevos do autor. Flagramos, portanto, mais uma situação risível na qual não estão envolvidas personagens graciosas, mas sim figuras pertencentes à nobreza.

Na cena V de *Guerras*, haverá ainda espaço para o jogo paródico da tradição literária portuguesa quando se fala da definição e das consequências do sentimento amoroso sobre os corações das jovens D. Clóris e D. Nise. Semicúpio está disfarçado de médico e, satirizando a profissão, faz concomitantemente galhofa com o “mal cupidista” que se abateu sobre as moçoilas:

D. Nise: Ora, Senhores Doutores, já que vossas mercês aqui se acham, bem é que os informemos, eu e minha irmã, de várias queixas que padecemos.

Semicúpio: Inda mais essa? Ora digam.

D. Clóris: Senhor, o nosso achaque é tão semelhante, que com uma só receita se podem curar ambos os males.

D. Nise: Não há dúvida que o meu achaque é o mesmo em carne que o de minha irmã.

Semicúpio: Achaque em carne pertence à cirurgia.

D. Clóris: Que, como dormimos ambas, se nos comunicou o mesmo achaque; e assim, Senhor, padecemos umas ânsias no coração, umas melancolias na alma, uma inquietação nos sentidos, uma travessura nas potências; e finalmente, Senhor Doutor, é tal este mal, que se sente sem se sentir; que dói sem doer; que abrasa sem queimar; que alegra entristecendo, e entristece alegrando.

Semicúpio: Basta; já sei: isso é mal cupidista.

D. Lancerote: O que é mal cupidista, que nunca tal ouvi?

Semicúpio: É um mal da moda (SILVA, 1980, p. 125-126).

A fala de D. Clóris e, por extensão, a fala de Semicúpio evidentemente referem-se ao famoso soneto camoniano que tem início com **Amor he hum fogo qu'arde sem se ver**. Trata-se, além de uma reformulação tragicômica, de um desvio paródico da visão lírica do célebre poeta português, o qual acaba por tirar o peso de seriedade do tratamento reservado ao amor, que no teatro d'O Judeu pode ser definido, comicamente, como um “mal cupidista”.

No que diz respeito à formulação (auto)paródica, a fala dos graciosos adquire estatuto de verdadeiro **contrajogo** dentro da tragicomédia silviana. Flávia Corradin (1998), em seu estudo sobre a intertextualidade nas peças d'O Judeu, identificara a autoparódia em Antônio José como atinente ao lúdico.

Isto porque o discurso e a ação das personagens cômicas espelham ridiculamente o discurso cultista e as ações das personagens discretas. Tal crítica, no entanto, não teria como alvo a poesia gongórica em si mesma, mas sim os excessos e o artificialismo de tantos poetas sem talento que surgiam da noite para o dia. “Desse modo, com a autoparódia, o Judeu ressalta a idéia de que é a paráfrase inepta, realizada por quem não tinha talento, a responsável pelo dessoramento e ridículo da norma ideal barroca” (CORRADIN, 2008, p. 124-125).

A própria ambiguidade da relação intertextual entre a paródia e o texto parodiado, permite que se tenha um jogo duplo entre estes, uma vez que a paródia pode manifestar-se tanto pelo contraste ou oposição entre os textos, quanto pelo “estar em acordo” entre eles (HUTCHEON, 1991), daí, possivelmente, o caráter lúdico identificado por Flávia Corradin.

3.3 Um mundo *quase* às avessas: a permanência e a mudança denunciadas pelas atitudes derrisórias em *Esopaida ou vida de Esopo* e *Guerras do Alecrim e Manjerona*

Usualmente diz-se que as intrigas das peças *Esopaida* e *Guerras*, como de resto de todas as oito peças que compõem a comediografia de Antônio José da Silva, baseiam-se duplamente nas ações das personagens discretas e das graciosas. Esta regra, no entanto, não é definida rigorosamente, pois não há propriamente uma linha demarcatória das ações das personagens do **soco** (comédia) e das do **coturno** (tragédia). As ações sérias e as cômicas

tendem a entrelaçar-se e mesmo o triângulo amoroso (deveríamos dizer **hexágono** amoroso), no caso de *Esopaida*, compõe-se tanto de personagens discretos quanto de graciosos. Se não, vejamos: Eurípedes/Xanto/Geringonça/Esopo/Filena/Periandro/Filena. Este tipo de quadrilha amorosa produz uma diversidade de *nós* que complexificam a intriga, tornando-a “labiríntica” e contribuindo para a eficácia tragicômica da peça. Segundo Mikhail Bakhtin (1988), o discurso paródico das personagens bufas, no qual poderíamos enquadrar o gracioso de Antônio José, manifesta-se na forma de denúncia do convencionalismo e da falsidade que dominavam as relações humanas no mundo feudal. Presume-se, deste modo, o caráter algo demolidor do discurso zombeteiro do gracioso num Portugal ainda atrelado a reminiscências ideológicas do feudalismo que moldavam o comportamento da nobreza até à primeira metade do século XVIII.

A importância do gracioso, entretanto, não se resume a ser uma espécie de caricatura de seus amos. Para demonstrar a sua riqueza e a sua complexidade, há que considerar as suas habilidades discursivas zombeteiras e a sua “inteligência prática”. A partir daí podem vir à tona certas hipóteses acerca das relações entre servo e amo, as quais acabam por revelar, ainda que sutilmente, modificações de ordem moral e social no Portugal do primeiro decênio do século XVIII.

A fidelidade e a eficiência na prestação de serviços a seu amo é marca registrada das personagens graciosas na tradição dramática luso-espanhola. Porém, ante tal “subserviência”¹² em termos de favores ou empreitadas, o gracioso Esopo, como de resto todos os outros graciosos oriundos da pena d’O Judeu, tem no uso do discurso o exercício de sua *liberdade* frente ao domínio de seus superiores, que são geralmente tolerantes: “Como te tenho por bobo, tens licença pra tudo” (SILVA, 1957, p. 128); ou admiradores de suas “prendas”: “Esopo merece todas as honras de sábio” (1957, p. 187); ou ainda dependentes das artimanhas do gracioso (*vide* o papel de Esopo tanto na guerra contra o rei da Lídia quanto na “guerra conjugal” entre Xanto e sua esposa). Tal liberdade discursiva é o que permite a Esopo zombar dos seus patrões quando, por exemplo, finge estar com medo de Eurípedes e a chama de “tarasca”;¹³ ou mesmo repreender Xanto por gostar da criada Geringonça: “Ora tenha vergonha: um filósofo namorado de uma trapalhona e mondongueira!” (1957, p. 141). Seu

¹² Esta fidelidade dos graciosos em relação aos seus amos não seria resultado antes da perspectiva de ganhos futuros do que propriamente de pura e simples subserviência? Esopo almeja tanto a alforria frente a Xanto quanto o amor de Filena. D. Gilvaz promete a Semicúpio *status* e ascensão social (Cf. SILVA, 1980, p. 48).

¹³ A Tarasca era “uma espécie de serpente monstruosa que, conduzida por homens escondidos em seu bojo, ia engolindo os chapéus dos que assistiam ao desfile [de *Corpus Christi*], preparando o terreno para a passagem da Hóstia; era, depois desta, a figura mais apreciada pelo público” (MARTINI, 1988, p.XVIII). No sentido que emprega Esopo, o termo pode ser entendido como “mulher feia” ou “megera”.

desrespeito a algumas normas de conduta vai ao ponto de o poltrão Esopo “fazer de bobo” (PROPP, 1992, p. 99) o bravo guerreiro Temístocles – eis mais uma situação risível envolvendo personagens discretas! – e lhe ferir a cabeça com uma espadada. Na guerra, a esperteza e a “malandragem” podem às vezes ser mais úteis do que o cumprimento fiel das regras do duelo.

Em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, a ação está basicamente concentrada nas soluções arquitetadas e levadas a cabo por Semicúpio, sendo que as suas habilidades são de fato reconhecidas e fartamente elogiadas por seu amo, D. Gilvaz: “Ainda não sei cabalmente aplaudir a tua indústria, ó insígne Semicúpio” (SILVA, 1980, p. 83), e ainda, à mesma página: “As tuas ideias são tão impossíveis de aplaudir, como de agradecer; pois todo o prêmio é diminuto e todo o louvor limitado”. A empreitada de Semicúpio em benefício de D. Gilvaz leva a que aquele tenha uma certa liberdade de ação – liberdade evidentemente de “peão de xadrez”, mas que, ainda sim, lhe vale certo domínio da situação frente às demais personagens, especialmente nas cenas em que está disfarçado, seja de mulher, de médico ou de juiz no final da peça. Semicúpio acaba por ser responsável por colocar em ridículo as personagens discretas, espancando-as e derrubando-as, como quando derruba D. Lancerote e D. Tibúrcio ao sair da caixa em que os dois estavam sentados, cena II da parte II, ou na cena VI quando, ao descer por uma corda, cai sobre D. Lancerote; ou pelos quiproquós na cena II da parte II, onde, na sala escura, Semicúpio, que está escondido numa caixa, esmurra D. Lancerote e D. Tibúrcio e cada um dos dois acha que é o outro que o está espancando.

O universo das duas peças d’O Judeu analisadas, se não chega a configurar a representação de um verdadeiro “mundo às avessas”, ao menos, em ocasiões específicas, acaba por “rebaixar”, no jogo social ali desenvolvido, o papel de algumas personagens sérias. Tal inversão chega ao ponto de ficarmos em dúvida sobre a classificação de certas personagens: é o caso de D. Tibúrcio em *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Gracioso ou discreto?

Embora seja sobrinho de D. Lancerote e, portanto, pertencente à cepa da nobreza, D. Tibúrcio não poderia ser simplesmente incluído entre as personagens discretas. Até a criada Geringonça, rejeitando a sua galantaria, chama-o, numa ária, de “tonto jarreta” e “néscio pateta” (SILVA, 1980, p. 90). O “abóbora” D. Tibúrcio torna-se alvo de zombarias em quase todas as cenas em que está presente, seja quando Semicúpio, D. Gilvaz e D. Fuas estão travestidos de mulher, ou quando Semicúpio, disfarçado de médico, faz-lhe um diagnóstico

totalmente macarrônico e incompreensível. As qualidades de parvo e de covarde, como na cena da sala escura, fazem deste nobre tão ignóbil uma verdadeira personagem ridícula.

3.4 As tragicomédias de Antônio José da Silva e o contexto social e político

O rebaixamento das personagens nobres nas “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, episódico porém revelador, permite que lobriguemos sutis transformações de ordem moral e social no contexto do final do Seiscentos e início do Setecentos português, quando se nota uma “crescente insolvência da nobreza”, momento em que o caráter hereditário do “sangue azul”, cedia espaço à obtenção de títulos por compra ou pela aquisição de certas ocupações estatais (HANSON, 1986). Ainda que não alcance, como dissemos, o estatuto de “mundo às avessas” pelo fato de que, por exemplo, o poder real nunca chega a ser questionado ou a ser seriamente alvo de derrisão – nas obras d’O Judeu o rei nunca vira bobo, embora ocasionalmente o bobo vire rei –¹⁴, ainda assim as peças silvianas não perdem o seu potencial crítico que, bem ou mal, reflete mudanças históricas como a decadência da nobreza tradicional, dando margem à emergência de valores de uma nova nobreza, mais esclarecida, e de uma burguesia mais “prática” que, naquele contexto português, ainda era muito heterogênea e sem uma ideologia classista que conscientemente a singularizasse (BARATA, 1985).

A “inocente” autoparódia presente nas falas dos graciosos e as personagens nobres em situações ridículas ou pouco dignas de nobreza acabam, como já vínhamos dizendo, por revelar furtiva ou escancaradamente um certo decaimento de valores sócio-culturais, como a galantaria palaciana e o seu convencionalismo *démodé*. E é neste ponto de mudança que, acreditamos, reside muito da força crítica da obra d’O Judeu que, se por um lado tomou como estratégia um suposto “riso fácil” de sua plateia, por outro não se furtou a valer-se de um riso “desmascarador” da vacuidade de convenções ultrapassadas que teimavam em persistir. Nesse sentido, façamos nossas as palavras de Propp quando diz que “A arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto do riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência” (PROPP, 1992, p. 175).

O tempo acenava com mudanças. Dali a alguns anos, a consciência e a ação burguesas, alicerçadas no pensamento iluminista, tentariam eliminar, de uma vez por todas, os

¹⁴ Veja-se o episódio da “Ilha dos Lagartos”, em *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*.

resquícios feudais conservados pela nobreza tradicional. O Absolutismo português, como de resto outros reinos absolutistas europeus, para não se deixar aniquilar viu-se forçado a adaptar-se – sem perder gravemente os seus privilégios, é claro. Assim surgiria o **despotismo esclarecido**, que em Portugal fora representado nas pessoas de D. José I e de seu primeiro-ministro plenipotenciário, o Marquês de Pombal.

O Judeu, ao mesmo tempo em que cultivava os jogos preciosistas da poesia sua coetânea, torna-a alvo da derrisão através do discurso paródico dos graciosos; e, embora mantenha certos valores honoríficos de fidalguia, põe alguns de seus personagens nobres em situações ridículas. Afinal, qual será a saída para este dilema?

O gênero tragicômico parece ter servido muito bem aos interesses da estética barroca, na medida em que espelha a ambivalência que caracterizava a mundivisão dos artistas da época. Antônio José da Silva não foge, por certo, a essa regra. Cabe destacar ainda que, no século XVIII, algumas ideias começam a associar ao riso um fundo algo “benevolente” e não apenas uma prova de superioridade ou de ofensa em relação a quem ou ao quê é alvo do riso (ALBERTI, 1999). Neste sentido, o gracioso, enquanto personagem cômica, poderia angariar certa “empatia” ou “benevolência” – ou mesmo a admiração dos que possivelmente se identificassem com ele –, assim como poderia ser meramente alvo de um riso de zombaria distanciadora.

A composição heterogênea da plateia do bairro por certo fazia vibrar diferentes “tipos” de riso. O fato é que estando as suas obras numa espécie de fronteira – não custa lembrar que àquela altura o Barroco já dava os seus últimos suspiros em Portugal – entre épocas e estilos tão diferenciados, Antônio José da Silva não deixou de sofrer as consequências das contradições do seu momento histórico, vendo-se ora sob o influxo do tradicionalismo estético exercido pela poesia barroca e cortesã, ora sob o da crítica aos excessos e defeitos desse mesmo tradicionalismo. As portas para as transformações sociais e culturais estavam por abrir e Antônio José encontrava-se numa encruzilhada, inclusive dramática: enquanto “rebaixou” temas trágicos por via da tragicomédia – o que agradava à ideologia contra-reformista –, ao mesmo tempo, consoante as modificações nas preceptivas dramáticas, sinalizou para o surgimento do gênero conhecido atualmente como drama burguês (PORTICH, 2008).

Afora o cariz dúplice que aferra a sua obra, vemos a sua própria vida dividir-se entre a **aparência** (cristão-novo e frequentador do *establishment* lisboeta) e a **essência** (judeu

praticante), sendo que, em virtude da fidelidade e do respeito à sua origem religiosa¹⁵, ocultou enquanto pôde o seu judaísmo, vindo depois a cair fatalmente nas garras da Inquisição. Não pretendemos aqui fazer uma análise de antropologia cultural mais aprofundada a este respeito; apenas gostaríamos de destacar a abordagem crítica e/ou zombeteira em relação aos códigos da nobreza e do galanteio presentes nas “óperas” joco-sérias, abordagem essa que não pode ser desprezada, ainda que as críticas das peças d’O Judeu não cheguem a pôr em discussão a estrutura sócio-política do Portugal joanino. Aliás, não poderiam mesmo que o quisessem: as tesouras assanhadas da censura inquisitorial não as deixariam passar incólumes.

¹⁵ A pesquisa bibliográfica a respeito do judaísmo de Antônio José retiramos da “Relação Quarta” de *Novas Epanáforas*, de João Lúcio de Azevedo (1932).

4. O JOGO VERBAL E AS COMPETIÇÕES DISCURSIVAS NAS PEÇAS DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA

4.1 A linguagem, o lúdico e as personagens graciosas

A linguagem verbal detém papel de grande relevo nas peças tragicômicas de Antônio José da Silva. Grande parte do seu efeito de comicidade dá-se graças aos mecanismos lúdicos de natureza verbal, de que são exemplos os trocadilhos, as metáforas e as comparações. Num sentido mais abrangente, entretanto, tais recursos linguísticos podem ser identificados tanto nos casos mais específicos dos *calemboures* ou dos nomes caricatos dos graciosos, quanto no intuito paródico mais amplo que atravessa as obras. Tais serão os aspectos abordados neste capítulo, tendo em vista as três peças que compõem o nosso *corpus* principal.

