



Fidalgos e graciosos: a comédia em Portugal do *Auto de Filodemo*, de Luís de Camões, às óperas de Antônio José da Silva¹

Noblemen and graceful: comedy in Portugal from *Auto de Filodemo*, by Luís de Camões, to the operas of Antônio José da Silva

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14715230>

Fernando Marques²

Resumo

O princípio da fantasia que move as comédias, tornando-as relativamente independentes das convenções de verossimilhança, aparece de diferentes modos no *Auto de Filodemo*, de Luís de Camões, na farsa *O fidalgo aprendiz*, de d. Francisco Manuel de Melo, e nas óperas *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* e *Guerras do alecrim e manjerona*, de Antônio José da Silva, peças escritas no Portugal dos séculos XVI a XVIII. Na primeira delas, esse princípio se envolve em aura lendária; na segunda, presta-se à caricatura do cotidiano lisboeta no século XVII; nas duas últimas, rompe sem cerimônia os limites do verossímil. Os textos trazem também atenção crítica a suas respectivas épocas no que toca à condição feminina, às injustiças da Justiça ou à linguagem das elites, objeto de sátira dos graciosos. Podemos adicioná-los a nosso repertório adotando uma perspectiva lusófona em relação a eles, especialmente quanto aos textos de Antônio José da Silva.

Palavras-chave: Teatro português; Comédia; Princípio da fantasia; Crítica social.

Abstract

The principle of fantasy that drives comedies, making them relatively independent of the conventions of verisimilitude, appears in different ways in *Auto de Filodemo*, by Luís de Camões, in the farce *O fidalgo aprendiz*, by d. Francisco Manuel de Melo, and in the operas *Life of the great d. Quixote de la Mancha and the fat Sancho Panza* e *Wars of Rosemary and Marjoram*, by Antônio José da Silva, plays written in Portugal from the 16th to the 18th centuries. In the first of them, this principle is enveloped in a legendary aura; in the second, it lends itself to a caricature of daily life in Lisbon in the 17th century; in the last two, it unceremoniously breaks the limits of the credible. The texts also bring critical attention to their respective eras regarding the female condition, the injustices of Justice or the language of the elites, an object of satire by the graceful. We can add them to our repertoire by adopting a Lusophone perspective in relation to them, especially when it comes to texts by Antônio José da Silva.

Keywords: Portuguese theater; Comedy; Principle of fantasy; Social criticism.

¹ Este artigo integra o projeto de pós-doutoramento intitulado “Damião de Góis ou O humanismo ambivalente: tolerância e intolerância nas letras em Portugal e no Brasil, séculos XVI-XIX”, efetivado de agosto de 2023 a agosto de 2024. A pesquisa realizou-se no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, com supervisão do prof. João Vianney Cavalcanti Nuto.

² José Fernando Marques de Freitas Filho é professor-associado do Departamento de Artes Cênicas da UnB, escritor e compositor. Publicou, entre outros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato*, *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa* (2019), publicada em 2024. E-mail: zefernandomarques@gmail.com.

1. Prévias

O propósito deste artigo é o de traçar breve panorama da comédia em Portugal, recortado entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVIII. As peças cômicas nos falam sobre o que foi a sociedade lusa naqueles séculos e, indiretamente, sobre os nossos próprios país e época; não apenas reafirmam os valores em voga, mas também, na direção contrária, os interrogam. Ao mesmo tempo, exibem modelos dramaturgicos e poéticos inspiradores ainda agora.

Começaremos com Luís de Camões (c. 1525-1580), autor de três peças teatrais, entre as quais o *Auto de Filodemo* que vamos comentar.³ *Filodemo* foi encenado pela primeira vez entre 1554 e 1559, em Goa, na Índia, onde os portugueses mantinham uma possessão, e impresso em 1587.⁴

Camões pode ser considerado um dos descendentes do prolífico Gil Vicente (1465-1536), mas apenas por certos aspectos formais como a opção pela tradicional redondilha.⁵ O enredo de *Filodemo*, feito à maneira das lendas, vale-se de paralelismo e coincidências para apresentar uma dupla história de amor. A ideia bem-humorada e crítica da abordagem amorosa “pela passiva” ou “pela ativa”, manifestada por um dos personagens, insere uma nota de contraste nessa atmosfera, enriquecendo-a.

