

AS RELAÇÕES NADA NATURAIS ENTRE O AMOR E A NOBREZA NO TEATRO DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU

THE UNNATURAL RELATIONS BETWEEN LOVE AND NOBILITY IN THEATER OF ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, THE JEW

Eduardo Neves da SILVA¹

RESUMO: Este trabalho propôs-se a analisar dois motivos sério-cômicos, a saber, o amor e a nobreza, presentes nas seguintes peças tragicômicas: *Esopaida ou vida de Esopo* (1734) e *Guerras do alecrim e manjerona* (1737), ambas de autoria do luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), de alcunha O Judeu. O objetivo foi relacionar os motivos acima listados ao contexto sócio-cultural em que as referidas obras foram encenadas, isto é, o Portugal setecentista, então sob o reinado absolutista de D. João V. Em nossa investigação pudemos constatar que os protagonistas de tais peças, sejam os da chave séria, os **discretos**, sejam os da chave cômica, os **graciosos**, são movidos pelos impulsos de um amor artificializado graças aos excessos da linguagem e ao convencionalismo da galantaria palaciana. Acreditamos que seja possível atrair em determinados pontos das obras analisadas um tratamento pouco elevado acerca da temática amorosa e da questão dos valores de nobreza. Sendo assim, buscamos, por meio de subsídios teórico-críticos acerca do cômico, especialmente de autores como Vladímir Propp (1992) e Mikhail Bakhtin (1988), descobrir se e como se subentende na zombaria levada a cabo pelas personagens graciosas, e no desvio de caráter das personagens nobres, uma transformação de ordem sócio-histórica na Lisboa do Setecentos.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio José da Silva, O Judeu; nobreza; comicidade; barroco

ABSTRACT: This study aimed to analyze two reasons serio-comic, to know, love and nobility present in the following parts tragicomic: *Esopaida or life of Aesop* (1734) and *Wars of rosemary and marjoram* (1737), both written by the Portuguese -Brazilian Antônio José da Silva (1705-1739), nicknamed the Jew. The aim was to relate the reasons listed above the socio-cultural context in which these works were staged, ie, the eighteenth-century Portugal, then under the absolutist reign of D. John V. In our research we found that the protagonists of these parts, are the key serious, the **discrete**, are the key comic, the **graceful**, are driven by the impulses of a love artificializado the excesses of language and the conventionality of courtly gallantry. We believe it is possible to reveal at certain points of the analyzed works a treat little high on the theme of love and the question of the values of nobility. Therefore, we sought, through subsidies theoretical and critical about the comic, especially from authors such as Vladimir Propp (1992) and Mikhail Bakhtin (1988), find out if and how we can regard the derision carried out by the graceful characters, and the deviation character of noble characters, as a transformation of the socio-historical Lisbon in the eighteenth century.

KEYWORDS: Antônio José da Silva, the Jew; nobility; comic; Baroque

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Fclar/FAPESP). Cep: 14800-901 Araraquara-SP-Brasil. Email: edu_nsp@hotmail.com

Da tragicomédia da vida para as efabulações joco-sérias do palco: onde o criado e o fidalgo embriagam-se com os vapores do amor...

Segunda obra de Antônio José da Silva, conhecido como O Judeu, a ser interpretada por bonecos no palco do Teatro do Bairro Alto, em abril de 1734, a peça *Esopaida ou vida de Esopo*, como o próprio nome revela, diz respeito a alguns aspectos da vida e da obra do fabulista Esopo, cuja nacionalidade não se sabe ao certo. Na peça, Esopo, ao ser perguntado insistentemente sobre seu local de nascimento, sai-se com respostas absurdas do tipo “Do ventre da minha mãe” (SILVA, 1957, p. 129); ou então “... não me disse minha mãe se em lugar alto ou baixo; mas cuido que foi aí a algures, ao pé de alguma coisa” (1957, p. 129); e ainda ao insistirem em saber sua naturalidade, ouvem dele “Sou legítimo, não sou natural” (1957, p. 129). E quando finalmente perguntam, já com impaciência, qual é a sua pátria, ele responde “...sou de onde me vai bem, que é aí a minha terra” (1957, p. 130).

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 obra² como, por exemplo, o “episódio das línguas”, quando Esopo é desafiado a trazer ao banquete na casa de seu amo, o filósofo ateniense 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 importantes influências (BARATA, 1985), é o responsável pelos efeitos de comicidade. O gracioso, peça-chave no desenrolar da ação dramática, pertence 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 do Judeu em questão não ficam

² Segundo José Oliveira Barata, para compor *Esopaida*, Antônio José teria como principais fontes, 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). 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 ainda Barata, não chegaram a influenciar o comediógrafo luso-brasileiro.

restritas apenas aos graciosos ou às graciosas; por vezes, as personagens ditas sérias, os chamados **discretos**, também acabam por resvalar no risível. Se não, vejamos.