Primeiramente, convém destacar o que sempre se aparenta como algo mais ou menos trivial, a saber, o aspecto lúdico atinente a certos recursos da linguagem verbal, aspecto esse que se evidencia, por exemplo, na expressão **jogo de linguagem**. Dentro de seu sistema filosófico, Wittgenstein vem a equipar a pergunta “O que é uma palavra?” a esta outra “O que é uma figura de xadrez?” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 53).

Johan Huizinga estabelece uma relação profunda entre o espírito humano e a linguagem (enquanto instrumento de abstração e classificação das coisas por meio das palavras), ao afirmar que “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza” (HUIZINGA, 2008, p. 7).

Logo, devemos ter claro que o abundante manancial de jogos da linguagem verbal tem início nas esferas mais profundas do entendimento humano, uma vez que o lúdico compõe em grande medida a sua própria natureza. Não à toa, segundo o mesmo autor, enquanto o direito, a guerra e a política com o tempo foram se afastando de seus elementos lúdicos primordiais, o poeta, enquanto **jogador** (ÁVILA, 1971), teria conservado tais elementos em seu trabalho de criação. Destacando-se a diferença entre o universo do mundo real e o universo da *poiesis*, temos que este “[...] se exerce no interior da região lúdica do espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na ‘vida cotidiana’, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade” (HUIZINGA, 2008, p. 133).

A análise mais detida dos estratagemas cômico-lúdicos atinentes ao signo verbal acaba por revelar, por sua vez, um sistema linguístico autônomo, abstraído de suas funções comunicativas e repleto de potencialidades:

A opacificação da linguagem condensa múltiplas possibilidades formais que permitem seu emprego cômico, aproveitando os aspectos rítmicos, as analogias fonéticas, a ambiguidade dos significantes. Quando essas operações (que se assemelham à *brincadeira infantil* de manejar as palavras como parte de um quebra-cabeça, mas sem nenhuma ingenuidade) têm apenas a si próprias como fim, conseguem macular a certeza de que a linguagem seja a límpida transmissão de idéias que a razão desejaria. Pelo contrário, ela aqui se subtrai a suas tarefas comunicativas e se fecha na auto-referencialidade (D'ANGELI e PADUANO, 2007, p. 197, grifo nosso).

Pertencente a um tempo em que as obras artísticas influenciaram e se deixaram influenciar pelo intenso ludismo de seu “espírito de época”, Antônio José da Silva, por certo, absorveu enormemente tais influxos, apelando frequentemente aos recursos de natureza linguística para a composição da fala de suas personagens. Aliás, como já dito, o próprio nome dos graciosos tem escancarada finalidade cômica, dando ensejo a diversos tipos de jogos com a linguagem, entre grotescos e chistosos. À exceção das personagens Esopo e Sancho Pança, todos os demais graciosos e graciosas da obra d'O Judeu exibem nomes engraçados, ou curiosos, quais sejam: Geringonça (*Esopaida ou vida de Esopo*) Sacatrapo e Arpia (*Os encantos de Medeia*); Saramago e Cornucópia (*Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*); Esfuziote, Taramela e Sanguixuga (*Labirinto de Creta*); Semicúpio e Sevadilha (*Guerras do Alecrim e Manjerona*); Caranguejo e Maresia (*As variedades de Proteu*); Chichisbéu e Chirinola (*Precipício de Faetonte*).

O uso da *interpretatio nominis*, a interpretação pelo nome, é, pois, estratégia de grande eficiência cômico-teatral na obra silviana. Tendo seus antecedentes na antiguidade clássica, esse recurso, tão prezado pelo nosso autor do século XVIII, está presente também na tradição cômica portuguesa, nomeadamente em alguns autos de Gil Vicente, cujo principal sucessor, segundo o alvitre de Teófilo Braga (s.d.), teria sido justamente Antônio José da Silva (dois séculos mais tarde!), embora não se possa notar um diálogo intertextual explícito entre este último e o autor de *Auto da barca do Inferno*. Como exemplo de tal recurso na obra vicentina, tem-se a peça *Auto da Índia*, em que a personagem adúltera recebe, ironicamente, o nome de D. Constança.¹⁶

Nas peças d'O Judeu, a *interpretatio nominis* é levada, de fato, às últimas consequências, enfatizando teatralmente um tipo de recurso que é típico da tradição cômica portuguesa. No final da primeira cena de *Os encantos de Medeia*, o gracioso Sacatrapo (nome

¹⁶ Um estudo comparativo entre as obras dos dois autores pode ser encontrado em: MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Dois autores em cena: o diálogo entre Antônio José da Silva, O Judeu, e Gil Vicente. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Big de. (Orgs.). *Dramaturgia em cena*. Maceió/Salvador: EdUFBA, 2006, p. 177-191.

que quer dizer instrumento para retirar a bucha das armas de fogo), interpela, curioso, o seu amo Jasão para saber quais são os planos deste em relação ao velocino de ouro. Replica-lhe Jasão: “Eu me admirava, Sacatrapo, que tu estivesses calado muito tempo”. E o gracioso dá como resposta um trocadilho com seu nome: “Ao menos, senhor, não me é necessário sacatrapo, para me tirar a minha fala do bucho” (SILVA, 1958, p. 9). De fato, Sacatrapo apresentar-se-á ao longo de toda a peça como verdadeiro “linguarudo”, acabando por revelar ao rei de Colcos o roubo do velocino, que Jasão levava a efeito graças aos feitiços de Medeia.

Sacatrapo é uma espécie de mestre na arte dos trocadilhos, como provavelmente nenhum outro dos graciosos d’O Judeu o é: “Senhor Jasão, eu era *de voto*, (sem ser beato), que vossa Príncipeza [...]” (SILVA, 1958, p. 9, grifo nosso). “Este Rei Etas, já tem bastante idade, é o *AÉtas, aetatis*¹⁷ [...]” (1958, p. 13). “Uma vez, que temos estalagem do Palácio, já não quero ser Sacatrapo, senão vareta, para carregar bem o bacamarte do bandulho” (1958, p. 15). À pergunta de Jasão, “Não gostas de contradança?”, o criado responde com a piada “Não Senhor, porque fui sempre contra a dança” (1958, p. 40). Os exemplos são inúmeros e estão espalhados por toda a peça.

Uma das falas mais chistosas de Sacatrapo ocorre quando este, após sair do porão do navio onde estava escondido o famoso carneiro de lã de ouro, afirma que o animal seria versado em latim. Eis a explicação de Sacatrapo para semelhante absurdo: [...] tal Velocino é um Calepino [dicionário] encadernado em carneiro, e senão veja: perguntei-lhe eu (por acaso) de *Ego, mei, mihi*, o acusativo do singular? Eis senão quando me responde logo *mè* [...] (SILVA, 1958, p. 45).

Outro recurso linguístico digno de uma abordagem mais pormenorizada é a presença do latinório, ou latim macarrônico, muito frequente na fala das personagens cômicas das peças analisadas – recurso que, aliás, perpassa quase toda a obra silviana. Antônio José da Silva, recordemos, foi aluno do curso de Cânones na Universidade de Coimbra e, provavelmente, era grande conhecedor da gramática e literatura latinas.

Língua das formalidades jurídicas, da igreja católica, dos versados na filosofia escolástica e do “macambúzio” teatro didático dos jesuítas prescrito pela *Ratio Studiorum*,¹⁸ o latim afigurava-se, naquele contexto português, como língua de grande prestígio social e intelectual, conhecida de uma minoria privilegiada. Cabe lembrar que grande parte da

¹⁷ *AÉtas* e *aetatis* são, respectivamente, formas do nominativo e do genitivo na língua latina. De *aetatem* originou-se a palavra portuguesa “idade”; daí o trocadilho de Sacatrapo com o nome do monarca.

¹⁸ Rezava a *Ratio Studiorum* em relação ao teatro jesuítico “Convém que seja sagrado e piedoso o assunto das tragédias e das comédias, que deverão ser em latim e muito raras; nem haja entre-actos que não sejam em latim e decentes; não seja introduzida mulher ou hábito feminino” (apud CIDADE, 1984, p. 505).

população portuguesa da época sequer era alfabetizada no vernáculo. Em *Esopaida*, a personagem discreta Filena pede a seu pai, Xanto, que obrigue Esopo a ensiná-la a ler e a escrever, o que mostra que mesmo no seio da nobreza o analfabetismo não era incomum.

Não seria raro, portanto, na época em que a obra d’O Judeu veio a lume, um tipo de falatório baseado em algum conhecimento de latim por parte de supostos “doutos”. O latinório, ou besteiro, também sendo encontrado em Gil Vicente (*vide O auto da barca do Inferno*, no trecho em que o Diabo tenta convencer o Corregedor a entrar na sua barca), é recurso que encontra antecedentes desde, pelo menos, a *Commedia dell’Arte*. Nesses famosos espetáculos italianos, os quais acabaram por conquistar grande público em boa parte da Europa, tinha-se a personagem fixa Doutor, geralmente um magistrado – embora pudesse ser também um médico¹⁹ –, a qual se valia de uma linguagem verborrágica, empolada e sem sentido. Essa personagem recorrerá, porém, não ao uso do latinório, mas do dialeto **bolonhês** como afetação de inteligência – isso por causa do prestígio acadêmico da Universidade de Bolonha, a mais antiga da Europa. De acordo com Roberta Barni, a personagem Balanzone (como ficaria conhecido o Doutor),

[...] surge de uma intenção satírica, como de uma vontade de aliviar o peso do humanismo em suas expressões mais reacionárias e antiquadas. Nos formulários utilizados pelos atores que representavam o Doutor, os pesquisadores encontraram patentes paródias de obras eruditas daquela época (BARNI, 2008, p. 59).

Embora, segundo a mesma autora, o caráter satírico tenha se mitigado com o desenrolar da *Commedia dell’Arte*, cedendo lugar à paródia bufonesca, não se poder negar que muito da artilharia crítico-satírica desse recurso não se esgotou ao longo da história do teatro. Pelo contrário, pode-se encontrá-lo, *mutatis mutandis*, nas principais realizações teatrais do *Siglo de Oro* espanhol. Cabe acrescentar ainda que, durante o século XVI na Espanha, desenvolveu-se uma forma de dialeto de nome *sayagués*, utilizado pela personagem conhecida como “pastor-bobo” (BROTHERTON, 1975), o que mostra que tal expediente linguístico rendeu (e ainda rende) bons efeitos cômicos.

4.2 As formas lúdicas da filosofia sob a pena d’O Judeu

Ao tratar alguns temas e práticas filosóficos de modo risível ou por derrisão (zombaria), Antônio José da Silva acaba por retemermos aos antecedentes do teatro antigo,

¹⁹ Seria esse o precursor do famoso médico fanfarrão à la Molière?

nominalmente Aristófanes, com a peça *As nuvens*, em que critica a filosofia sofística, então em grande voga na época do célebre comediógrafo ateniense. Nas três peças sob análise – *Esopaida*, *Os encantos de Medeia* e *Guerras do Alecrim e Manjerona* – o latinório, ou mero besteiro, da fala dos graciosos muitas vezes vem associado a uma pseudo-filosofia que pode ser lida como uma evidente sátira à Escola e aos aristotélicos. Antes, porém, de analisar alguns pontos específicos das peças, comentemos um pouco mais as relações entre a filosofia e o lúdico.

No capítulo “Formas Lúdicas da Filosofia”, Johan Huizinga desenvolve um panorama a respeito do caráter lúdico que permeia a filosofia desde seus antecedentes, até o século XVIII, quando o espocar de combates intelectuais ia de discussões sérias até debates “de salão” com muita afetação e pouca profundidade. Huizinga apresenta, no mencionado capítulo, o sofista grego, essa tão famigerada figura intelectual, no centro de sua exposição. De acordo com o estudioso holandês, “O sofista possui duas funções muito importantes em comum com o tipo mais antigo de chefe cultural: a de exhibir seus extraordinários conhecimentos, os mistérios de sua arte, e ao mesmo tempo a de derrotar seus rivais nas competições públicas” (HUIZINGA, 2008, p. 163). A época arcaica grega, sendo marcada socialmente pelo gosto da exibição pública e pelas competições, teve a figura do sofista como seu protagonista cultural. Prossegue Huizinga,

É conveniente lembrar que, antes do aparecimento do sofista propriamente dito, Ésquilo designa com a palavra “sofista” os sábios heróis de antanho, como Prometeu e Palamede [...] Devido ao fato de gabarem-se de seus conhecimentos assemelham-se aos sofistas posteriores, como Hípias Polihistor, o homem das mil artes, o mnemotécnico, o autarca econômico que se vangloria de ter fabricado todo o vestuário e objetos que usa, e que constantemente aparece em Olímpia, apresentando-se como o gênio universal, sempre pronto para discutir qualquer assunto (preparado de antemão!) e para responder a quaisquer perguntas que lhe façam, proclamando nunca ter encontrado rival (HUIZINGA, 2008, p. 163).

Antes de considerar o sofista um “charlatão”, há que ter-se em conta o caráter lúdico-espetacular das aparições públicas dessa figura. Some-se a isso o fato de que, por incrível que pareça, os sofistas, revela-nos Huizinga, foram os verdadeiros criadores da educação e da cultura helênicas. Para os gregos, o conhecimento e a cultura não eram produto de uma educação escolar tal como a conhecemos hoje, mas dos tempos de ócio, isto é, o cidadão cultivava-se quando não se encontrava ocupado com as obrigações para com o Estado, a guerra ou a religião. Mesmo a palavra “escola” e seus cognatos, que atualmente carregam um

sentido de trabalho intelectual e de obrigações sistemáticas, já teve a acepção de ócio, tal como o entendiam os gregos. Na peça *Esopaida*, podemos flagrar uma breve fala que aponta para os exercícios filosóficos como atividade externa ao cotidiano e fechada em si mesma: na primeira cena diz Xanto a seu discípulo: “Periandro, fique-vos de advertência, que nem todo o lugar é para todas as cousas; nas praças vende-se, e nas aulas argumenta-se” (SILVA, 1944, p. 124).

Em que pesem significativas diferenças, não se pode deixar de identificar certas ações no Esopo de Antônio José da Silva que, de certa forma, o aproximam do sofista grego. As argumentações tortuosas ou mesmo incompreensíveis, o uso recorrente de expedientes linguísticos tenazes que não raro mascaram certa vacuidade das ideias correspondem a um certo modo de proceder sofisticado. A “conversa fiada” dos graciosos pode encontrar ainda seus ancestrais na Roma antiga. Relata-nos Huizinga (2008, p. 171) que

O introdutor da arte da declamação e da retórica na vida e na literatura romana foi Quintiliano. Foi uma moda que se espalhou muito, para além das escolas de retórica da Roma imperial. Don Crisostom, mestre de retórica, refere-se aos filósofos de rua que, como o tipo mais vulgar do sofista, enchiam a cabeça dos marinheiros com sua mistura de aforismos, piadas e conversa fiada, que encerrava uma propaganda subversiva.

Mesmo após o decreto de Vespasiano, que proibiu os filósofos em Roma, os sofismas continuaram em voga no discurso da população romana em geral.

O enigma e os desafios de raciocínio estão igualmente ligados ao discurso do sofista, verdadeiro combatente das ideias. Huizinga (2008) chama a atenção para a palavra “problema”, que em grego arcaico significava qualquer objeto útil à defesa pessoal, como um escudo, ou algo que se propõe ao adversário, como uma **aposta** ou **desafio**. A propósito, a aposta e o desafio, muito presentes nos encontros públicos da Grécia antiga, encontram-se também na peça **Esopaida**, que, segundo Saraiva e Lopes (2000, p. 498), “é uma constante proposta e decifração de enigmas efabulados ou em emblemas, e o emblema central [...] é o da cigarra, um ser inútil, um ‘ninguém’, um marginal, que só dispõe da sua voz e da ‘indústria’ com que se defende o melhor que pode”. Como exemplos práticos de tais enigmas ou desafios, relembremos a cena II da primeira parte, na qual Xanto ordena a Esopo que traga ao banquete que dará aos seus discípulos a melhor e a pior coisa do mundo. Some-se a isso o desafio lançado a Esopo, que deve construir uma torre no ar para que sua vida seja poupada pelo rei Cresso (cena VIII da parte II).

Outro aspecto a ser considerado é a presença da antilogia, ou raciocínio duplo, a marcar o discurso dos sofistas. Para Huizinga, esse tipo recurso “[...] permitia-lhes exprimir a eterna ambiguidade de todos os juízos formulados pelo espírito humano: tudo pode ser apresentado de duas maneiras opostas. E efetivamente aquilo que conserva relativamente pura e legítima a arte de ganhar com as palavras é seu caráter lúdico” (HUIZINGA, 2008, p. 170). São fartos os exemplos de ambiguidade ou ponto-de-vista duplo que relativizam os discursos e ações nas três peças que selecionamos. A rigor, aliás, a ambiguidade (ou antilogia), ao lado da metáfora e dos jogos de linguagem, compõem o que há de mais cômico nas peças de Antônio José da Silva.