Abordaremos em seguida a farsa *O fidalgo aprendiz* (1646), de d. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), vista como o melhor texto de um século pobre em teatro entre os portugueses. A história é movimentada, embora simples, e o uso do verso, preciso e lépido. A ação se passa na Lisboa da época e satiriza as pretensões a aristocrata de um homem ingênuo, espoliado no desfecho, quando o leitor poderá sentir alguma piedade do herói, o desavisado d. Gil Cogominho. Gil encarna o aspirante à ascensão sem esforço em

³ O dramaturgo escreveu ainda o *Auto dos anfitriões* (impresso com *Filodemo* em 1587) e o *Auto d'el rei Seleuco* (só publicado em 1645).

⁴ Na *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas feitas por Antonio Prestes, Luis de Camões e outros autores* (Lisboa: 1587; fac-símile: Lisboa: Lysia, 1973), informa Marcio Muniz, organizador de *Teatro de Camões* (Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014). Há outro registro da peça, manuscrito, em que o auto camoniano também aparece ao lado de obras de escritores vários. Trata-se do *Cancioneiro de Luís Franco Correa (1557-1589)* (fac-símile: Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário de *Os Lusíadas*, 1972). Muniz valeu-se das duas versões, a impressa e a manuscrita.

⁵ A ensaísta italiana Luciana Stegagno Picchio entende que “a cultura de Camões é bem diversa da de Gil Vicente: ao passo que este gravitava em torno de uma Idade Média que, de resto, lhe era espiritualmente congenial, aquele já tinha superado a própria revolução renascentista, corroendo-lhe as estruturas com pré-barroquismo. É absurdo portanto falar num Camões medieval só porque preferiu o auto à comédia: melhor seria falar em consciente regresso ao auto, regresso esse que de modo algum exclui a experiência da comédia erudita, sobretudo no que diz respeito aos temas” (Picchio, 1969, p. 123).

tempos de decadência do império português, que então se libertara recentemente do jugo espanhol.

Chegaremos enfim às chamadas óperas de Antônio José da Silva, o Judeu (1705-1739), assim nomeadas por envolverem música, em modelo que se aproxima do praticado na moderna comédia musical,⁶ inclusive na escolha da prosa, em lugar do verso, para as falas.⁷ A palavra “ópera” vem acompanhada do adjetivo “joco-séria” no caso de uma dessas peças.

Trataremos de dois textos de Antônio José: *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733) e *Guerras do alecrim e manjerona* (1737), mencionando ainda outras peças, obras escritas para bonifrates, isto é, bonecos. O autor da música era Antônio Teixeira (1707-1774), sob a influência da *opera buffa* italiana. O reino absolutista e inquisitorial veio a condenar Antônio José à morte por judaísmo.

As oito comédias que compõem a obra do comediógrafo luso-brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, foram encenadas em Lisboa, de 1733 a 1738, e para elas propomos uma espécie de dupla cidadania literária: pertencem a Portugal, não há dúvida, mas também nós temos o direito de incorporá-las a nosso repertório. Não por considerá-las nativas (decerto não são), mas segundo uma perspectiva lusófona.⁸ Vamos voltar ao tema ao final deste artigo.

Há manifestações de crítica social no *Auto de Filodemo*; traços conservadores em *O fidalgo aprendiz*; e outra vez a crítica social, por vezes desabrida, nas peças de Antônio José. Atentaremos aos procedimentos formais: vamos descrevê-los buscando relacioná-los ao sentido da obra em que aparecem e à qual dão consistência. Notícias sobre a encenação desses textos se afiguram escassas, mas existem algumas a serem lembradas.

Os personagens do fidalgo e do criado cômico, ou de senhora e aia, frequentes nessas obras, remetem a condições sociais diversas, correspondentes a modos de linguagem também distintos. Esses caracteres são uma das fontes de encantamento nessa dramaturgia e com eles, sobretudo com os graciosos, os autores fazem o comentário dos

⁶ O que entendo por moderno, aqui, pode abranger a “comédia-opereta” *A capital federal*, de Artur Azevedo (1853-1908), com estreia em 1897.

⁷ “A grande revolução que operou, e não tem sido apontada, foi a adopção da prosa, inexistente entre nós no teatro, antes dele, desde Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos”, ressalta em prefácio José Pereira Tavares, organizador das *Obras completas* de Antônio José da Silva, em quatro volumes. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958, vol. 1, p. XXXIV.