De acordo com José Oliveira Barata (1985), 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” (BARATA, 1985, p.548, grifo do autor). Afirma ainda o estudioso português, à mesma página, que, o amor, tomado idealmente como perfeição, apresentava-se como forma 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 vinhos deliciosos de um sentimento amoroso que enaltece as almas apaixonadas; os graciosos fazem do amor um licor barato, rebaixando-o através de uma linguagem mais chã, quando não desbocada e chula.

Acreditamos, porém, que é possível trair, em 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 representadas nas peças dramáticas de Antônio José. “Acidentais” ou não, esses desvios subentendem aspectos cruciais. Muitos estudiosos da obra do Judeu têm infelizmente subestimado tal constatação e, por isso, dentre outros motivos, julgamos ser relevante abordá-la aqui.

Antes, no entanto, façamos uma observação sobre a obra teatral d'O Judeu. As suas oito “óperas³ joco-sérias” - como foram designadas na época de sua publicação, 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 ou de modo implícito, porque toda obra literária, ainda que refratária à realidade, não consegue eximir-se totalmente das influências de seu contexto sócio-

³ No decorrer do texto, o termo *ópera* aparecerá em itálico porque guarda a acepção corrente da época de drama entremeadado de canções, e não drama totalmente cantado, como se entende tal gênero hoje em dia.

histórico – é especialmente nestes aspectos, aliás, que deteremos nossa atenção; ou de modo explícito, porque O Judeu, conscientemente atualizando a linguagem e a visão de mundo de suas personagens, logrou aproximar sua obra ao público e ao contexto desta, isto é, a Portugal dos anos 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 pontos ou características da cidade de Lisboa. Citemos, por motivo de economia textual, apenas uma: no início da peça Zeno vende seus escravos, entre eles Esopo, na feira do Rossio, região pertencente à capital portuguesa. Há, desta feita, uma evidente miscelânea referencial de notável eficácia cômico-dramática.

Voltemos, então, ao assunto da temática amorosa 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, isso é válido apenas para Filena/Periandro, já que Xanto, apesar dos serviços de alcovitaria de Esopo, não obtém sucesso na tentativa de concubinação com a criada Geringonça (na obra teatral de Antônio José, as personagens cômicas têm nomes curiosos e igualmente cômicos).

Em se tratando do primeiro casal, já no início da peça, parece ficar claro a Filena a discrepância entre a linguagem demasiadamente rebuscada na declaração de amor de 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, fica presa de uma situação embaraçosa e humilhante, diríamos mesmo *cômica*. Temos aqui, um precioso momento em que uma situação de comicidade é 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 heroicas e grandiosas, de acordo com Propp, não será cômico, e sim trágico.

Periandro acaba sendo vítima, por uma falha imprevista e a qual 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, sômente 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 de seus criados também compõem matéria de ridículo⁴ 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 a dos filósofos, ou seja, trata-se de um aristocrata e de uma autoridade intelectual, não lhe são poupadas em *Esopaida* situações que rebaixam sua condição de 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 dos 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”, personagem e situação tipicamente cômicos. 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

⁴ Neste trabalho, tomamos o termo **ridículo** como sinônimo de cômico e risível.

então, num acesso de “desespero”, corre para o fora de cena, ameaçando se matar. 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 se possa 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, 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, a doutor em filosofia; de espancado a espancador etc. Na cena III da parte II, é justamente de Esopo uma fala extensa, retoricamente engenhosa, e quiçá filosófica, a respeito do amor, a qual muito pode revelar uma perspectiva mais crítica acerca deste sentimento. No intervalo da guerra entre Atenas e o exército do rei da Lídia, dá-se ensejo para uma “conferenciazinha” entre Xanto, seus discípulos e Esopo, afinal “Não é razão pelo exercício das armas se suspenda o das letras” (SILVA, 1957, p. 178).

Como diversos estudiosos têm afirmado, entre eles Paulo Roberto Pereira, 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 uma fala (bastante extensa em relação às do restante da peça) em que narra o surgimento de Cupido da barriga de Vênus e a explicação de três mulheres velhas a respeito do amor. A conclusão é a de que o amor é “fera, raio e pedra; fera nos estragos, raio nos incêndios e pedra na dureza.” (SILVA, 1957, p. 187). Nesta cena, não há espaço para a exaltação do amor; a argumentação de Esopo põe em relevo apenas o caráter avassalador do sentimento amoroso, sentimento esse do qual a nenhum ser humano pode escapar, inclusive 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?” (SILVA, 1994, p. 191) acabam por contribuir para que ele

galgue o título de “doutor” por Xanto, no que aquele responde: “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 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 seu “ataque agressivo”⁵, 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 e provocar risadas “gratuitas” nas bocas do público do Bairro Alto.