Em *Os encantos de Medeia*, na cena I da parte I, Jasão vem ter com Sacatrapo a fim de saber se este informou Creúsa sobre o amor que o primeiro sente por ela. Sacatrapo, no entanto, achara por bem não dar semelhante recado (para que Jasão não prolongue a estada em Colcos), e então começa a postergar a resposta com alguns desatinos, até que, insistindo Jasão, diz Sacatrapo: “Senhor, em conclusão, argumentei-lhe rijamente sobre o ponto; e vendo-se convencida, começou a querer fugir do argumento; mas eu que na ponte dos asnos sou um lince, que fiz? Mudei-lhe o argumento, e logo a colhi no laço” (SILVA, 1944, p. 277).

Aqui temos uma clara referência, em chave satírica, ao modo de raciocinar/argumentar dos escolásticos. A “ponte dos anos”, segundo a nota de José Pereira Tavares (1957), era o apelido, nos meios acadêmicos da época, dado ao silogismo – curioso apelido, diga-se de passagem, para um método de raciocinar! O silogismo é composto de duas premissas e uma conclusão. Um esquema básico de construção silogística é o que segue: Se todo B é A, e todo C é B, então todo C é A. O raciocínio por silogismos é descrito na obra **Primeiros Analíticos**, com a qual Aristóteles “funda” a lógica formal, e irá tornar-se, especialmente na Idade Média, o principal recurso retórico-filosófico dos escolásticos.

Sacatrapo evidentemente zomba do modo de raciocinar dos peripatéticos ao usar a expressão “ponte dos anos” para tecer um trocadilho, comparando o ato de “laçar” alguém pelo argumento com o de laçar um animal. Segundo Paula Margarida Coutinho dos Santos, na obra de Antônio José da Silva realiza-se um **rebaixamento linguístico**

que parodia a autoridade do latim com a introdução de fórmulas aforísticas em *latim macarrônico* no interior da *linguagem da praça pública* e com a exploração das virtualidades cômicas dos *trocadilhos cultistas e conceptistas* – espécie de *máscaras* em que, na duplicidade, se perde a verdadeira intenção do locutor” (SANTOS, 1996, p. 108-109, grifo da autora).

Ainda de acordo com a mesma autora, o efeito paródico das peças dá-se com a utilização da retórica barroca pelas personagens de classe social inferior, o que incorporaria ao discurso a “acentuação popular” de que são exemplos os provérbios, expressões do cotidiano, crenças populares, além de um tipo específico de discurso, a saber, a “*retórica do ‘realismo grotesco’* (alusão eufemística à sexualidade, postura disfemística face a *tabus* culturais e metaforização rebaixante – VII, 7.3.)” (SANTOS, 1996, p. 109, grifo da autora). Sacatrapo, assim como Esopo, é um verdadeiro porta-voz da zombaria contra o retoricismo do *establishment* filosófico, desvelando uma evidente degradação desse mesmo *establishment*. E tal efeito só se torna possível, levando em conta D’Angeli e Paduano (2007, p. 216), quando se considera que

São os procedimentos e as categorias da lógica clássica que estruturam os caminhos mentais da razão; mas eles se transformam em ocasião de ridículo quando, mesmo mantendo uma aparência rigorosa, levam a consequências que a própria razão, teórica ou prática, reconhece como infundadas ou impossíveis. O fracasso da argumentação isolada introduz nos confrontos das modalidades gerais da razão uma suspeita igualmente generalizada.

Em outras palavras, o engessamento e o rigor de certos preceitos propiciam que estes sejam alvo de derrisão ou caricatura, e nada mais semelhante a isso, nada mais oportuno à comédia que a situação de Portugal durante a segunda metade do Seiscentos e a primeira do Setecentos. Quando o pensamento filosófico-científico moderno despontava em vários países da Europa, grande parte da intelectualidade portuguesa prosseguia no cultivo de ideias ultrapassadas. Euclides da Cunha vai ao ponto de chamar esse contexto português de “Comédia Histórica”, em que “A língua forte dos quinhentistas gaguejava nas silvas e acrósticos alambicados, nas maravilhas do falar e no requinte estéril de um culteranismo, onde a fragilidade das ideias facultava aos períodos vazios o caprichoso das formas bizarras.” (CUNHA, 2009, p. 53). Um Portugal burlesco, pomposo à Luís XIV, prossegue o escritor brasileiro, de ruas e vielas mal iluminadas, mas furtivamente movimentadas, onde o estrangeiro poderia encontrar “o faquista desclassificado, o prodigioso doudivanas, o frade corrompido, o fidalgo marialva, ou o rei...” (2009, p. 54).

Detenhamo-nos, mais uma vez, na conferencia filosófica, localizada na cena III da parte II em *Esopaida*, na qual Xanto, Periandro, Ênio e Esopo começam a debater diversos pontos relativos ao sentimento amoroso: “O primeiro ponto é: Que o maior indício do amor é

o andar um amante triste. O segundo ponto é: Que o amor, pra ser perfeito, há de ser cego. E o terceiro definir, que cousa é o amor” (SILVA, 1957, p. 179). Não seria exagero afirmar, aliás, que o amor, em seu caráter eufórico e disfórico, acaba por se tonar *leitmotiv* que permeia quase todas as “óperas” joco-sérias d’O Judeu.

É especialmente nessa ocasião que Esopo, animado a “meter o seu bedelho” e a esgrimir a “espada da eloquência”, valer-se-á de diversas sentenças e expressões latinas em seus argumentos, como modo de vencer o debate. Ressalte-se, aqui, o uso dos meios retóricos como forma de combate ou competição argumentativa, o que, mais uma vez, reforça o caráter lúdico não só de tais debates filosóficos, como temos defendido, mas da própria estrutura autônoma de tal **gênero** de discurso.

No contexto europeu do Seiscentos e da primeira metade do Setecentos, períodos esses ainda dominados pelo pensamento escolástico de Tomás Aquino, a prática filosófica baseava-se no desenvolvimento de “questões” colocadas e glosadas em latim, sendo que as únicas respostas admitidas eram “sim” ou “não” e a posterior argumentação, as quais eram completamente baseadas no mecanismo retórico do silogismo.

Vejamos como Esopo, a despeito de sua ignorância e do palavrório latinizante, vencerá o debate, angariando ao final o título de doutor.

Em relação ao primeiro ponto, “Que o maior indício do amor é o andar o amante triste”, Ênio coloca-se contra essa proposição (uma espécie de *sed contra*, ou argumento contrário), pois que, segundo a argumentação silogística da personagem, “A tristeza é indício do desgosto; o amor é maior gosto: logo não pode ser a tristeza indício de um gosto, qual é o amor” (SILVA, 1957, p. 180). Como Periandro nega que o amor seja o maior gosto, Ênio rebate com a seguinte prova: “Se o amor não fôra gosto, todos o aborreceriam; e como todos procuram o amor: logo o amor é gôsto” (1957, p. 180). Contrapondo-se a Periandro, o qual afirma que o amor é “vontade constrangida”, Xanto, que preside o debate, intervém surpreso: “Admiravelmente; porque a vontade forçada não é vontade” (1957, p. 180). Esopo, então, sai-se com a afirmação de que “Isso se acaba com a experiência; vamos às Galés e faça-se a anatomia [análise] em um forçado, para ver se tem a vontade livre” (1957, p. 180), à qual nenhum silogismo bem articulado poderá se contrapor...

Antes que mostremos como Esopo vencerá esse primeiro ponto, convém fazer um breve comentário, à guisa de parênteses, acerca de como o tema da liberdade, ou, mais tecnicamente, o do livre-arbítrio, se configura especialmente nesta parte da cena.

Pudemos notar que, segundo Ênio, os seres humanos “procuram” o amor, ou seja, movem-se, aparentemente de forma livre, em busca da realização desse sentimento; enquanto que, para Periandro, “Todos apetezem o amor com vontade constrangida [...]” (SILVA, 1957, p. 180), isto é, os seres humanos estariam fadados a amar sem a anuência de uma “vontade”, por assim dizer, consciente. Como aceitar logicamente uma vontade que não seja livre? Daí a interpelação de Xanto; afinal, se é vontade forçada, como pode ser vontade? Trata-se, de certo modo, de se voltar à discussão, tão presente na história da filosofia desde, pelo menos, Santo Agostinho até Imanuel Kant, qual seja, da autonomia do pensar e do agir humanos, discussão essa não menos polêmica durante o período barroco.

A ideia do *theatrum mundi*, muito presente no Seiscentos, embora tenha surgido muitos séculos antes, sustenta-se em grande medida na teoria da predestinação, uma vez que todos estariam fadados, assim como as personagens fictícias, a interpretar seu papel no palco da vida terrena, papel esse já subscrito pela Providência. É o que Bruce Wardropper, importante estudioso do Barroco espanhol, desenvolve nos termos da “ironia cósmica”:

El control que ejerce el dramaturgo sobre lo que pasa y lo que se dice en la obra le permite asegurar que no se dice ni se hace nada por casualidad, y que, por el contrario, en cada momento la voluntad de Dios prevalece en su universo. Los sucesos al parecer más triviales resultan ser significativos; los dichos más banales resultan ser importantes. En términos literarios, a este efecto se le llama ironía; en términos teológicos, se llama Providencia (WARDROPPER, 1985, p. 43).

Essa questão vem permeada por uma série de problemáticas, dentre as quais podemos destacar o fato de que, embora os atos da vida de cada ser humano, segundo a concepção exposta acima, sejam desde a eternidade predestinados pela Providência, cabe a todos desenvolver bem seu papel no teatro-mundo, o que já subentenderia certa liberdade de ação. No decorrer daqueles tempos, o tema do livre arbítrio fora aos poucos tomando proporção. De acordo com um contemporâneo de Antônio José da Silva, o clérigo Rafael Bluteau, um dos chamados “estrangeirados”²⁰ – como Francisco Xavier de Menezes, o Cavaleiro de Oliveira –, o livre alvedrio (ou livre arbítrio) definia-se como “uma potência activa que, com todos os requisitos para obrar, pode obrar e não obrar” (BLUTEAU apud BARATA, 1985, p. 527). Desse modo, o conflito liberdade humana *versus* Providência, ainda muito polêmico (e

²⁰ Os estrangeirados eram portugueses que, no início do século XVIII, travaram contato, em outros países da Europa, com as ideias iluministas e que procuraram, ao retornar, difundir-las em solo português, no que encontraram sérias dificuldades. Entretanto, foi graças à ação intelectual e política dos estrangeirados que as Luzes finalmente puderam vencer a estagnação ideológica portuguesa, culminando em Portugal nas reformas pombalinas.

mesmo periclitante, em virtude da perseguição inquisitorial), acabava por ser tema, ainda que tangencial ou veladamente, de muitas obras literárias do período, inclusive *Esopaida*.

A linha de pensamento da personagem Ênio estaria mais próxima da ideia de um livre arbítrio pelo qual os homens têm total liberdade para buscar o que lhes parece conveniente ou prazeroso. Já para Periandro o homem se encontra de certa forma “predestinado” ou, ao menos, coagido por forças externas que lhe escapam ao controle. Quanto a Esopo, este se mostra uma espécie de empirista, por atar sua ideia à própria experiência, uma vez que esta parece ter mais validade prática do que todas as ideias: os remadores das galés só fazem seu trabalho porque são “forçados”, ou seja, porque são coagidos **fisicamente** a isso; sua “vontade” de remar é pouca ou nenhuma.

O debate filosófico começa por tomar um rumo burlesco ou caricato quando Esopo, logo em seguida, começa a argumentar em forma de silogismo, usando expressões em latim, ou algo próximo ao latim, que nada de importante querem dizer:

[...] *Faciat mihi dicendi veniam Pater Magister barbatus, O' enamoratus cum Mixela sua, contra punctum corridum sic argumentor: Se o indício maior do amor fôsse a tristeza, non tangeterur viochopam; sed sic est, que a viola é significativo da alegria: ergo Barbeiro ad namorandam fregonam non usaretur de cousa alegre* (SILVA, 1957, p. 180-181).

Tal argumentação pirotécnica poderia ser sintetizada na ideia de que se o maior indício do amor fosse a tristeza, o barbeiro enamorado não tocaria viola alegremente. A isto se antepõe Periandro, dizendo “Nego a menor, que seja a viola significativo da alegria; pois às vezes nela se tangem sons tristes” (SILVA, 1957, p. 181). Assim lhe responde Esopo, mais uma vez valendo-se de frases em latinório: “*Non potest esse: argumentator ita: Não haverá Barbeiro, que ad namorandam, vel bichancre andam fregonam non tangat* oitavado; *atqui* que o oitavado é som folgazão; *ergo amor inginhatur* com cousa alegre” (1957, p. 181). Xanto expõe sua posição, ajudando a engrossar o caldo da disputa, a qual, curiosamente, deixou de ser estritamente filosófica e se tornou musical: “Distingo: o oitavado é som folgazão, *ut vulgo* o arrepiá, concedo; porém se é o oitavado mole, nego” (1957, p. 181), ao que torna a responder Esopo:

Tudo o que é mole, se arrepiá; porque é mole o cabelo se arrepiá; *ergo* o oitavado mole, e o arrepiá se não podem separar, por serem *ejusdem furfuris*. Êste argumento não tem resposta; assim o diz Galeno: *Omne molle arripiatur, ou surrupiatur*, como diz a *Gloza* (SILVA, 1957, p. 181).

E se tal “argumento” acaba por não convencer a Xanto, este outro, lançado pelo futuro “doutor” Esopo, acaba por fazer vencê-lo de vez o primeiro ponto de discussão da conferência:

[...] Se a tristeza fôra significativo do amor, seguir-se ia, que o burro era a mais amante criatura; pois é certo, que não há animal mais triste, melancólico, e sorumbático, do que o burro; e assim, ou vossa mercê me há de conceder, que o burro é amante, ou há de negar, que a tristeza não é final de quem tem amor. *Qui dicis ad haec?* (SILVA, 1957, p. 181).

Doravante, vamos ao segundo ponto a ser discutido: “se o amor perfeito seria cego”. Ênio inicia mais uma vez, com a seguinte argumentação: “[...] o amor reside na vontade; o entendimento é o farol, que guia a vontade: logo se a luz do entendimento alumiar a vontade, nunca o amor seria cego” (SILVA, 1957, p. 182). Periandro, rechaçando a harmonia entre razão e emoção, rebate da seguinte forma: “Respondo, que nesse caso também o entendimento está cego. Se o entendimento está sem luz, como pode guiar a vontade?”²¹ (1957, p. 182). A isto Esopo responde: “Espere, espere, que agora lhe salto nas ancas: *totus amor est albarda: atqui* que albarda *est* enxerga; *ergo* o amor há de enxergar” (1957, p. 182).

E assim Esopo, ao ser indagado sobre quem o teria informado de que o amor era albarda (tipo de rédea rústica), sai-se com mais uma das suas: “Ui, Senhor, desde que me entendo, ou antes de me entender, sempre no berço me embalaram com aquela cantiga: O amor é uma albarda,/Que se põe em quem quer bem;/Eu por não ser albardado,/Não quero bem a ninguém” (SILVA, 1957, p. 182). Percebe-se desse modo que, em que pese todo o besteiro proferido por Esopo, os filósofos presentes na conferência ainda o julgam como um homem de “grande juízo”. E, logo após, chega-se a parte da cena em que Esopo sobe à cadeira magistral e define o amor por meio de uma narrativa, à guisa de parábola. Trata-se da fala mais extensa de todas as peças d’O Judeu.

Em síntese, a história contada por Esopo (uma espécie de demonstração de seu talento como fabulista) versa sobre o nascimento de Cupido. Diz Esopo que Vulcano, casado com Vênus, martelava um ferro em brasa sobre uma bigorna, quando uma faísca teria espirrado na barriga de Vênus (trata-se evidentemente de uma alegoria da relação sexual) e, sendo esta filha do mar, o fogo não se abrasou, mas gerou uma “empola” em sua barriga. Tal empola cresceu, sem que os médicos atinassem com o que de fato ela fosse. Assim foram chamadas

²¹ Semelhante consideração sobre o amor podemos encontrar nas falas de Xanto – “E que em matéria de amor todos são loucos; por que amor tem duas vendas: uma nos olhos, outra no entendimento” (SILVA, 1957, p. 141) – e de Jasão, em *Os encantos de Medeia*: “Se estou louco de amor, como hei de ter entendimento, para acertar? Pois quando o amor vive no peito, é fôrça, que desfaleça o juízo” (SILVA, 1958, p. 44).

três velhas “mezinheiras” (curandeiras) que a examinaram, e cada uma delas fez o seguinte diagnóstico: a primeira afirmou que a barriga de Vênus estava tão quente, que acreditava haver um incêndio ali dentro; a segunda, por seu turno, achou que a tal empola estava tão dura que supunha ter um calhau na entranha da deusa; e a terceira, por último, declarou que parecia haver ali um bicho, pelos coices de dentro dela.