⁸ *A capital federal* e outras comédias de Artur Azevedo têm procedimentos semelhantes aos de Antônio José, como a passagem sem cerimônia da fala ao canto e o verso virtuoso e humorístico. Existem afinidades entre o repertório setecentista do Judeu e o de Artur Azevedo, um dos criadores do musical brasileiro no século XIX.

valores e práticas em sociedade.

Em Camões aparece o criado cômico, chamado moço, mas em suas peças ainda não se pode falar em gracioso, tipo configurado a partir do espanhol Lope de Vega (1562-1635), que se caracterizará por fazer contraponto satírico ao respectivo senhor e a outros personagens à volta. No grupo de textos abordados aqui, vamos encontrar o tipo do gracioso plenamente delineado em Antônio José. O uso ágil do verso ou, no caso de Antônio José, da prosa colorida e lúdica empresta graça e movimento às obras.

Vamos nos valer do que designamos *princípio da fantasia* para entender as peças, vistas segundo as realidades que pretendem representar ou recriar e umas em relação às outras. Constatamos que o gênero cômico nem sempre obedece às convenções de verossimilhança que os gêneros sérios – a tragédia, o drama – costumam observar (ainda quando essas convenções se mostrem historicamente variáveis). A comédia procede por deformação, não por imitação estrita.

2. Paixões simétricas

A história dos gêmeos Filodemo e Florimena começa na paixão de seus pais: um fidalgo português na Dinamarca, “por largos amores e maiores serviços”, como se lê no prólogo (Camões, 2014, p. 45), conquista a filha do rei daquele país.

A moça engravida. Com receio do que faria o rei, fogem e, depois de longa viagem, a galé que os traz vem ter à Espanha, onde o fidalgo possui vasto patrimônio. É quando uma tempestade desaba e se perdem “todos miseravelmente” – exceto a princesa.

Ela se vê sozinha na praia e ali dá à luz duas crianças, “macho e fêmea”. Frágil, não resiste ao parto, morrendo após o enorme esforço. Um pastor providencialmente encontra os pequenos e vai criá-los como se fossem filhos.

Essa história precede o enredo propriamente dito e é comunicada ao leitor ou espectador no prólogo e no desfecho, quando Duriano, amigo de Filodemo, vem contá-la a todos. Registre-se que o prólogo não consta da edição manuscrita, aparecendo apenas na impressa.

A história prévia já evidencia o caráter cavaleiresco, isto é, ligado às convenções das novelas de cavalaria, e o enredo o sublinha um pouco mais, segundo matrizes que lembram as dos contos de fada, incluído o apelo ao sobrenatural no desfecho – quando o

Pastor entra em contato com o espírito do pai dos gêmeos, obtendo a confirmação de sua origem nobre. São convenções pueris, mas naturalmente não devem ser pensadas conforme as medidas realistas a que nos habituamos.

Rapaz sem posses, porém dotado dos dons da palavra e da música, Filodemo apaixona-se por Dionisa, filha de d. Lusidardo, de quem ele era o “moço”, algo entre escudeiro e criado. A sua condição social é, na verdade, intermediária,⁹ situando-se entre a do patrão Lusidardo e a do modesto Vilardo, de quem Filodemo é ele próprio senhor, como destaca Maurizio Perugi em sua edição crítica da peça.¹⁰ Dionisa gosta de ouvi-lo cantar e alimenta sentimento por ele, embora tema as convenções. Filodemo derrama-se, em solilóquio:

Se é doidice, como em tudo,
a vida me abrasa e queima,
oh! quem viu num peito rudo
desatino tão sisudo,
que toma tão doce teima?
Ah! senhora Dionisa,
onde natureza humana
se mostrou tão soberana,
que o que vós valeis me avisa,
e o que eu peno m’engana! (Camões, 2008, p. 702).¹¹

Arma-se a simetria, que fornece à peça a sua estrutura: Filodemo abandonara o campo, onde o Pastor o criara ao lado da irmã, seguindo para a cidade, onde se empregará na casa de Lusidardo e conhecerá a quase impúbere Dionisa. Já o irmão desta, Venadouro, deixa a cidade para caçar, o que ama fazer (marcando-se aí a predileção pelo campo, associado a saúde e recato), chegando por acaso ao local onde vive a pastora Florimena, quando infalivelmente se apaixonam.