Os apaixonados de *Guerras do alecrim e manjerona*: o palanfrório do amor como meio de ascensão social

A *ópera* joco-séria *Guerras do alecrim e manjerona*, levada a cena no Teatro do Bairro Alto no carnaval de 1737, é a única peça de Antônio José da Silva que não possui temática mitológica ou literária, sendo o contexto da obra a própria realidade da Lisboa setecentista, em que a rivalidade dos ranchos carnavalescos do *alecrim* e da *manjerona* compõe o tom de “disputa amorosa” entre as personagens. Em linhas gerais, o mote da peça é o que segue: D. Gilvaz e D. Fuas, dois nobres falidos e “famintos”, planejam um golpe do baú nas moças casadouras D. Clóris e D. Nise, sobrinhas do ranzinza e super-protetor D. Lancerote, cuja casa é descrita como uma verdadeira fortaleza. Pelo mote pode-se supor que a intriga da peça é cosida basicamente pelas

⁵ Cf. Carlos Erivany Fantinati, “Contribuições à teoria e ao ensino da sátira”, *anais*, vol. II, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1994, p. 205-210.

tentativas de aproximação e conquista das moças por parte dos rapazes, o que de fato acontece graças às “indústrias” (artimanhas) do gracioso, chamado Semicúpio.

Tentamos defender desde o início que a presença do amor, assim como de outras categorias associadas à nobreza, embora nas peças d’O Judeu se desenvolva sob o signo de uma ambiguidade valorativa, ou de um “bifrontismo de Jano” (SILVEIRA, 1992), pois ao final as personagens são como que redimidas pelo sentimento, não deixamos de vislumbrar, porém, que, em pontos específicos das peças, tal sentimento, juntamente com determinados códigos de conduta da nobreza séria e discreta, 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 não acabam por se anular, mas que, pelo contrário, geram dubiedade aos corações e 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 agonicidade que nêles 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 cultistas, além de 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, 1958, p.200). 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 dos “nobres” rapazes: “Isto é empurração” (1958, p.165). Ao que Semicúpio, responde: “[...] Isto é bichanrear [namorar, flertar], pouco mais ou menos” (p.1958, p.165). 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 cortesã prenhe de clichês e de artificialidade: “Já que do mais somos famintos, ao menos sejamos fartos de palavras” (SILVA, 1980, p. 43), diz D. Gilvaz ao colega de golpe D. Fuas. Veremos adiante que não são apenas estas duas personagens de *Guerras* a fazer um papel pouco digno da nobreza...

O que sobressai nesta peça não é propriamente o valor atribuído ao sentimento amoroso, que, mesmo assim, acaba por redimir os rapazes “golpistas” - ainda que de modo um tanto artificial, diga-se. 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 o deve ser, tanto é que, perguntado por Sevadilha sobre como terminaria toda aquela “barafunda” dos amantes, a própria personagem Semicúpio o revela, metalinguisticamente: “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 envolvidos na conquista amorosa dos rapazes para com as moças, graças às artimanhas do astuto e “pragmático” Semicúpio, cujo lema pode ser uma de suas falas: “Mais obras, e menos palavras” (1980, p. 83).

As aventuras amorosas no ambiente marialva do barroco mostram-se oportunamente como verdadeiro jogo do amor, uma convenção garantidora de sucesso junto a um grande público. Porém ao lado do uso das intrigas amorosas como clichê, 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). D. Fuas, também num aparte, na mesma cena e página, 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. 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. Um dos trechos mais significativos em que se manifesta a metalinguagem dramática 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 ironizado por 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, muita 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 nosso).

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 situação de D. Gilvaz, por causa da surpresa da tal aparição ruidosa, assemelhando-se mesmo ao brinquedo conhecido como **diabo de mola**, e do

automatismo do discurso de D. Gilvaz, 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) assemelha-se 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 joco-sérias d’O Judeu: trata-se do aspecto mecanicidade e da artificialidade, que pode ser estendida aos hábitos e inclinações de um tipo social, no caso, a classe dos fidalgos lisboetas coeva à época do autor. Flagramos, portanto, mais uma situação risível na qual não estão envolvidas personagens graciosas mas sim oriundas da nobreza.