Depois disso, saiu da barriga de Vênus um rapaz cego dos dois olhos, chamado Cupido e que disse que era o Amor. Cada uma das velhas acabou por confirmar, através de exemplos do cotidiano humano, que acertou no diagnóstico, pois que para a primeira o amor era incêndio; para a segunda, era pedra; e, para a terceira, bicho. Concluiu assim Esopo: “Essa é a definição do amor, que lhe deram as três velhas, vindo a concluir, que o amor é fera, raio, e pedra; fera nos estragos, raio nos incêndios, e pedra na dureza” (SILVA, 1957, p. 187). Logo após essa espécie de defesa de tese de doutoramento, Esopo torna-se “Doutor Esopo”, título que, evidentemente – embora ele chegue a utilizá-lo como *status* para conquistar Geringonça – não lhe serve para coisa alguma. Lembremos, a propósito, que este é o segundo título de Esopo, pois, na cena VIII da primeira parte, ele torna-se, “por acaso”, diretor de guerra dos atenienses contra o exército do rei da Lídia.

Segundo Barata (1985), a ironia de tal situação encontra-se no fato de que, a despeito da ignorância de Esopo, este conseguira, através de sua definição de amor, identificar nos elementos “fera, raio e pedra” a harmonia na natureza, em paralelo com a harmonia operada pelo amor sobre a condição humana. O caráter muitas vezes avassalador do sentimento amoroso, de fato, é o que provocará desordem e, paradoxalmente, o restabelecimento da ordem, da qual o casamento entre as personagens, nas peças, é a alegoria mais emblemática. Ressaltemos, entretanto, que o caráter reordenador do amor, tão presente nos *happy end* das “óperas” d’O Judeu, não o impedirá de tratar tal assunto de modo paródico, quando não de modo derrisório, como temos visto.

A “espada da eloquência” esgrimida por Esopo na cena descrita acima possibilita-nos, mais uma vez, entrever a relação entre o lúdico e as práticas retórico-filosóficas dos filósofos gregos da antiguidade. Conforme Huizinga, “A oratória era uma forma de exibicionismo, um pretexto para dar espetáculo e ostentar as palavras. A competição verbal era para o grego a forma literária indicada para resolver as questões críticas” (HUIZINGA, 2008, p. 170). A ludicidade da situação exposta, portanto, parece mais do que justificada.

O caráter aparentemente “sério”, aparentemente protocolar da conquista do título de doutor por Esopo é quebrado, entretanto, por um “efeito de surpresa” provocado pela chegada

intempestiva da irada Eurípedes, que o derruba acidentalmente da cadeira magistral, deixando o “acadêmico” numa situação de puro ridículo.

Na cena seguinte, a IV da parte II, Esopo, por sua vez, não deixará por menos, e tenta mostrar-se socialmente superior a Geringonça, a qual tem amores por ele, sendo porém rejeitada. Vejamos um trecho da referida cena:

Geringonça: Que ande eu morrendo de amores por ti, e que tu tão sêco, despegado, e desdenhoso me faças desprezos?

Esopo: Mulher, ou tição do Inferno, não me deixarás? Como queres, que te queira bem, se não acho por onde te pegue! Não vês, que és uma cozinheira, e eu sou um Doutor?

Geringonça: Tu és doutor?

Esopo: Quando nada; por que? Não me viste logo na cara o resplendor doutoral? Vê tu agora, se está bem a um Doutor casar com uma cozinheira? Já se tu fôras Doutora, tranca; porém uma criada chilre, fedendo a adubos, *non sufretur in rerum natura*.

Geringonça: Ai, tu sabes Latim?

Esopo: *In totum, ite, ite, ad temperandas panellas.*

Geringonça: Agora te quero mais: olha, que importa, que tu sejas Doutor? Não vês, que o cavalo alimpa a égua?

Esopo: *Ergo cavalus sum ego?*

Geringonça: Não entendo o que dizes; fala-me como dantes.

Esopo: *Non possum, quia in hac hora venit mihi flatum filozofandi.*

Geringonça: De onde aprendeste isso tão depressa?

Esopo: *Venit ab alto, et non te importat.*

Geringonça: Que o achaste na porta?

Esopo: Não há maior desesperação! Queres tu também agora aprender Latim? Mulher, como te hei de dizer? Não te posso querer bem. Deixa-me; quanto mais me segues, mais me persegues. Arre com a sarna!

Geringonça: Que sofra eu êstes desprezos! (SILVA, 1957, p. 197-198).

Não podemos deixar de fazer uma breve observação a respeito da ironia sutil dessa situação, uma vez que, segundo os preceitos da tragicomédia, as personagens só podem efetivar um relacionamento amoroso com os pares de sua classe social, e mesmo O Judeu nunca subverte tal regra pétrea. Aqui, Esopo tenta (de modo ridículo, evidentemente), colocar-se entre os de classe social superior e coloca tal diferença como empecilho à relação com Geringonça. Mais uma vez temos um claro exemplo de autoparódia na obra de Antônio José da Silva, tema de que trataremos com mais cuidado no capítulo seguinte.

Em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, também o uso do latinório ou de algumas “máximas” em latim aparece como modo de afetação intelectual por parte do gracioso. Semicúpio, à cena V da parte II, disfarça-se de médico para adentrar com D. Gil, também disfarçado, e começa a examinar D. Tibúrcio, que está de cama e se queixa de dores na barriga. Acompanhemos um fragmento da cena, extremamente cômico, por sinal:

Semicúpio: [...] Ora diga-me: o que lhe dói?

D. Tibúrcio: Tenho na barriga umas dores muito finas.

Semicúpio: Logo as engrossaremos. E tem o ventre túmido, inchado e pululante?

D. Tibúrcio: Alguma cousa.

Semicúpio: Vossa mercê é casada, ou solteira?

D. Tibúrcio: Porquê, Senhor Doutor?

Semicúpio: Porque os sinais são de prenhe.

D. Lancerote: Não, Senhor, que meu sobrinho é macho.

Semicúpio: Dianteiro ou traseiro?

D. Lancerote: Ui, Senhor Doutor! Digo que meu sobrinho é varão.

Semicúpio: De aço, ou de ferro?

D. Lancerote: É homem! Não me entende?

Semicúpio: Ora acabe com isso. Eis aqui como por falta de informação morrem os doentes; pois, se eu não especulara isso com miudeza, entendendo que era macho, lhe aplicava uns cravos; e, se fosse varão [vara de metal], umas limas; e, como já sei que é homem, logo veremos o que se lhe há-de fazer.

D. Lancerote: Eis aqui como gosto de ver os médicos: assim especulativos (SILVA, 1980, p. 121-122).

Logo depois, D. Tibúrcio queixa-se de que seu tio, D. Lancerote, tem-no alimentado apenas de pão e laranja, e D. Lancerote rebate dizendo que o sobrinho está delirando. Diz então Semicúpio: “Assim deve ser por força, ainda que não queira, pois conforme ao aforismo, *Cum barriga dolet, cetera membra dolent*” (SILVA, 1980, p. 122). No decorrer da cena, o falso médico Semicúpio indaga se D. Tibúrcio “fez a mija”, ao que este responde que “Nesta casa não há ourinol”, e assim Semicúpio emenda: “Pois tome-as,²² ainda que seja numa frigideira, em todo o caso, *quia per orinis optime cognoscitur morbus*” (1980, p. 123).

O “diagnóstico” proferido por Semicúpio não passa de besteiro, do qual os circunstantes, obviamente, nada conseguem compreender:

Semicúpio: Ora, Senhores, capitulemos a queixa. Este fidalgo (se é que o é, que isto não pertence à medicina) teve uma colórica procedida de paixões internas, porque o espírito, agitado da representação fantasmal e da investida feminil, retraindo-se o sangue aos vasos linfáticos, deixando exauridas as matrizes sanguíneas, fez uma revolução no intestino recto; e, como a matéria crassa e viscosa que havia nutrir o suco pancreático, pela sua turgência se achasse destituída do vigor, por falta do apetite famélico, degenerou em líquidos. Estes, pela sua virtude acre e mordaz, vilicando e pungindo as túnicas e membranas do ventrículo, exaltaram-se os sais fixos e voláteis por virtude do ácido alcalino, de sorte que fez com que o Senhor andasse com as calças na mão toda esta noite: *in calsis andatur, qui ventre evacuatur*, disse Galeno.

D. Lancerote: Eu não lhe entendi palavra!

²² “Tome-as”, da expressão “tomar as águas”, isto é, urinar.

D. Tibúrcio: Eu morro sem saber de quê! (SILVA, 1980, p. 124).

Já quase ao final da cena, Semicúpio canta a seguinte ária em latinório: “*Si in medicinis/te visitamus,/non asniamus,/sed de alecrinis,/et mangeronis/recipe quantum/satis aná./Credite mihi,/quis sum peritus,/non mediqutus/de cacaracá*”. Nesta cena, a crítica à embromação médica torna-se gritante, ao mesmo tempo em que enseja situações de grande comicidade, as quais, certamente, resultavam em largas risadas do público do Teatro do Bairro Alto; daí entende-se a insistência, pelo autor, em tais estratégias satíricas.

4.3 O gracioso e a medida de sua astúcia

Depois de exposto o discurso pseudo-filosófico do gracioso, torna-se de bom alvitre destacar a ambiguidade da “inteligência” de Esopo. Afinal de contas, seria ele espertalhão, ou ignorante, à bobo da corte? “Muito simples” ou “muito velhaco”? Sobre esse ponto tomamos por nossas as esclarecedoras palavras de Maria de Lourdes A. Ferraz, quais sejam, “Herdava [o gracioso] por um lado as virtudes do criado habilidoso e ladino de tradição latina e italiana, por outro lado a mobilidade e a irreverência do ‘parvo’, embora a maior parte das vezes prevalecessem as primeiras características” (FERRAZ, 1980, p. 19). Esopo, o qual para Machado de Assis (1957, p. 169) “parece antes um exemplar apurado daqueles lacaios argutos e atrevidos da comédia clássica”, quando comparado a Semicúpio e Sacatrapo, é o gracioso que mais se equilibra entre as duas posições.²³ No entanto, até que ponto sua “estultice” é apenas simulação, é difícil precisar. Presumimos, entretanto, que Esopo seja mais esperto que inteligente; mais covarde que desonesto; e, em termos de relações amorosas, mais ingênuo²⁴ que malicioso.

Há que comentar ainda o palavreado dos graciosos e a sua ação discursiva perante o decoro linguístico dos discretos. Uma certa obscenidade cômica ou termos grotescos podiam ser encontrados nos autos vicentinos e no teatro popular da Idade Média, de modo geral nas falas do Parvo, ou Joane. Com os romances picarescos espanhóis, a linguagem de baixo calão torna-se ainda mais recorrente no contexto ibérico.

Quanto à linguagem do gracioso nas peças d’O Judeu, tem-se o fato de que é, principalmente, por meio do discurso que tais personagens advindas das classes baixas

²³ Observe-se que Sacatrapo inclina-se mais para a figura do Parvo ou “bobo da corte”; enquanto Semicúpio está mais para o criado ladino ou espertalhão.

²⁴ A manifestação de tal ingenuidade dá-se, por exemplo, no fato de Esopo tentar conquistar Filena, filha de seu padrão Xanto, uma vez que seria muito improvável, naquele contexto, o casamento de pessoas de classes sociais opostas.

exercem sua liberdade no mundo das aparências da corte. As falas cotidianas, “saborosas de léxico”, repletas de “malícia brejeira”, os ditos populares, ou anexins, e os já citados trocadilhos fazem do discurso do gracioso uma personagem da *sinceritas*, da sátira, do desabafo popular, e de alguma carnavalesação. De certo modo, as tragicomédias d’O Judeu, em relação ao seu público, davam com uma mão o que com a outra tiravam. Em outras palavras, se a representação, ao público “pequeno-burguês”, de certa pompa e nobreza da vida na corte afagava seus desejos de ascensão social, logo em seguida deitava-se fora tal idealização pela sem-cerimônia paródica das suas personagens cômicas.

Tendo em vista as considerações sobre o gracioso que desenvolvemos até aqui, pensamos ser problemática a posição de João Palma Ferreira, na obra *Do pícaro na literatura portuguesa*, onde o autor (influenciado por Teófilo Braga?) identifica, sobre alguns graciosos d’O Judeu, a influência literária do pícaro espanhol. Conforme Ferreira (1981), a figura do pícaro teria saído das novelas para as comédias luso-hispânicas, forçando a adaptação das personagens cômicas à semelhança daquele, como teria acontecido com as peças de Antônio José da Silva. Diz o crítico: “Não devemos esquecer que sob a comicidade do célebre episódio do governador [da ilha] dos Lagartos, da *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* se esconde uma sátira rotunda e um pessimismo audaz” (FERREIRA, 1981, p. 111). Julgamos que a personagem Sancho Pança não se filia à espécie do pícaro, por duas razões principais. Primeiramente porque o pícaro se presta às trapaças ou logros, as “picardias”; em segundo lugar, porque os aspectos “biográficos” ou de aventura, típicos das narrativas picarescas, coadunam-se apenas parcialmente com a história do fiel escudeiro de Dom Quixote, e em quase nada se coadunam com a dos demais graciosos da obra de Antônio José.

Em que pesem algumas semelhanças entre o gracioso e o pícaro – a astúcia e a origem social humilde –, acreditamos que tais personagens-tipo são delineados por singularidades que os fazem distanciar-se um do outro. Um dos aspectos marcantes do gracioso, por exemplo, é a fidelidade a seu amo, fidelidade à qual o pícaro não se prende, uma vez que, no decorrer da trama, muda diversas vezes de patrão.²⁵ Ademais, há ainda uma importante diferença, marcada por José Oliveira Barata, entre o pícaro e o gracioso, definida

pela complexidade de tarefas em que deliberadamente se deixa envolver e que exigem atributos próprios de uma *inteligência prática*. À linearidade do

²⁵ A respeito das especificidades do pícaro e do romance picaresco, leia-se, de Antonio Candido, a obra *Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

pícaro, contrapõe o gracioso um manifesto gosto pelos complicados enredos, só resolúveis através de hábeis e argutos exercícios onde *arte, manha e habilidade* lhe conferem o papel de eminência parda do amo a quem promete servir (BARATA, 1985, p. 580, grifo do autor).

Segundo nosso ponto-de-vista, em termos de genealogia crítica seria mais conveniente, na esteira de Machado de Assis e Ferraz, atribuir ao gracioso as características do criado astuto da comédia latina, sendo o primeiro uma versão luso-hispânica do segundo.

Não se pode negar a complexidade das personagens graciosas das peças d'O Judeu, uma vez que elas apresentam justamente um tipo de ambiguidade que, de resto, marca todo o conjunto da obra joco-séria do autor. Se por um lado o gracioso assume o papel de servo “bobalhão” e alcoviteiro, por outro, não esconde uma destacada sagacidade nas coisas práticas e nos jogos de linguagem. Não à toa, Xanto muito se admira das “perfeições da alma” do “bacharel” Esopo e decide comprá-lo de Zeno, a fim de que desenfade a mulher e a filha e, saberemos depois, para que preste serviços de alcovitaria.

O mesmo papel de alcoviteiro será desempenhado por Sacatrapo em *Os encantos de Medeia*, e por Semicúpio em *Guerras*. Sacatrapo, mais versado nas artes dos trocadilhos, e Esopo, mais astuto que “inteligente”, não se afigurarão como bons alcoviteiros; já Semicúpio, por certo será, dentre os três, o que melhor executará a alcovitaria, o que o faz se gabar: “Não sabe que sou o César dos alcoviteiros? Fui, vi e venci” (SILVA, 1980, p. 66). Semicúpio, nesse sentido, é o que mais se aproxima da função de “peão de xadrez”, pondo em movimento toda a intriga da peça e não apenas levando a efeito os acidentes cômicos.

Sendo a única peça que se passa no período coetâneo ao autor, *Guerras do Alecrim e Manjerona* logra a reflexão, em certa profundidade – seja por meio dos disfarces de Semicúpio, seja por meio da desfaçatez dos discretos –, sobre a teatralidade do jogo do ser e parecer social do Portugal setecentista como um jogo de chave dupla, o que quer dizer que “O texto teatral funcionará assim como representação de uma acção e crítica dessa acção representada” (FERRAZ, 1980, p. 25). Trata-se, portanto, de uma sobreposição da teatralidade cotidiana à teatralidade do próprio teatro. Nisso reside a qualidade de *théâtre-miroir* (DUBOIS, 1993), de *Guerras*, teatro nesse caso destituído de magia e efeitos de ilusão – ao contrário das demais peças joco-sérias –, mas ainda sim, um *labyrinthe d'images* em que pululam imagens encantadoramente patéticas.