⁹ Entre as diferentes definições de “escudeiro” (termo de origem medieval) dadas pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, as mais adequadas a Filodemo e à peça em que se insere parecem ser as duas últimas: “criado de nível ou graduação superior que acompanha de perto os patrões”; “indivíduo que acompanha e protege outrem” (Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 804).

¹⁰ “Tiene vistosamente a distanza il proprio *moço*, dal quale se fa chiamare *senhor*, e nella scena iniziale, producendosi in un vero e proprio *climax* lo gratifica più volte dell’appelativo di *vilão*.” (Mantém vistosamente à distância o próprio *moço*, o qual faz chamá-lo *senhor*, e na cena inicial, produzindo um verdadeiro e próprio clímax o premia várias vezes denominando-o *vilão*.) (Perugi, 2018, p. 62). O protagonista nesse momento se comporta como típico fidalgo. No entanto, o mesmo crítico assinala, com razão, que “la frontiera socio-culturale tra servi e padroni appare nel *Filodemo* notevolmente sfumata” (a fronteira sociocultural entre servos e senhores aparece no *Filodemo* notavelmente indefinida) ao comentar a figura do serviçal talentoso: Vilardo “conosce troppo bene l’arte di *trovar* e la letteratura dei *vilancetes*” (Perugi, 2018, p. 64).

¹¹ Adotamos para essas duas quintilhas a grafia usada na *Obra completa* do autor (exceto quanto à palavra “doudice”): Luís de Camões. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008 (dados completos nas referências).

Dessas relações simétricas, obedientes a roteiros inversos (do campo à cidade e desta àquele), emerge o problema da peça, alheio aos sentimentos dos jovens. Trata-se de tema recorrente: a distância social como obstáculo para as relações amorosas.

Esse obstáculo decorre da ordem que a todos envolve, ligando-se à “desigualdade de estados” entre Filodemo e Dionisa, Florimena e Venadouro. Tal dificuldade cria desconforto e dúvida para os respectivos enlacs; Dionisa e Venadouro hesitam em se entregar ao sentimento por seus amados. Fica sugerida uma crítica às regras por serem como são, impermeáveis aos afetos.

O anúncio da origem aristocrática de Florimena e Filodemo vem desatar o nó, restaurando certa espécie de justiça, conforme os termos da peça. Eles haviam perdido o lugar e os privilégios a que teriam direito por nascimento, mas enfim os reencontram.

3. A sorte das mulheres

O crítico Márcio Muniz fala da distância entre as diferentes classes a que pertencem os membros dos dois casais de amantes, distância que ao final se revelará inexistente. A peça aponta esse e outros problemas:

Com este final, cuja boa resolução é propiciada pelas ‘artes mágicas’ [do Pastor], espécie de *Deus ex machina*, elemento comum ao teatro português do s. XVI, a desordem social que ameaçava os amantes tem sua ordem restabelecida. Antes, contudo, o dramaturgo propõe a seus espectadores/leitores uma discussão acerca da rigidez das convenções criadas pela sociedade, que impõe distinções várias segundo os papéis desempenhados por cada figura social: homem/mulher, senhor/serviçal, nobre/pastor, entre outros (Muniz *in* Camões, 2014, p. 19).

O ensaísta a essa altura centra a atenção no tratamento diverso dado a mulheres e homens: “Assim, enquanto Filodemo, por ser homem, tem a liberdade de ir buscar, longe da família, a distinção social que almeja, à sua irmã Florimena resta a resignação por sua condição de mulher” (Muniz *in* Camões, 2014, p. 19). Esta dirá, referindo-se ao irmão:

Foi-se buscar a cidade,
teve juízo e saber.
Eu fiquei, como mulher,
e não tive faculdade
para poder mais valer (Camões, 2014, p. 93).

Há outros momentos em que se manifestam queixas ou críticas quanto à condição feminina, expressas pelas próprias mulheres. Certamente, o estado psicológico e a situação social que o embasa diferem a cada um desses momentos, mas conservam em comum a consciência de que a ordem é injusta para com elas.