Na cena V de *Guerras*, haverá ainda espaço para a paródia da tradição literária portuguesa, ao se falar a respeito 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 nalma, 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 de início *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 sobre o amor, que no teatro d'O Judeu pode ser definido, comicamente, como um “mal cupidista”.

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. Essa regra, no entanto, não é definida rigorosamente pois não há propriamente uma linha demarcatória entre as ações entre as personagens do **soco** (comédia) e as do **coturno** (tragédia). As ações sérias e as cômicas tendem a se entrelaçar e mesmo o triângulo amoroso (deveríamos dizer **hexágono** amoroso) no caso de *Esopaida*, compõem-se tanto de personagens discretas como de graciosas, se não vejamos: Eurípedes/Xanto/Geringonça/Esopo/ Filena/Periandro/Filena. Esse tipo de quadrilha amorosa produz uma diversidade de nós que complexificam a intriga, tornando-a “labiríntica” e contribuindo para a eficácia tragicômica da peça. É certo que as cenas amorosas levadas a efeito pelos graciosos tendem a ser uma autoparódia do discurso dos seus amos, fazendo que tenhamos uma navalha dramática de dois gumes: se por um lado, por parte dos discretos, há um discurso lírico gongóricamente exacerbado, como práxis da poesia barroca e portuguesa; por outro lado, “Com a autoparódia, Antônio José sublinha o ridículo a que chegara uma norma poético-estilística dessorada pela inépcia, pela ignorância e pela falta de talento” (CORRADIN, 2008, p. 124).

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 ao convencionalismo e à falsidade que dominavam as relações humanas no mundo feudal. Presume-se desta feita o caráter algo demolidor do discurso zombeteiro do gracioso num Portugal ainda atrelado a reminiscências ideológicas do feudalismo, tal como se dava entre a nobreza portuguesa na primeira metade do século XVIII.

A importância do gracioso, entretanto, não se resume a ser uma espécie de caricatura de seus amos. Para demonstrar sua riqueza e sua complexidade, há que se

voltar às suas habilidades discursivas zombeteiras e à sua “inteligência prática”. A partir daí então podem vir à tona certas hipóteses acerca das relações entre servo e amo, que acabam por revelar, ainda que sutilmente, modificações de ordem moral e social na Portugal do primeiro decênio do século XVIII.

A fidelidade e a eficiência da prestação de serviços ao seu amo é marca registrada das personagens graciosas na tradição dramática luso-espanhola. Porém, ante tal “subserviência”⁶ 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, 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 por dependência às 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 de seus patrões, quando por exemplo finge estar com medo de Eurípedes e a chama de “tarasca” (mulher feia); ou mesmo repreender Xanto por gostar da criada Geringonça: “Ora tenha vergonha: um filósofo namorado de uma trapalhona e mondongueira!” (1957, p. 141). Seu desrespeito a algumas normas de conduta vai ao ponto de o poltrão Esopo “fazer de bobo”, como define Propp (1992), 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 às regras do duelo.

Em *Guerras do alecrim e manjerona*, Semicúpio, em virtude de sua “inteligência prática” assume, tanto como Esopo, a função de “peão que resolve o jogo” na feliz expressão de Oliveira Barata (1985, p. 568), reafirmando o aspecto lúdico da produção dramática d’O Judeu. A ação da peça basicamente está 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 insigne Semicúpio” (SILVA, 1980, p. 48) e ainda, à mesma página, “As tuas ideias são tão impossíveis de aplaudir, como de agradecer;

⁶ 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.

pois todo o prémio é diminuto e todo o louvor limitado” (1980, p. 48). 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 através de pancadas, como quando derruba este e D. Tibúrcio ao sair da caixa, na qual que estavam sentados (cena II da parte II), e na cena VI, em que ao descer de uma corda, cai sobre D. Lancerote; ou pelos quiproquós na cena II, parte II, onde na sala escura Semicúpio, que está escondido numa caixa, esmurra D. Lancerote e D. Tibúrcio e cada um dos 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 o papel de algumas personagens sérias. Tal inversão chega ao ponto de ficarmos em dúvida sobre a classificação de certas personagens, como é o caso de D. Tibúrcio em *Guerras do alecrim e manjerona*: gracioso ou discreto?

Embora seja sobrinho de D. Lancerote, portanto pertencente à cepa da nobreza, D. Tibúrcio não poderia ser simplesmente incluindo entre as personagens discretas. Até a criada Geringonça, rejeitando sua galantaria, chama-o numa ária de “tonto jarreta” e “néscio pateta” (SILVA, 1980, p. 54). O “abóbora” D. Tibúrcio termina por ser zombado em quase todas as cenas em que está presente, cena , 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.