Afora seus préstimos de alcovitaria, tipo de serviço já inserido na tradição cômica ibérica, cabe comentar a já mencionada função autoparódica dos graciosos, a qual, nas “óperas” joco-sérias de Antônio José, adquirem o estatuto de contraposição cênico-ideológica.

A opção pelo gênero tragicômico exigiu dois movimentos dramáticos contrapostos que, no entanto, se entrelaçam e produzem destacado efeito de jogo e contrajogo. Semelhante processo é o que abordaremos no capítulo seguinte.

5 O CONTRAJOGO DA CRÍTICA E O JOGO DA CRÍTICA SOCIAL N’O JUDEU

O contrajogo das personagens graciosas nas “óperas” joco-sérias d’O Judeu se dá no domínio do segundo termo da expressão centauro “tragicomédia”, isto é, na comédia, território das figuras oriundas dos extratos sociais inferiores da sociedade, como servos e criados. Neste mesmo território, o do cômico, tudo se dá de forma distorcida, ou paródica do domínio do sério, ou trágico. Sendo assim, identificaremos o contrajogo do gracioso com aspectos do já citado “jogo do ser e do parecer”, explanado por Maria de Lourdes Ferraz (1980) e, concomitantemente, com o “jogo parodístico” da terminologia de Oliveira Barata (1985) e, ainda, com a relação lúdico/autoparódia estabelecida por Flávia Corradin (1998). Uma vez que já abordamos os jogos amorosos e verbais/filosóficos, e seus respectivos contrajogos, abordaremos, desta feita, o jogo social e crítico presente nas “óperas” joco-sérias que compõem o nosso *corpus* principal, valendo-nos da óptica da fortuna crítica d’O Judeu.

Em 1838, é levada aos palcos brasileiros a peça *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, de autoria de Gonçalves de Magalhães. Na obra, “a primeira tragédia escrita por um brasileiro”, segundo o próprio autor, desenvolve-se o conflito entre o homem de teatro Antônio José da Silva e o dominicano obscuro Frei Gil, seu algoz, uma vez que ambos “disputam” entre si o afeto da personagem Mariana. Sem muitas referências estritas às peças d’O Judeu, a “tragédia” de Magalhães, em que atuou o importante ator João Caetano no papel de protagonista, apresenta-se, em sentido *lato*, como uma oportunidade para que se retomem a questão da valorização dos artistas de teatro e, sentido *stricto*, os aspectos críticos da obra teatral do “Plauto Luso”, admoestado, no contexto da trama, pelo conde de Ericeira, por não seguir o modelo dos dramaturgos da “boa comédia”, especialmente Molière (1622-1673).

No ano de 1866 é publicada, em dois tomos, a obra *O Judeu*, com o subtítulo de “romance histórico”, de autoria do escritor português Camilo Castelo Branco. Alternando acontecimentos e informações histórico-biográficas com lances folhetinescos e puramente ficcionais, Camilo atribui à perseguição inquisitorial a’ O Judeu as críticas presentes nas peças, o que teria despertado o desejo de vingança de “odientos intriguistas”.²⁶ Do que, posteriormente, discordará João Lúcio de Azevedo na “Relação Quarta” de *Novas Epanáforas* (1932), onde aponta como prova da insustentabilidade da tese de Camilo o fato de que, seis

²⁶ Não obstante a gravidade e a polêmica sobre o assunto, não será nosso propósito neste trabalho discutir as verdadeiras causas da condenação de Antônio José da Silva à fogueira inquisitorial. Deter-nos-emos nos aspectos da crítica social nas peças analisadas.

anos após a morte de Antônio José, Francisco Luís Ameno conseguira imprimir a obra jocosa completa do autor – ainda que sem indicação de autoria –, com a licença do Inquisidor Geral Nuno da Cunha, o mesmo que em 1737 ordenara a prisão do comediógrafo.²⁷

Cita Azevedo o comentário do censor do Santo Ofício, cônego D. José Barbosa, a respeito das peças: “Não têm cousa alguma contra a fé e bons costumes” (apud AZEVEDO, 1932, p. 193). Cita também o parecer de outro censor, Frei Francisco de Santo Tomaz, acerca dessas “óperas”: “O sal destes escritos foi com muita arte extraído dos mares da eloquência, dentro das margens da modéstia, e sem redundância fora dos limites da religião cristã” (apud AZEVEDO, 1932, p. 193).

Em *O judeu*, Camilo, além de extrair trechos das peças do comediógrafo e sem se estender em pontos críticos, pinça aqui e acolá certas observações, como a crítica aos excessos da época barroca, identificada como um período de decadência literária em que, dentre os escritores, Antônio José seria o “menos pecador”.

Há, no entanto, que contrapor ao exposto acima a apreciação crítica sobre *O Judeu*, que Camilo tece nas páginas do *Curso de literatura portuguesa* (2º vol.), dez anos depois do lançamento do referido romance (uma novela, na verdade), ou seja, em 1876. Ao contrário da obra de ficção, em que o autor se eximira propositadamente de um exercício crítico de mais fôlego, o *Curso de literatura portuguesa* dispara críticas duras à obra d’*O Judeu*:

Antônio José, sem o trágico remate de sua vida, seria apenas aquilatado no valor de Alexandre Antônio de Lima e Nicolau Luiz. Chamar-lhe, como temos lido, *restaurador da cena nacional e criador da nossa comédia* é virtualmente abater o espírito da nação, nivelando-o pelas estranháveis desonestidades e impudicícias que ressaltam das óperas do *Judeu*. Cognominá-lo Aristófanes é não ter lido as *Nuvens* e as *Vespas* do mordentíssimo ateniense (CAMILO apud SILVEIRA, 1992, p. 129).

Concorde-se com ela ou não, o fato é que a crítica camiliana acabou por reverberar, direta ou indiretamente, em obras e estudos que posteriormente contemplaram o teatro de Antônio José. A referência à influência espanhola, o comentário ao palavreado das personagens cômicas, as críticas aos poetastros e o legado de Gil Vicente aparecem na novela camiliana; o *Curso de literatura portuguesa*, por sua vez, além de referir-se às críticas à

²⁷ No *Processo Inquisitorial* de Antônio José da Silva não há nenhum tipo de menção à sua atividade como autor de teatro; há ali apenas um excerto ambíguo que faz referência ao depoimento do frei agostiniano Diogo Pantoja, o qual frequentava a casa de Antônio José da Silva: “por causa das composições que ele [o frei ou *O Judeu*?] fazia no Bairro Alto”. Segundo Claude-Henri Frêches (1982) e Francisco Maciel Silveira (1992), o “ele” refere-se a Diogo Pantoja e não a Antônio José da Silva. Alberto Dines (2008), por seu turno, refere-se ao “ele” do excerto como sendo Antônio José.

escolástica presentes em *Esopaida*, apresenta comentários sobre o caráter “perigoso” das críticas às instituições em *D. Quixote* (o novelista refere-se muito provavelmente ao episódio da Ilha dos Lagartos) e em *Anfitrião*, sendo possível entrever nesta segunda peça, segundo Camilo, D. João V no Júpiter silviano.

A despeito dos comentários dos censores, citados por João Lúcio Azevedo com o intuito de se contrapor à tese da perseguição, defendida por Camilo, é provável que as peças joco-sérias d’O Judeu tenham sofrido alterações antes da impressão em casa do prestigiado editor Francisco Luís Ameno. Em sua análise do manuscrito de *Esopaida* (que revela diversas alterações, algumas significativas, outras nem tanto, feitas no texto pelo editor Ameno), Oliveira Barata chama a atenção para as dificuldades em estabelecer “a fronteira precisa onde começa a censura ideológica, e a censura literária, ou mesmo, não menos crível, saber o que é resultante da auto-censura” (BARATA, 1979, p. 50). Desse modo, sobressai a figura de Ameno, na visão de Barata, como possível partícipe na criação de algumas (ou de todas?) peças joco-sérias do nosso comediógrafo. Diz o estudioso coimbrão que

Não excluiremos a hipótese de o próprio Ameno, com ou sem permissão do autor, proceder a uma cuidadosa revisão do texto, sempre que ele passava da sua existência teatral concreta para letra de forma destinada à divulgação literária. Assim se explicariam algumas modificações destinadas a dar maior ‘valor literário’, despojando o manuscrito original de plebeísmos chocantes, mantendo-lhe, todavia, o sal irônico do prazer lúdico-vocabular que o teatro do Judeu oferece a quem o lê, mesmo sem o *ver* representado (BARATA, 1979, p. 50-51, grifo do autor).

Sem nos estendermos muito no que toca a este assunto, façamos uma breve lista de alterações, destacadas no texto crítico de Barata, as quais poderiam ter algum tipo de motivação ideológica ou literária. Na edição de Ameno, foi retirada a palavra “Cagalhão” de Esopo: quando Xanto, ao chegar em casa, afirma que trouxe algo da feira (cena II, parte I), Filena pergunta se é algo para ela, e Eurípedes zanga-se: “Tudo há-de ser para ela?”; e assim Xanto responde: “Ora saibamos: para quem há-de ser?” Após a fala concomitante de ambas, Esopo, que está escondido, comenta num aparte: “Cagalhão”. Então Xanto, evidentemente sem ouvir a ofensa, começa a sua fala dizendo “Aqui o tem [...]”. No manuscrito, quase ao final da cena IV da primeira parte, Xanto diz “Andar não tem remédio”, ao que Esopo responde: “Já agora o das Caldas!”;²⁸ na edição de Ameno, esta resposta de Esopo também foi

²⁸ Refere-se à cidade portuguesa Caldas da Rainha, lugar de águas medicinais onde a rainha D. Leonor, esposa de D. João II, ter-se-ia banhado e curado de uma enfermidade. Após o ocorrido, D. Leonor teria fundado ali uma

suprimida. A expressão “ateias palavras” da personagem Eurípedes, presente numa das didascálias quando da cena em que aquela derruba Esopo da cadeira magistral, também não se encontra na edição de Ameno. Por fim, cabe citar a substituição da palavra “racional” por “perfeita” na fala de Zeno, referindo-se a Esopo: “Que depositasse a Providência em um vaso tão tosco uma alma tão racional”. A explicação para tal substituição, de acordo com Barata, estaria em evitar o uso de termos ligados ao Iluminismo, que então despontava na Europa e que muito preocupou os guardiões da ortodoxia escolástica difundida e imposta pela Igreja Católica.

E agora voltemos à nossa pequena “fortuna crítica” a respeito do jogo social das peças d’O Judeu. O importante historiador da literatura portuguesa, Teófilo Braga, foi quem cunhou a expressão “o mártir da inquisição”²⁹ pela qual ficaria muito conhecido António José da Silva, o qual, aliás, foi alocado por Teófilo entre os autores do Arcadismo português (e não no Barroco) na famosa *História da literatura portuguesa*. Curiosamente, Teófilo Braga narra o percurso biográfico-teatral daquele que “depois de Gil Vicente soube achar a graça nacional” com descrições verossimilhantes que, provavelmente, foram resultado de dedução ou suposição, como se nota em trechos como este: “Era no gosto das Novelas picarescas do século XVII, que António José da Silva recebia a graça plebeia com que ele faz empolgante pela gargalhada a baixa Comédia portuguesa” (BRAGA, 19--, p. 80). O estudioso português reforça, ainda, os supostos influxos que o comediógrafo teria recebido da cultura brasileira, o que se nos afigura pouco provável. Assim afirma Teófilo que as comédias do “brasileiro” António José da Silva retratam

os tipos populares, empregando em situações grotescas ou *pícaras* os seus modismos peculiares da língua portuguesa melhor conservados na colônia longínqua, parodiando os costumes e matizando os lances cómicos com melodias tradicionais, as *Modinhas*, que ouvira com encanto na sua juvenildade (BRAGA, 19--, p. 88, grifo do autor).

A questão da influência das modinhas brasileiras na obra silviana parece ter sido definitivamente debelada quando o compositor Luís de Freitas Branco, na década de 1940, descobriu, no arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa, as partituras das “óperas” *Guerras do Alecrim e Manjerona* e *Variedades de Proteu* e assim se soube que o verdadeiro autor das

vila que se transformaria na atual cidade, que até hoje é associada, na cultura popular, ao órgão sexual masculino, o qual se vende, em miniaturas de variados tamanhos, nas feiras e casas de comércio locais.

²⁹ Cf. BRAGA, Teófilo. *O mártir da inquisição portuguesa António José da Silva (o Judeu)*. Lisboa: Typographia do Commercio, 1904.

composições operísticas era o padre Antônio Teixeira, considerado um dos principais compositores portugueses do século XVIII (PEREIRA, 2008).

Citemos agora algumas palavras de Machado de Assis, que, além de tecer críticas à obra de Antônio José, escreveu um poema em homenagem ao comediógrafo luso-brasileiro. Na crítica “Antônio José”, já anteriormente referida, o autor de *Dom Casmurro* (aliás um grande apreciador de teatro) afirma que Antônio José, se seguisse o modelo do “grande cômico” (leia-se o cômico de Molière), não poderia ir muito além de *Guerras do Alecrim e Manjerona*, pois que o comediógrafo luso-brasileiro “não tinha centro apropriado, nem largas vistas”, mas caso tivesse como pretensão resgatar a tradição vicentina, havia feito o caminho certo, isto é, não imitar Molière nem Plauto e sim “ficar Antônio José”. Sempre muito cuidadoso, Machado aquilata a obra d’O Judeu declarando que nenhuma de suas peças é “excelente e perfeita”, mas que se nota nelas, especialmente em *Guerras*, “muita espontaneidade, viveza de diálogo, graça de estilo, variedade de situações, e certo conhecimento de cena, mas a alma de todas elas não é grande; vive-se ali de enredo e de aparato” (MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 162).

Machado aponta como “defeito” das peças do autor “o tom guindado e os arrebiques de conceito, que se notam em muitas falas de certos personagens, os deuses, príncipes e heróis” e nega que a fala dos graciosos, à guisa de imitar os nobres, tenha alguma intenção satírica, porque “não há sempre aquela diferença de estilo, e não é raro falarem os principais personagens do mesmo modo natural e reto, que os de condição inferior”. Para Machado, as falas “arrebicadas” ou “empoladas” dos graciosos representam apenas uma intenção literária (paródica?) e não satírica.

No decorrer de sua crítica, Machado coteja um trecho de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, do autor luso-brasileiro, com o *Amphitryon* de Molière, mostrando que o primeiro teria haurido algumas personagens e características da comédia do autor francês. Mesmo “imitando” ou “recordando” outros autores consagrados, o escritor brasileiro alerta que “o Judeu se conserva fiel à sua fisionomia literária; pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o mólho da sua fábrica” (MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 169). Por fim, citemos o comentário de Machado em que este afirma haver no talento de Antônio José uma “forte dose de sátira” e fornece, como exemplo de tal aspecto, a invasão do Parnaso pelos maus poetas, cena presente em *Vida do Grande D. Quixote*, o que, para Machado, “lhe diminuía a força cômica”.

O termo *zarzuela*, subgênero tragicômico típico do teatro do *Siglo de Oro*, aplicado à produção teatral d’O Judeu por Barata (1985) e Silveira (1992), já aparecia antes na obra de Hernani Cidade, *Lições de cultura e literatura portuguesas*, de 1929, onde o crítico atribui o sucesso das peças ao fato de que o autor, perseguindo os desejos de seu público, “deslumbrava pelo espetaculoso do cenário e da *tramoia* e provocava, pelo burlesco, a *barrigada de riso*” (CIDADE, 1968, p. 322, grifo do autor). Os recursos cômico-teatrais descritos por Cidade não serão muito diversos dos listados posteriormente por outros importantes autores de “manuais de literatura”: “Dança, poesia gongórica, diálogos crepitantes de trocadilhos e mais jogos verbais, complicação de intrigas em que se enlaçam, entrelaçam e baralham os fios de mais de uma meada; e sobretudo, teatralidade fantástica [...] (1968, p. 322).

Se, entretanto, Cidade na obra supracitada fundamenta-se na objetividade descritiva dos aspectos da comicidade e da teatralidade, no artigo intitulado “O lugar do ‘Judeu’ na história do teatro em Portugal”, publicado em 1935 na revista *Seara Nova*, o crítico não poupa uma certa indisposição para com o estilo joco-sério de Antônio José, em cuja obra o cômico “quando não consiste no burlesco das situações, é assim tecido ou do ridículo da frase solene de metáforas despropositadas [...] ou, com igual frequência, de jogos verbais” e, subestimando os recursos linguísticos, avalia que “muitas mais raras as frases em que o cômico não resulta apenas da grosseira observação das relações vocabulares, mas da observação mais aguda do ridículo das coisas” (CIDADE, 1935, p. 41).