O rebaixamento da nobreza nas óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, episódicos porém reveladores, permitem que lobriguemos sutis transformações de ordem moral e social no contexto setecentista português. As peças silvianas não chegam a alcançar 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 rei⁷. A criticidade presente em tais peças refletiam 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 muito heterogênea e sem uma ideologia classista que conscientemente a singularizasse.

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 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. Logo, façamos nossas as palavras de Propp (1992, p. 175), ao dizer 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”.

O tempo acenava com mudanças. Dali a alguns anos, a consciência e ação burguesas, alicerçadas no pensamento iluminista, tentariam tragar, de uma vez por todas, os resquícios feudais levados a cabo pela nobreza tradicional. O Absolutismo português, como de resto outros reinos absolutistas europeus, para não deixar-se ir pelo mesmo fim, viu-se forçado a adaptar-se; sem perder gravemente 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 “esclarecido”, o Marques de Pombal.

Considerações finais

O Judeu, ao mesmo tempo em que cultiva os preciosismos 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 é a saída para este entrave?

⁷ Vide o episódio da Ilha dos Lagartos, em *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*.

O gênero tragicômico parece ter-se enquadrado perfeitamente na problemática barroca por espelhar a ambivalência em que se dividia a mundivisão dos artistas de sua época. Antônio José da Silva não foge por completo a essa regra. Cabe destacar ainda que, no século XVIII, algumas ideias começam associar ao riso um fundo algo “benevolente” e não apenas como medida de superioridade ou de ofensa em relação a quem ou ao quê é alvo do riso⁸. Neste sentido, o gracioso, enquanto personagem cômica, poderia angariar tanto a “empatia” ou “benevolência” ou mesmo admiração dos que possivelmente se identificassem com ele, como poderia ser meramente alvo de um riso de zombaria rebaixadora. A composição heterogênea da plateia do bairro por certo fazia vibrar diferentes “tipos” de riso. O fato é que as obras d’O Judeu, estando como que numa espécie de fronteira - não custa lembrar que àquela altura o barroco já dava seus últimos suspiros em Portugal – entre épocas e estilos tão diferenciados, Antônio José da Silva não deixou de sofrer a condição antagônica de seu momento histórico, vendo-se ora sob o influxo do tradicionalismo estético exercido pela poesia barroca e cortesã, ora da crítica aos excessos e defeitos desse mesmo tradicionalismo. As portas para as transformações sociais estavam por se abrir e Antônio José, encontra-se numa encruzilhada, inclusive dramática: enquanto “rebaixou” temas trágicos por via da tragicomédia, o que agradava à ideologia contrarreformista; ao mesmo tempo, consoante às modificações nas preceptivas dramáticas, sinalizou para o surgimento do gênero conhecido atualmente como drama burguês⁹.

Afora o cariz dúplice que aferra sua obra, vemos sua própria vida dividir-se entre a **aparência** (cristão- novo e frequentador do *establishment* lisboeta) e a **essência** (criptojudeu), sendo que, em virtude da fidelidade e do respeito à sua origem rácico-religiosa, ocultou enquanto pôde seu judaísmo, vindo depois a cair fatalmente nas garras da Inquisição.

Não pretendemos aqui fazer uma análise de antropologia cultural mais aprofundada a respeito, apenas gostaríamos de destacar a abordagem crítica e/ou zombeteira em relação aos códigos da nobreza e do galanteio presentes nas óperas joco-

⁸ Cf. Verena Alberti, “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.

⁹ Cf. Ana Portich, “A questão dos gêneros e a sua representação” In: Junqueira, Renata Soares; Mazzi, Maria Gloria Cusumano (Org.), *O teatro no século XVIII. Presença de Antônio José da Silva, o Judeu*, São Paulo, Perspectiva, 2008, estudos, 256, p. 33-42.

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, nem o poderiam se quisessem: as tesouras assanhadas da censura inquisitorial não as deixariam passar incólumes.

Mesmo assim, Antônio José da Silva parece ter-nos deixado o seu recado: quando o corpo é de cortiça e a alma é de arame, não há fidalgo que engane...

Referências

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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.

BARATA, José Oliveira. **Antônio José da Silva: criação e realidade**. vol. I, Coimbra: Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

CORRADIN, Flávia Maria. Antônio José e seu diálogo intertextual. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (Orgs.). **O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 2008, estudos, 256, p.124.

PEREIRA, Paulo Roberto. Introdução. 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.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

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.

_____. 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.