Embora a já citada obra de João Lúcio de Azevedo seja um importante documento biográfico sobre alguns galhos da árvore genealógica d’O Judeu e dos acontecimentos que precipitaram prisão deste e sua posterior condenação à fogueira inquisitorial, o autor de *Novas Epanáforas* também fornece alguns dados de interesse crítico acerca da produção joco-séria do desafortunado comediógrafo. No subcapítulo VI da “Quarta relação”, Azevedo relata-nos que, na época coetânea a O Judeu,

O gosto do público desviava-se para a ópera musicada e para o teatro de títeres, que da Itália, com passagem pela França, penetrou em Portugal. Entenda-se que não pela primeira vez. Já no tempo de Cervantes os minúsculos actores percorriam a Espanha, levados às costas do empresário, na sua reduzida bagagem, ou na mula do almocreve (AZEVEDO, 1932, p. 185).

Para esse autor, Antônio José da Silva foi o iniciador do teatro de títeres em Portugal e teria deixado alguns sucessores de menos reputação. Adentrando na crítica ao conteúdo das

peças, Azevedo afirma que “O cômico das situações e dos ditos provocava a galhofa, e os nomes dos graciosos – o Simicúpio, o Esfusiote, o Sacratapo – imprimiram-se na memória popular”, e segue em frente admitindo que, no conjunto da obra joco-séria, “a permanente sátira, pesadona, correspondia ao gosto nacional” (AZEVEDO, 1932, p. 187). Apesar do imenso sucesso das peças joco-sérias levadas ao palco, Azevedo revela que os empolgados frequentadores do Teatro Público do Bairro Alto desconheciam o autor das famosas “óperas”: “Sem embargo do geral agrado, não se cuide que o autor recebia em pessoa os aplausos da multidão, nem que o nome lhe luzia com a fama de escritor. Segundo tôda a aparência não se anunciava nas representações de quem eram as peças”. Para o público ávido de entretenimento, o qual, segundo Azevedo (1932, p. 189), “só buscava a risota e o prazer dos olhos, pouco importaria sabê-lo” e, por outro lado, “a qualidade da exibição por bonecos minguava o crédito, e abaixava o orgulho do escritor, se o tivesse”.

A apreciação crítica encontrada na *História da literatura portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes vai ao encontro de dar à linguagem e à ação dos graciosos o estatuto de contrajogo paródico/satírico, o que desejamos destacar nas críticas arroladas. Identificando nas obras certo realismo entre a ambiguidade da fantasia e o “ceticismo mecanicista”, os autores fundamentam sua crítica no fato de que “as figuras nobres são efectivamente caricaturadas nas suas acções, na sua linguagem e, principalmente, pelo contraste com o bom senso ou com o acento de sinceridade humana que muitas vezes caracteriza os tipos **graciosos** [...]”. Saraiva e Lopes acentuam a natureza paródica das peças d’O Judeu, sem tomar como negativos, como alguns críticos o fizeram, o baixo calão que por vezes aparecia nas falas cômicas; pelo contrário, tal recurso representaria um importante contraponto crítico-satírico:

Para o público popular dos bonifrates, o linguajar difícil e precioso dos protagonistas devia aparecer humoristicamente como sinal distintivo da alta-roda, sublinhado pelo amaneiramento da voz e dos movimentos articulares, entre o chorriho das graças mais ou menos pesadas dos *graciosos*, as alusões satíricas muito claras, o cômico hílar das situações brejeiras e dos ditos transparentemente obscenos (SARAIVA; LOPES, 2006, p. 498, grifo dos autores).

Ressalte-se ainda o importante contrajogo comentado pelos autores, evidenciando um certo espelhamento, ou intenção dupla (ou **bifrontismo** na crítica de Silveira, que comentaremos adiante). Para Saraiva e Lopes o intuito de Antônio José da Silva seria “maravilhar com passes de magia ou finezas de altos amores, contrapondo logo a essas maravilhas um reflexo ridículo, e os temas são exorbitados nesse sentido, os nomes míticos e

históricos clássicos são redistribuídos de um modo muito livre” (SARAIVA; LOPES, 2006, p. 498). Assim, a crítica de Saraiva e Lopes parece coincidir com o que havíamos dito anteriormente, isto é, o que O Judeu dá com uma mão, ele mesmo tira com a outra.

Em 1966 é publicada a “narrativa dramática” *O Judeu* do dramaturgo português Bernardo Santareno. Trata-se de mais uma versão ficcional da vida e da obra de Antônio José, a qual não subiu às tábuas do palco em sua época em virtude dos riscos de cerceamento político-ideológico da censura salazarista, que, quando não mutilava os textos dramáticos, simplesmente proibia sua representação. Ao lado de aspectos propriamente trágicos da biografia d’O Judeu, Santareno, influenciado pela teoria teatral elaborada pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, valeu-se do chamado “efeito de distanciamento” com o fito de conscientizar o público de seu tempo. A principal estratégia para tal foi colocar a personagem histórica Cavaleiro de Oliveira entre as cenas do palco e a plateia. Cavaleiro de Oliveira, “fora do reino” e do espaço cênico, assume aqui a função de narrar e comentar, paralisando o fluxo das ações e, desse modo, contribuindo com o “distanciamento” do público perante os fatos **trágicos** da vida de Antônio José da Silva.

Concebido mais para a leitura do que para a montagem teatral (a peça seria encenada em Portugal somente em 1981, sob a direção de Rogério Paulo), devido tanto a sua extensão quanto à ferrenha censura ao teatro, *O Judeu* não só apresenta a biografia d’O Judeu como um libelo político contra a intolerância e a opressão, mas também apresenta episódios e recortes intertextuais que compõem um painel crítico das peças de Antônio José. Moldando uma espécie de comediógrafo “engajado” contra as instituições e os valores ultrapassados do Portugal setecentista, Santareno vale-se justamente de excertos da obra d’O Judeu que muito contêm de tiroteio crítico. Dentre eles, podemos citar: o trecho em que D. Quixote vai ao parnaso enfrentar os poetastros (parte I, cena IX) e o famoso episódio da Ilha dos Lagartos (parte II, cena IV), ambos da peça *D. Quixote*; trecho da conferência filosófica entre Esopo, Xanto, Ênio e Periandro (parte II, cena III), de *Esopaida*; trecho da cena em que Semicúpio está disfarçado de médico (parte II, cena V), de *Guerras*; o epílogo (parte II, cena VII) da peça *Anfitrião*.

É possível, de certo modo, vislumbrar na ideia de “labirinto circular”, de Pierre Furter (1964) em referência às peças de Antônio José da Silva, o aspecto lúdico que as estrutura. As tramas de fato são labirínticas: graças às indústrias ou tramoias, as personagens se enredam em quiprocós, e a intriga se desdobra e redobra a ponto de a solução inevitavelmente passar por um *deus ex machina* (*Anfitrião* e *Precipício de Faetonte*, por exemplo) ou *rex ex machina*

(*Os encantos de Medeia e Esopaida*, entre outras) garantindo a convenção do *happy end*. No entanto, o sentido de “jogo” começará a adquirir maior importância no trabalho crítico de Maria de Lourdes A. Ferraz, já citada anteriormente, no qual se detém especialmente em *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Para a estudiosa portuguesa, “O próprio título [da peça] sugere o caráter jocoso (no sentido de puro jogo – divertimento) da representação [...]” (FERRAZ, 1980, p. 24). A evidência da ludicidade, portanto, viria estampada no próprio nome que traz a palavra “guerras”; entretanto, não quaisquer guerras, mas sim “guerras de flores”. Do mesmo modo, a palavra “joco-séria”, impressa nas primeiras edições das peças d’O Judeu, desvelaria, enquanto oxímoro, a própria figura do teatro “onde tudo é jogo, onde tudo é gratuito, é aí, e só aí, que o oxímoro tem sua concretização plena” (1980, p. 24).

A crítica de Maria Lourdes, no entanto, não se acaba aí. Do outro lado da moeda, adverte ela, não está apenas a “gratuidade” do teatro, verdadeiro jogo do parecer, mas também a crítica social, ou “crítica da vida”. O jogo teatral não oculta ou exclui o “jogo social”, para utilizar nossa própria terminologia. Referindo-se a *Guerras*, diz a estudiosa: “Os fidalgos são superficiais e ridículos na sua linguagem, calculistas nos seus propósitos como o são as donzelas e o tio e o primo, porque ridícula e movida pelo cálculo é também a sociedade que os sustenta” (FERRAZ, 1980, p. 25).

Indo mais além, a tese de doutoramento de José Oliveira Barata, *Antônio José da Silva: criação e realidade*, apresenta-se, sem se debruçar em uma ou mais obras em específico, como um estudo abrangente e, ao mesmo tempo, denso, em termos bibliográficos, na análise cultural, histórica e cênico-literária da produção teatral d’O Judeu. Longe de comentar todos os componentes de tal estudo, cabe aqui fazer um breve recorte do que Barata nos oferece em termos do uso crítico do lúdico e sua aplicação às “óperas” silvianas.

Barata (1985) descreve-nos o contexto barroco ibérico em que espocavam diversas polêmicas a respeito das comédias e do princípio de **eutrapelia** (inclinação humana ao divertimento). Comediantes e atores de modo geral eram execrados, especialmente por clérigos, e condenados muitas vezes como verdadeiros criminosos. Aos artistas teatrais eram negados diversos sacramentos e mesmo a sepultura eclesiástica. Paradoxalmente, entretanto, a sociedade barroca cada vez se embriagava mais da mais pura espetacularização e de divertimento, tanto no palco quanto na convivência pública. No decorrer dos anos, cada vez mais atentos à práxis do cotidiano, não demorou a surgirem “teóricos”, mesmo entre os eclesiásticos, que passaram a defender o princípio de eutrapelia. Vide o esforço intelectual do

Padre Guerra³⁰ – não sem a reação de encarniçados opositores –, que se valeu dos ensinamentos aristotélicos na defesa da necessidade do lúdico como uma “recreação moderada”. Tornar-se-ia imperioso, portanto, o reajuste da legislação e da censura na abertura ao divertimento, não se esquecendo nunca a lição de Tomás de Aquino: *Ludus est necessarius ad conservationem vitae humanae*.

No que tange a aspectos mais propriamente autotélicos da obra d’O Judeu, Barata, dentre outras considerações críticas, porá em relevo a função lúdica da personagem graciosa muito bem definida como um “peão de xadrez”, conforme já citamos. A atuação cênico-dramática do gracioso, portanto, pode-se comparar à “progressão do peão” dentro de um “tabuleiro cênico” (BARATA, 1985, p. 580). Como personagem que “avança as casas” (especialmente em *Guerras*, se atentarmos para o fato de que Semicúpio, a cada cena, progride nas etapas do jogo), o gracioso aceita/admite o jogo social (no geral, respeitando as “regras”, isto é, sem recorrer a meios desonestos) com o objetivo final de angariar o reconhecimento público e conseguir ascender socialmente.

Em outra obra, *História do teatro português*, José Oliveira Barata (1991) destaca o suposto projeto nacionalizante, já assinalado por Hernani Cidade, da produção teatral de Antônio José da Silva, em que pesem todas as dificuldades, uma vez que o “autor/arlequim” se encontrava numa encruzilhada de influências de dois “amos” não-portugueses: Lope de Vega e Calderón. Segundo Barata, “sempre que confrontado com os principais temas divulgados no espaço ibérico, António José demonstra a evidente preocupação de reformular o possível, no que se pode adivinhar como tímido projeto de ‘nacionalização’ do nosso teatro” (BARATA, 1991, p. 234).

Doravante, comentemos sumariamente aspectos da obra crítica do brasileiro Francisco Maciel Silveira, intitulada *Concerto barroco às óperas do Judeu* e vinda a lume, em sua primeira edição, no ano de 1992. Maciel Silveira contrapõe sua leitura crítica à dos autores que ficcionaram a vida d’O Judeu, os já mencionados Gonçalves de Magalhães, Camilo Castelo Branco e Bernardo Santareno. O pesquisador brasileiro vai no encalço de demonstrar, por meio da análise das peças do comediógrafo, o “bifrontismo de Jano” (duas faces antagônicas) presente nas concepções estético-derrisórias de Antônio José da Silva, aplicando o conceito mesmo ao autor enquanto membro social.

³⁰ Barata refere-se ao trabalho do Padre Manuel da Guerra y Ribeira, escrito em 1682, “Aprobacion”, texto que antecede a *Verdadeira quinta parte de las comedias del celebre D. Pedro Calderón de la Barca*. Ressalte-se que Padre Guerra era doutor teólogo e catedrático de Filosofia na Universidade de Salamanca, teólogo da Casa Real, não sendo, portanto, como frisa Barata (1985), alguém sem qualificações intelectuais.

Enquanto concepção estética, a obra joco-séria d'O Judeu, segundo Silveira (1992), infringiria os cânones aristotélicos e horacianos, fundindo valores e dimensões sociais da comédia (soco) e da tragédia (coturno). Alerta-nos, entretanto, o autor que a quebra de determinados preceitos na obra silviana é de caráter “temporário” e que não há nela “intenção de negar ou contestar a estratificação e os valores dominantes na sociedade. Quem se limitar a encarar a faceta derrisória, corre o risco de não ver o outro lado da moeda, a efígie, se não totalmente concorde, pelo menos comprometida com o *establishment*” (SILVEIRA, 1992, p. 147). Essa crítica coaduna-se com a de Oliveira Barata, para quem “a crítica que se pode deduzir de uma sub-leitura nunca chega a assumir os contornos de uma proposta polêmica que *negue o real* para propor *um outro*, ou seja, para pôr em causa a estrutura ideológica dominante” (BARATA, 1985, p. 519, grifo do autor). Para Silveira (1992, p. 147), os finais felizes forjados, nas peças, agem no sentido de “assegurarem o reforço e a perpetuação dos valores sócio-político dominantes”.

Donde se justificaria então, segundo a leitura de Maciel Silveira, o aspecto crítico-derrisório sob a pena tragicômica d'O Judeu? A crítica de Silveira assinala o fato de que O Judeu, quando muito, ter-se-ia valido da derrisão como modo de garantir a ordem do Sistema, inclusive estético, ou seja, mesmo a poesia barroca devia ser escoimada de seus excessos e vacuidade. Eis o que diz o crítico:

É esta ambiguidade do contestador, que ataca episodicamente alguns costumes e valores do Sistema (a justiça, a poesia, a escolástica, a medicina) em proveito da ordem estabelecida, que deve ser sublinhada. Do contrário, perpetuaremos a falaciosa idéia de um programático engajamento na dramaturgia do Judeu (SILVEIRA, 1992, p. 148).

Silveira identifica o gracioso com a própria figura do autor histórico Antônio José da Silva, aplicando-lhes o conceito de *jester* (bobo da corte), ponto que nos interessa particularmente – para nós somente, porém, em referência ao personagem-tipo e não ao autor enquanto pessoa humana. Se considerarmos que as personagens graciosas agem dentro de um Sistema (ou tabuleiro social), e que têm um caráter dúplice, de afrontamento e, concomitantemente, de intenção de triunfo no âmbito desse mesmo Sistema, o gracioso assume então a capacidade de uma espécie de personagem-coringa. Semicúpio, principalmente, mas também Esopo e, um pouco menos, Sacatrapo transitam livremente entre camadas sociais antagônicas com o intuito de atingir os objetivos dos seus amos, configurando-se assim como coringas no tabuleiro cênico-social.

Citemos aqui um trecho de Luis Felipe Baêta Neves muito esclarecedor na definição do *jester*, o qual “é alguém estranho à corte (inclusive por sua extração social) que pode falar e participar em suas esferas mais altas, influenciando inclusive no mecanismo de tomada de decisões. Mas também não pertence mais a seu grupo de origem, nem fala especialmente por ele nem para ele” (NEVES apud SILVEIRA, 1992, p. 240). Em grande medida, tal definição pode ser aplicada aos graciosos fabricados pela pena d’O Judeu. Semicúpio, por exemplo, disfarça-se de mulher, de médico e de juiz, como um coringa, ao mesmo tempo em que ganha o reconhecimento de seu amo, sem deixar as características próprias de sua extração social, como a linguagem e as críticas aos valores da nobreza. Esopo também se vale de disfarces, mas é, em relação aos outros dois graciosos citados, o que mais vagueia entre diferentes profissões e funções sociais (escravo, doutor em filosofia, diretor de guerra) sem deixar de ser subordinado, enquanto a trama não alcança seu *happy end*.

6 O ELEMENTO LÚDICO-ESPETACULAR EM OS ENCANTOS DE MEDEIA

Encenada no mês de maio de 1735, *Os encantos de Medeia* tem argumento baseado no mito grego dos argonautas e da feiticeira Medeia.³¹ Na peça de Antônio José da Silva, o “Argumento” espelha, com algumas poucas alterações,³² o enredo mitológico: a história de Jasão e de seu séquito que, por honra e cobiça, desembarcam na ilha de Colcos com o fito de conquistar o velocino de ouro.

Não é curta a lista dos autores que, antes e depois de Antônio José da Silva, retomaram o mito dos argonautas e de Medeia, seja em chave paródica, seja em chave estilizadora. Eurípides, em 431 a.C, fora o primeiro a conceber a tragédia desta tenebrosa e vingativa feiticeira. No contexto da antiguidade greco-latina, Hesíodo, Ésquilo, Sófocles, Ovídio e Sêneca também se lembraram do mito da célebre infanticida. Na península ibérica, Lope de Vega concebia, em 1614, *El velocino de ouro*; Calderon de la Barca, por outro lado, trazia a lume em 1634 a sua peça *El divino Jason*; em 1645, era a vez de Rojas Zorilla publicar *Los encantos de Medea*, em que já apresenta a mistura de ações sérias com lances mais propriamente cômicos. Nos séculos seguintes, autores como Bocage e Lamartine, apenas para citar dois nomes, continuaram a retomar, atualizando-o ou não, o mito de Medeia, inclusive no cinema, como fez Pier Paolo Pasolini no seu *Medeia*.

Afora a comparação entre a peça d’O Judeu e os demais paradigmas intertextuais, há que destacar que, tanto na mitologia quanto na peça de Antônio José, Jasão ludibria Medeia, fingindo amá-la quando, na verdade, é Creúsa o alvo de sua estima. Eis um caso de triângulo amoroso que, como é frequente nessas circunstâncias, provocará entre os envolvidos uma rivalidade e uma competição acirradas. Em *Os encantos de Medeia*, o *agon* central é a disputa entre Medeia e Creúsa pelo amor de Jasão. Comparando-se esta obra com outras peças do mesmo autor, constata-se que tal estratégia dramática, baseada no jogo do amor – ora sendo subsidiária, como em *Esopaida* ou *Guerras*, ora sendo principal, como em *Os encantos* –, é elemento recorrente nas tragicomédias de Antônio José. Não é sem motivo, a propósito, que utilizamos aqui a expressão “jogo do amor”, pois “tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo” (HUIZINGA, 2008, p. 148). Antônio

³¹ Da pena do Judeu, ainda temos as seguintes peças com motivos mitológicos: *Labirinto de Creta* (1736), *Precipício de Faetonte* (1737) e *As variedades de Proteu* (1738), além da já citada *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* (1736).

³² Ao contrário de Eurípides, Sêneca ou Corneille, Antônio José dispensa ao enredo mitológico de Medeia uma verdadeira transmutação paródica do trágico para o tragicômico, próximo ao que fez o espanhol Francisco de Rojas em sua peça *Los encantos de Medea* (1645).

José parece não ter desperdiçado as potencialidades competitivas do chamado “triângulo amoroso”, um tipo de clichê tragicômico de grande eficácia dramática.

Na dramaturgia, as **esticomítias**, ou embates retóricos, o duelo de insultos e/ou acusações entre as personagens geralmente é a expressão mais enfática do *agon*.³³ Em *Os encantos de Medeia*, a protagonista bate de frente com Jasão num confronto em forma de ária a duo (cena III, parte II). Na cena seguinte, há uma ária a trio, configurando esse mesmo tipo de duelo, da qual participam, além de Medeia, Creúsa e o Rei da Tessália, pai da primeira, o qual fica deveras injuriado ao saber que a sua desleal filha entregara o velocino de ouro a Jasão.

Também em *Esopaida* e em *Guerras* as personagens envolvem-se em disputas poéticas e vocais.³⁴ Na primeira peça, há o embate entre Eurípedes e a sua filha, Filena, numa ária a duo (cena II, parte II); e, numa ária a trio, Eurípedes enfrenta Esopo e Geringonça (cena VI, parte II). Em *Guerras*, o duelo em ária a duo é entre D. Lancerote e Sevadilha (cena II, parte I); e D. Gilvaz e D. Fuas duelam entre si numa ária a trio, onde há a interferência de D. Clóris, que tenta apaziguar os contendores (cena II, parte II).

Eivadas de intenso espírito lúdico, não é de admirar que as “óperas” d’O Judeu tenham se valido a contento da música e dos recursos poético-vocais. Conforme Huizinga (2008), a arte da música e o jogo possuem uma evidente relação, muito embora essas relações não sejam facilmente explicáveis. Pode-se lóbrigar, entretanto, essa relação no fato de que em muitas línguas, como o árabe e o inglês, a palavra “jogo” refere-se à manipulação de instrumentos musicais. Há ainda a constatação de que tanto o jogo quanto a música encontram-se destacados da vida prática, não tendo portanto ligação com as coisas “úteis”, com os deveres ou mesmo a verdade. Some-se a isso o fato de que, quando nos debruçamos sobre as características formais da música notamos que estas são subordinadas a certos valores que não estão limitados ao pensamento lógico que determina o mundo visível e tangível. “Esses valores musicais só podem ser compreendidos através das designações que a eles aplicamos, termos específicos como o ritmo e harmonia, que se aplicam igualmente ao jogo e à poesia” (HUIZINGA, 2008, p. 177).

³³ Estamos desconsiderando, evidentemente, algumas experiências teatrais modernas – como o teatro brechtiano ou o teatro do absurdo – em que a ação não se baseia propriamente no *agon*.

³⁴ Cumpre esclarecer, à luz de Huizinga, que jogos antitéticos não são sinônimos de jogos agonísticos. Assim, por exemplo, “Um canto alternado, as duas metades de um coro, um minúete” (HUIZINGA, 2008, p. 53-54) são exemplos de jogos antitéticos que não apresentam necessariamente caráter agonístico, ou seja, caráter de competição. Nas peças de Antônio José podem encontrar-se manifestações poéticas e musicais tanto agonísticas quanto não-agonísticas.

Não obstante existe, segundo o mesmo autor, uma importante diferença entre a música e a poesia, a saber: “enquanto na poesia as próprias palavras elevam o poema, pelo menos em parte, do jogo puro e simples para a esfera da idéia e do juízo, a música nunca chega a sair da esfera lúdica” (HUIZINGA, 2008, p. 178).

O caráter competitivo da música é de grande eficácia cênico-dramática e, não à toa, O Judeu se vale de duelos vocais na composição de suas óperas, como se vê especialmente em *Os encantos*. Fazendo um breve recorte histórico a respeito das disputas no domínio operístico e mesmo na vida real, Huizinga (2008) cita as batalhas vocais de *Meistersinger*, do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). Há ainda o duelo de Handel e Scarlatti promovido pelo cardeal Ottoboni em 1709, no qual os músicos tinham como “armas de combate” o cravo e o órgão. Em 1726, ocorreu em Londres uma competição entre as cantoras italianas Faustina e Cuzzoni, a qual de tal modo aflorou os ânimos do público que chegou a haver, relata-nos Huizinga, “gente esbofetada” e muitas vaias. Justamente o século XVIII, século de grande desenvolvimento da ópera, abrigou diversas competições dessa natureza como as de Bononcini contra Handel, Glück contra Pincini e os *Bouffons* de Paris contra a Ópera. De resto, não se pode deixar de citar os partidários musicais, gerando conflitos muitas vezes violentos, como o que pôs wagnerianos contra brahmsianos.

Revisitar o mito de Medeia, bastante conhecido do público minimamente culto, não se afigurará propriamente uma obra original sem que haja transformações que façam o intertexto refratar de alguma forma – seja à guisa de paródia, onde a refração ideológica frente ao paradigma é maior, seja à guisa de estilização, onde tal refração é menor (CORRADIN, 2008). Para além das diferenças concernentes ao nível intertextual, ressaltaremos aqui que a peça *Os encantos de Medeia*, no que tange aos efeitos cênicos, que nela têm nítido apelo lúdico-espetacular, destaca-se das demais que compõem o *corpus* da nossa investigação.

De um modo geral, pode-se dizer que, para as intenções estéticas d’O Judeu, a história de Medeia seria interessante em termos dramáticos por três motivos principais, a saber: a questão da conquista do velo de ouro por parte de Jason e seu exército, fábula essa que envolve cobiça, honra e traição, ingredientes-chave para o melodrama; o triângulo amoroso (no caso, Medeia, Jasão e Creúsa), outro fator deveras aproveitável no receituário melodramático; e a presença de seres míticos e de magias (lembramos que Medeia era uma feiticeira), o que levaria ao uso de maquinarias que produzem os efeitos visuais que tanto sensibilizam a imaginação e os sentidos dos espectadores. Muitos desses recursos, como

dissemos anteriormente, não possuem necessariamente uma relação causal com a trama da peça; eles estão ali com o intuito primordial de maravilhar o público.

Embora os efeitos propriamente mágicos ou fantásticos não sejam, em virtude de um certo “realismo”, encontrados nas peças *Esopaida* e *Guerras*, podem ser também encontrados efeitos especiais nestas obras. Em *Esopaida*, há, por exemplo, o voo da águia que pousa sobre a cabeça de Esopo e a cena em que este voa num balão levado por corvos; no caso de *Guerras*, os efeitos, menos comuns e mais realistas, se dão por exemplo na subida e queda de Semicúpio por uma corda e no momento em que a caixa onde está escondido D. Gilvaz começa a se mexer e a saltar.

Por seu turno, a peça *Os encantos de Medeia* (o próprio nome, referindo-se à feitiçaria ou magias, vem a sugerir a principal qualidade espetacular da obra) apresenta uma enorme gama de efeitos cênicos: a descida de uma nuvem que transportará Jasão e Medeia; a bofetada de Arpia que arranca a cabeça de Sacatrapo, a qual ficará flutuando no espaço; o aparecimento de um dragão que “vomita” Sacatrapo; a saída de quatro árvores por quatro “escotilhas”, as quais se transformam, pela magia de Medeia, em ninfas que aplaudem Jasão e cantam ecoando a canção de Medeia; a contradança das árvores-ninfas ainda sob o feitiço de Medeia; a cena em que Sacatrapo, ainda pela ação mágica de Medeia, afunda no tablado aos poucos e volta à superfície com cabeça de burro; os movimentos de um monte “movediço” que primeiramente subirá e encobrirá Creúsa no momento em que esta abraçaria Jasão, e que depois a deixará sair; o aparecimento de Medeia em um “carro tirado por dragões”; o aparecimento de uma torre que sobe do chão e sobre a qual se põe Medeia; a abertura da caixa de onde sairão várias cobras a atacar Sacatrapo; o aparecimento de sereias sobre as ondas do mar; o escurecimento do teatro e o barulho de trovões, além do aparecimento de um raio, mandado por Medeia, que vai em direção ao navio de Jasão; e, por fim, a nuvem em que Medeia sai voando.

Tomemos a cena IV, no momento em que a feiticeira Arpia, através de um feitiço, faz saltar do corpo a cabeça do gracioso Sacatrapo, a qual fica voando pelo palco. Esse tipo de esquete poderia sugerir que os bonifrates d’O Judeu, feitos de arame e cortiça (material leve), pudessem ser baseados no mecanismo de varetas. De acordo com Juliet Perkins (2004), o termo que faz referência aos bonifrates -- qual seja, “alma de arame em corpo de cortiça” presente no texto “Dedicatória à mui nobre senhora pecúnia argentina”, o qual acompanha as primeiras edições das “óperas” joco-sérias -- é ambíguo pois pode tanto indicar que tais bonecos eram controlados ou por fios ou por uma vareta na cabeça, quanto que eles eram um

tipo de “rod puppet”, sendo que, neste último caso, a sincronização torna-se mais precisa. Perkins (2004) cita ainda as enormes marionetes sicilianas de madeira, as quais foram usadas na representação de um conto de épica de cavalaria, baseado em *Orlando furioso* de Ariosto, onde uma personagem é decapitada, cena parecida com a “decapitação” de Sacatrapo em *Os encantos*. Se os mecanismos utilizados por Antônio José e seus marionetistas para as personagens humanas eram fios ou varetas, não se sabe ao certo; o que se pode assegurar, contudo, é que o uso de fios (provavelmente muito finos para que o público não os notasse) fica testemunhado na didascália do manuscrito de Esopaida – publicado por Barata –, onde se lêem detalhes mais técnicos de tais efeitos:

Mutação Décima. De exército e praça, e haverá uma tábua quadrada, com quatro especos [sic] e uns corvos de cortiça em cada um, pintados de preto com suas asas; e em cima dos espetos estarão a modo de uns bocados de carne, que será cortiça pintada, e os corvos cada um terá sua linha ao meio do corpo pela qual se puxa por todos juntos e com este movimento que fazem para chegar à carne sobe a tábua com Esopo que vai sentado no meio (SILVA apud BARATA, 1979, p. 45).

Num jogo espetacular que deveria ter requerido muito das engenhocas cênicas d’O Judeu, temos os efeitos da cena V, em que as árvores, pela mágica de Medeia, transformam-se em ninfas dançantes.

São dois episódios lúdico-espetaculares que merecem menção e não são os únicos. Juntamente com os coros, árias a duo, a trio, os efeitos de maquinaria ajudam-nos a definir esta peça d’O Judeu como o seu mais bem acabado “jogo espetacular”. Façamos, a propósito, algumas considerações mais acuradas sobre o uso do maquinário cênico nas peças teatrais, destacando a obra joco-séria de Antônio José da Silva.

Nas tragédias e epepeias gregas o termo “maquinaria” fazia referência ao *deus ex machina*, ou seja, à intervenção dos deuses como modo de “desenredar” os nós da trama. Aristóteles, entretanto, desaconselhava o uso de tal recurso, uma vez que este sugeriria a incapacidade do dramaturgo de solucionar a intriga que ele mesmo propusera. Horácio, por sua vez, via com consentimento o uso do *deus ex machina*. No decorrer da história do teatro, o termo “máquinas” passou a ser usado tanto em referência às intervenções sobrenaturais quanto à magia em geral.

Com a influência da física, da mecânica e da inclinação ao “espetáculo total”, quase wagneriano, o uso de efeitos visuais através de “tramoias cênicas” ganhou especial ênfase

durante o desenvolvimento do período barroco, tendo todavia antecedentes desde pelo menos a Idade Média (ARRONIZ, 1977).

O termo “tramoia”, ao lado de “mutações”, “máquinas” ou “indústrias” é deveras recorrente na crítica às peças d’O Judeu. Segundo Saraiva e Lopes (2000, p. 498), as comédias *Variiedades de Proteu* e *Os encantos de Medeia* põem em evidência o tema “da transformação mágica” e “as *tramóias*, ou mecanismos de mutação de cena ou figura, provocam o auge na ânsia de maravilhoso”; destacam ainda os autores que, nas referidas peças, “há transformações súbitas (e em geral miraculosas) de interiores em exteriores, e vice-versa (câmaras, templos, colunatas – em bosques ou selvas, montes, jardins, ou mar); voam carros, barcos, pégasos, dragões, nuvens com personagens escondidas”.

Segundo Othón Arroniz (1977), “tramoia” não é um italianismo, como muitos pensavam, mas sim um termo proveniente do Norte da Espanha que se usava para designar um moinho de funil. Seu primeiro sentido teatral, antes de se ampliarem as suas variações, consistia num catafalco em forma de pirâmide invertida, movida por cordas que faziam mostrar ao público cada uma de suas faces. Juntamente com este movimento e a constante troca e ocultação dos atores através de cortinas do palco, fez com que a plateia, pouco acostumada a tais efeitos, ficasse boquiaberta. O sentido de tramoia passou, então, a ser aplicado ao “*cambio de una cosa por outra, de una figura por otra y no simplemente de la desaparición – como se producía por los escotillones – o aparición por los mismos huecos del tablado*” (ARRONIZ, 1977, p. 167). Ao final do século XVI, segundo o mesmo autor, o uso de “tramoia” tinha deixado de ser um termo estritamente técnico e passado a designar todos os efeitos de levantamento e descida, aparecimento e desaparecimento dos atores.

A partir, entretanto, dos estudos de López Pinciano, em *Filosofia Antiga Poética*, vindo a lume em 1596, há certa confusão em relação ao termo: “tramoia” passa a ser toda mudança súbita, artifício, prestidigitação e magia. Segundo Arroniz, Pinciano desconhecia um artefato de nome “pescante”, responsável pela subida e descida dos atores no palco e que consistia “*en un pie derecho inmóvil con una garrucha en el extremo por la que pasa una cuerda que sostiene un asiento; allí va el actor, y en la medida en que se afloja o se tira de la cuerda, sube o baja aquél*” (ARRONIZ, 1977, p. 169). Tais mecanismos de ascensão e queda eram utilizados a contento na representação de anjos, subida ao paraíso etc., especialmente para dramas religiosos ou semilitúrgicos levados a efeito, provavelmente, pela Companhia de Jesus, conforme supõe Arroniz (1977).

O desenvolvimento das *zarzuelas* e demais formas ligadas ao melodrama encontra-se no entrecruzamento da evolução técnica, do uso e abuso dos *efetti* e da maquinaria cênica, além da magnificência dramático-espetacular da ópera.

Com música de Jacop Peri, texto de Ottavio Rinuccini e intermédios cantados de Giulio Caccini, o espetáculo *Dafne* inaugurou, em 1594 em Florença, a ópera como novo gênero dramático (BERTHOLD, 2001), retomando o espírito espetacular da dramática clássica, aliando as artes da poesia, do teatro e da música, tragando catarticamente o público com seus cenários de grande apelo visual:

Os cenários, inicialmente em *trompe d'oeil* simulando a tridimensionalidade, eram a representação do espaço idealizado e evoluíram à mobilidade e ao ilusionismo da cenografia dos múltiplos painéis onde perspectivas faziam a visão do espectador mergulhar no palco. A nova maquinaria cênica oferecia possibilidades mais ricas do que o habitual cenário da Renascença e materializou as características do melhor período barroco (URSSI, 2006, p. 39).

Grande personalidade na invenção de maquinário cênico foi a do italiano Giacomo Torelli (1608-1678). Com o epíteto de “o grande mágico” da época barroca, Torelli foi mestre no jogo das aparências, criando mecanismos de mudança instantânea de cenários. Seu trabalho não se restringiu à Itália: desenvolveu e montou cenários em diversos países pela Europa, alçando os efeitos visuais ao primeiro plano, em detrimento do papel da música. “Torelli apresenta uma fluidez do espaço da representação unindo sensibilidade e estética, que mais tarde chamaríamos de barroca – o fascínio da mudança, o jogo da realidade e da aparência” (URSSI, 2006, p. 40). De fato, maquinistas e cenotécnicos acabavam por carregar a reputação de versados na arte da prestidigitação.

Durante o *Siglo de Oro* espanhol, percebemos uma evolução, ou revolução, como quer Barata (1985), das artes dramáticas no sentido da espetacularização por meio de uma complexidade de signos, para a qual muito concorreu o uso de maquinário cênico.

Da comédia lopesca, ou de *corrales*³⁵, em que a representação fundava-se basicamente na **recitação** do texto poético para um público **ouvinte**, o teatro vai-se tornando cada vez mais **visual**, ou multisígnico (sem entretanto menosprezar a palavra), destinado a **espectadores**: era a chamada **comédia de teatro** (BARATA, 1985), à qual se filiou Calderón de la Barca, “sucessor” de Lope de Vega. A **comédia de teatro**, pela qual certamente muito se deixou

³⁵ O *corral* era espécie de palco típico do teatro do *Siglo de Oro*, apresentando em geral, três diferentes níveis de encenação (BANHAN, 1995).

influenciar Antônio José da Silva, pode ser definida como um “*mundo tridimensional, compuesto de texto poético (comedia), de efectos vocales, sonoros y musicales, y de representaciones visuales (teatro, escena, vestuario, representantes)*” (PULICE³⁶ apud BARATA, 1985, p. 356).

Com o desenvolvimento da cosmovisão espetacular do teatro barroco, abrir-se-á o ensejo para uma concepção semiótica mais complexa em relação às artes teatrais, a qual muito contribuiu para a evolução moderna e pós-moderna não só das artes cênicas, como também da cenografia e do uso de outras artes na composição das peças. Esta é, provavelmente, uma das mais importantes contribuições do uso lúdico da espetacularidade e dos efeitos cênicos, de que se imbuíram Antônio José da Silva e seus coetâneos.

Ainda em nossos dias, “bonecreiros” e outros importantes artistas de teatro portugueses resgatam e atualizam com novos recursos e formas estratégias cênicas, as famosas “óperas” do “célebre” desconhecido do público seu coetâneo. Vide os trabalhos do “bonecreiro” João Carlos Barros, ou de João Paulo Seara Cardoso e seu Teatro de Marionetas do Porto, criado em 1988, inspirado em parte no trabalho de Antônio José da Silva; ou então a atualização, em 2004, feita por nomes importantes das artes cênicas lusas como Nuno Carinhas e Luís Miguel Cintra, ou ainda pelo grupo Teatro de Papel. O “sistema infantil” de espetáculo para todas as idades certamente persistirá pelo correr dessa e de outras histórias da literatura e do teatro.

³⁶ Citado de PULICE, María Alicia Amadei de. *Hacia Calderón: las bases teórico-artísticas del teatro barroco español*. Los Angeles, University of California, 1981.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos fazer um estudo que atingisse o máximo de aspectos lúdicos presentes na vida da corte portuguesa do século XVIII, sobretudo no período joanino: na própria cultura barroca, tomada tanto em sua realização histórica quanto estética, considerando-se o lúdico dentro do próprio universo ficcional, ou seja, salientando-se os aspectos internos do texto (forma e conteúdo) e do próprio espetáculo teatral levado a cabo por Antônio José da Silva.

O *corpus* de nossa análise restringiu-se às peças *Esopaida ou vida de Esopo*, na qual predominam aspectos lúdicos de natureza filosófica, linguística e histórica; *Os encantos de Medeia*, na qual sobressai o lúdico da linguagem, do triângulo amoroso e, principalmente, o da espetacularidade por meio de efeitos cênicos e de disputas poético-vocais; e, finalmente, *Guerras do Alecrim e Manjerona*, a única sem paradigma intertextual nítido, na qual há a preponderância das disputas amorosas, do jogo do ser e do parecer, além da própria estrutura por etapas pelas quais o gracioso, através de suas “indústrias”, tem de passar até atingir o desenlace. Embora tenhamos optado pelas peças em questão – por considerá-las paradigmas de grande rendimento crítico –, não seria arriscado afirmar que toda ou quase toda a produção joco-séria d’O Judeu vem fortemente aferrada de imensa ludicidade barroca. Esta constatação decerto dará azo a novos e detidos estudos acadêmicos.

Os resultados, colocados de forma sucinta, são os que seguem.

No que se refere aos **jogos de amor** presentes nas peças analisadas, além de destacarmos o caráter competitivo dos conflitos amorosos de grande eficácia cênico-dramática, especialmente os ocasionados pelo triângulo amoroso, percebemos um tratamento menos elevado às personagens sérias ou discretas; levando-se em conta o gênero tragicômico, verdadeiro “minotauro” teatral, como disse Lope de Vega, não se pode negar, após uma análise mais detida, que há nele um certo rebaixamento do trágico, ou seja, uma possível contaminação do trágico pelo cômico. No que se refere às características propriamente lúdicas dos **jogos de amor**, destacamos os embates retóricos, a ação do gracioso como peça-chave de alcovitaria no tabuleiro das conquistas, além da própria estrutura “labiríntica” dos enredos que só se resolvem pelo *deus/rex ex machina*, à exceção de **Guerras**, em que o gracioso é quem desata os nós, que ele mesmo fez, e assim consagra o *happy end*.

Em relação aos **jogos verbais**, temos que este tipo de recurso é um dos mais recorrentes nas peças analisadas quando se trata de buscar o cômico. Ditos populares, adágios, jogos de palavras e explicações macarrônicas abundam nas falas dos graciosos, atingindo-se

assim grande efeito de comicidade. Há ainda, por meio dos recursos linguísticos, o ensejo para a sátira dos escolásticos, médicos, filósofos, sendo usadas para isso tanto a fala do **latinório** quanto a exposição de raciocínios rocambolescos, além, como se sabe, da própria paródia da fala preciosa das personagens discretas.

No que tange ao **jogo social**, pudemos notar que o próprio gênero tragicômico, em sua estrutura dúplice, define-se pelo **jogo** e pelo **contrajogo**. Há o jogo (tomado aqui em sentido amplo) levado a efeito pelas personagens sérias e o contrajogo paródico e social dos criados. Embora estejam sempre aferrados aos objetivos amorosos dos amos, o principal meio de contrajogo dos criados é o próprio discurso, território onde se encontra a sua maior possibilidade de crítica e dessacralização de certos valores da nobreza.

Quanto ao **jogo espetacular**, embora as três peças apresentem recursos de grande efeito visual, mais “realistas” em *Esopaida* e *Guerras* e de cunho fantástico em *Os encantos*, é esta última peça a que mais recorre ao uso de maquinário teatral na busca do lúdico das formas espetaculares. Pelo próprio título, pode-se presumir a grande quantidade de efeitos de magia graças aos feitiços de Medeia. Cite-se ainda o fato de que os duelos de vozes em *Os encantos* e a disputa amorosa levada às últimas consequências contribuem deveras para o caráter melodramático e “operístico” ao qual tais obras estão filiadas: seja por afinidade, seja por modo de parodiar ou de caricaturar.

O mundo espetacular “verbi-voco-visual” do barroco ainda não tinha encontrado o seu verdadeiro ocaso nas “óperas” d’O Judeu. De certo modo, tais bases espetaculares (advindas da Itália, desenvolvidas na península ibérica, especialmente na Espanha, mas também formatadas ao gosto português, no caso d’O Judeu) ainda persistiam no teatro dos epígonos do nosso comediógrafo, já considerados neoclássicos, tais como Alexandre António de Lima e Rocha Saldanha. O sucesso das óperas d’O Judeu, tanto em sua época quanto posteriormente (sendo inclusive registradas apresentações no Brasil durante o século XVIII), e mesmo na atualidade – tempo em que se buscam cada vez mais experimentalismos cênicos, mesmo com textos do passado – mostra-nos a qualidade perene e singular de um artista de seu tempo e de todos os outros.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Mme. Panckoucke ou a fada do brinquedo. In: _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 94-116.
- ALBERTI, Verena. Riso e “natureza” nos séculos XVII e XVIII. In: _____. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999. p. 119-157.
- ARRÓNIZ, Othón. *Teatros y escenarios del siglo de oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- ASSIS, Machado de Assis. Antônio José. In: SILVA, Antônio José da. *A vida de Esopo e Guerras do alecrim e manjerona*. Com uma introdução de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. 161-173.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, João Lúcio. Relação Quarta. In: _____. *Novas epanáforas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1932. p. 137-218.
- BAKHTIN, Mikhail. Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. In: _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Vários tradutores. São Paulo: Hucitec; Fundunesp, 1988. p. 275-281.
- BANHAN, Martin. *The Cambridge guide to theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- _____. Introdução. In: SILVA, Antônio José da. *Esopaida ou vida de Esopo: edição sinóptica e interpretativa*. Leitura do Manuscrito, introdução, notas e comentários por José Oliveira Barata. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1987.
- _____. *Antônio José da Silva: criação e realidade*. Coimbra: Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. v. 1.
- BARNI, Roberta. Antecedentes da comédia setecentista: a *comédia dell'arte*. 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. 43-67.
- BENJAMIN, Walter. História cultural do brinquedo. In: _____. *Obras escolhidas: magia, arte e política*. 4. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 244-248.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa IV: os arcades*. Lisboa: Publicações Europa-América. [19--].
- BROTHERTON, John. *The “Pastor-bobo” in the Spanish theatre: before the time of Lope de Vega*. London: Tamesis Books, 1975.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Tradução e apresentação de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CIDADE, Hernani. O formalismo no teatro e no romance. In: _____. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. 7. ed. Corrigida, atualizada e ampliada. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1984. v. 2, p. 501-524.

_____. O lugar do Judeu na história do teatro em Portugal. *Seara Nova*. Lisboa, ano 14, n.435-436, 1935. p. 40-42.

CORRADIN, Flávia 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.

_____. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: 1998.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro & pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. Tradução de Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos, 76).

COUTINHO, Afrânio Coutinho. *Do barroco: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

CUNHA, Euclides da Cunha. Uma comédia histórica. In: _____. *Contrastes e confrontos*. Apresentação de Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Batel, 2009. p. 52-56.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Tradução de Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DUBOIS, Claude Gilbert. *Le baroque: profondeurs de l'apparence*. Bordeaux: Universitaires de Bordeaux, 1993.

DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Paris: Armand Colin, 1988.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESCRIBANO, Federico Sánchez; MAYO, Alberto Porqueras. *Preceptiva dramática espanhola*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

FANTINATI, Carlos Erivany. "Contribuições à teoria e ao ensino da sátira". *Anais: Faculdade de Ciências e Letras de Assis*, 1994; v. 2, p. 205-210.

FERREIRA, João Palma. Vestígios e influências da picaresca na literatura portuguesa. In: _____. *Do pícaro na literatura*. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência, 1981. p. 17-36.

FRÈCHES, Claude-Henri. Antônio José da Silva (O Judeu): note bibliographique. In: *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, n. 5, v. 1, 1954, p. 325-344.

FURTER, Pierre. "La structure de l'univers dramatique d'A. J. da Silva, 'o Judeu'". *Bulletin des Etudes Portugais*, n.s., n. 25, 1964, p. 51-75.

HANSON, Carl A. *Economia e sociedade no Portugal Barroco (1668-1703)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Routledge, 1991.
- LA BOÉTIE, Etienne de. Discurso da servidão voluntária ou O Contra Um. In: _____. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 11-37.
- MARTINI, Maria de Lourdes. O teatro barroco: o grande teatro do mundo. In: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Tradução e apresentação de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. XI-XXIV.
- MELLO, Francisco Manuel de. *Apólogos dialogais*. Prefácio e notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1959. v. 2.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena Ortega Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- MOREJÓN, Júlio Garcia. *Coordenadas do barroco*. São Paulo: Instituto de Cultura Hispânica; USP, 1965.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Paulo Roberto. A música nas óperas de Antônio José da Silva. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Glória Cusumano. *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256). p. 149-156.
- _____. Dramaturgia e Inquisição. In: SILVA, Antônio José da. *As comédias de Antônio José, o Judeu*. Organização, introdução e notas por Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora, 2007. p. 13-65.
- PERKINS, Juliet. *A critical study and translation of António José da Silva'S Cretan Labyrinth*. Lampeter, Ceredigion, Wales: The Edwin Mellen Press, 2004.
- PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2002.
- PLAUTO. *Anfitrião*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. 2. ed. Corrigida e aumentada. Coimbra: Instituto de Investigação Científica, 1986.
- PORTICH, Ana. A questão dos gêneros e a sua representação. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Glória Cusumano. *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256). p. 33-42.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SANTOS, Paula Margarida Coutinho dos Santos. *O cômico em António José da Silva – “O Judeu”*: subsídios para um diálogo teórico: Bergson, Bakhtine e Issacharoff. Lisboa, 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2000.

SILVA, Antônio José da. *Guerras do alecrim e mangerona*. Apresentação crítica, notas, glossário e sugestões para análise literária de Maria de Lourdes A. Ferraz. Lisboa: Seara Nova, 1980.

_____. Os encantos de Medeia. In: _____. *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958. p. 3-91.

_____. Esopaida ou vida de Esopo. In: _____. *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957. p. 120-223.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

_____. *Literatura barroca: literatura portuguesa*. São Paulo: Global Editora, 1987.

TAVARES, José Pereira. Prefácio. In: SILVA, Antônio José da. *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957. p. IX-XLVII.

URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

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

WARDROPPER, Bruce. Introducción. In: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El mágico prodigioso*. Madrid: Ediciones Catedra, 1985. p. 11-50.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova cultural, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- AMARAL, Ana Maria de Abreu. *Teatro das formas animadas: máscaras, bonecos e objetos*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Stylus, 10).
- BRANDÃO, Raul. Teatro de bonecos. *Lusa* (Viana do Castelo), ano III, n. 49, p. 37-9, set. 1919.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução de Jose Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O judeu*. 5. ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1927. 2. v.
- DINES, Alberto. *Vínculos do fogo: Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 1.
- FONTAINE, Leon. *Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle*. Paris: Baudry –Versailles: Cerf et fils, 1879.
- GIRARD, GILLES. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.
- GOMES, André Luís. *Marcas de Nascimento: a contribuição de Gonçalves de Magalhães para o teatro brasileiro*. São Paulo: Antiqua, 2004.
- HATHERLY, Ana. *Claro-Escuro: revista de estudos barrocos*. Número duplo no terceiro centenário de nascimento de D. João V. Lisboa: Quimera, n. 2/3, mai-nov. 1989.
- HELIODORA, Bárbara. Antônio José, o Judeu, e o teatro do século XVIII. *Revista brasileira* (Rio de Janeiro), ano XII, n. 45, p.123-129, out-nov-dez. 2005.
- JUCÁ FILHO, Cândido. *Antônio José, o Judeu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.
- LOISEAU, Arthur. *Histoire de la littérature portugaise: depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris: Ernest Thorin Éditeur, 1987.
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo, Perspectiva; Edusp, 1989.
- OLIVEIRA, Fernando Matos de. O drama da ópera. In: _____. *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espetáculo*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p. 61-72.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PEREIRA, Paulo Roberto. O gracioso e sua função nas óperas do Judeu. *Colóquio-Letras* (Lisboa), n.84, p. 28-35, mar. 1985.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTARENO, Bernardo. *O Judeu*: narrativa dramática em três actos. 4. ed. Lisboa: Ática, 1978.

VAREY, John E. *Cosmovisión y escenografía*: el teatro español en el siglo de oro. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

ZURBACH, Christine. Presença(s) do teatro de marionetas em Portugal hoje. In: *Móin-Móin*: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, 2006. v. 2, p. 111-124.