Dionisa fala em tom semelhante ao usado por Florimena, e vale ressaltar que as duas ocupam lugares sociais distintos. Em diálogo com Solina, a filha do nobre Lusidardo diz “que é muito para haver dó/ da mulher que vive amando”:

Que um homem pode passar
a vida mais ocupado
com pescar e cavalgar,
com correr e com saltar
forra¹² parte do cuidado.
Mas, coitada
da mulher, sempre encerrada,
que para seu passatempo
nem tem desenfadamento
mais que agulha e almofada.
Então isto vem parir
os grandes erros da gente
em que já antigamente
foram mil vezes cair
princesas d’alta semente (Camões, 2014, p. 83-84).

Solina procura explicar esses “grandes erros”:

Senhora, a grande afeição
nas princesas d’alto estado
não é muita admiração,
que no sangue delicado
faz amor mais impressão (Camões, 2014, p. 84).

A mesma Solina exhibe opinião menos previsível que a relativa ao “sangue delicado” das moças nobres. Em novo diálogo com Dionisa, que sofre com emoções de difícil resolução, Solina discorre sobre “estas vãs opiniões/ que o vulgo foi inventar”, referindo-se à necessidade de as mulheres externarem o que sentem:

Honras grandes, nome eterno,
de que servem ou que são?
Nenhuma outra coisa dão
que para as almas inferno

¹² Muniz explica: “forra parte do cuidado: ‘liberta-se de parte do cuidado’, ‘distrai-se de parte do cuidado’” (Muniz in Camões, 2014, p. 93). Essa quintilha apresenta variante na *Obra completa* do escritor português: “Que um homem pode passar/ A vida mais ocupado:/ Com passear, com caçar,/ Com correr, com cavalgar,/ Forra parte do cuidado”. Luís de Camões, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 720.

e dores no coração.
Quem não pretende morar,
hipócrita, em uma ermida?
Quem não há de jejuar,
disciplinar-se e chorar
para fingir santa vida?
Por que não se logrará
do tempo que tem nas mãos
ou por que sustentará
honras falsas, nomes vãos,
à custa da vida má?
Certamente que m'e espanto
desta opinião errada,
como está tão arraigada,
que custando a vida tanto
enfim, enfim, não é nada (Camões, 2014, p. 106-107).

O tempo de que fala é o da felicidade, e a “vida má”, aquela em que não nos permitimos procurá-la. Solina, de condição social modesta, não tem meias palavras: a opinião geral está errada, “é nada”. Segundo ela, dessa atitude resultam males de toda sorte:

Dela nasceram as guerras,
os danos e mortes de gente,
por ela só se consente
correr mares, buscar terras,
pola sustentar somente.¹³
Por esta nossa inimiga
vereis logo o mundo vão
ter em má opinião
a mulher que o amor obriga
a natural afeição (Camões, 2014, p. 107).

A “inimiga”, sublinho, é a “opinião errada” apontada pela personagem. Aqui parece estar contida a ideia moderna, devida à psicanálise (mas já intuída e expressa há séculos), de que a repressão ou a frustração afetiva e sexual indiretamente responde pelas guerras, com os impulsos eróticos transformados em atos destrutivos.¹⁴

¹³ Ao final do canto IV de *Os Lusíadas*, Camões condena as guerras e a cobiça que as move (em contraponto ao louvor épico do império que é o objetivo maior do poema), embora sem relacioná-las à repressão afetiva e sexual. O Velho do Restelo é o personagem que critica enfaticamente o projeto colonial: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade a quem chamamos Fama!”. Já as afinidades entre paz e gratificação erótica mostram-se no canto IX, dedicado à Ilha de Vênus ou dos Amores, onde os afetos e o sexo têm plena expressão (Camões, 2008, p. 1-264).

¹⁴ Em livro de 1930, Sigmund Freud afirma ser “impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos. Essa ‘frustração cultural’ domina o largo âmbito dos vínculos sociais entre os homens; já sabemos que é a causa da hostilidade que todas as culturas têm de combater. [...] Não é fácil compreender como se torna possível privar um instinto de satisfação. É algo que tem seus perigos; se não for compensado economicamente, podem-se esperar graves distúrbios”

Aconselhando Dionisa a realizar as suas aspirações, Solina pondera (“porque tão sobejo amor/ todos os erros desculpa”):

Assim que é meu parecer
quem estas verdades mede,
pois no mundo quer viver,
deve certo de fazer
o que lhe a vontade pede (Camões, 2014, p. 107).

4. Fidalgos e moços

O apelo de Solina tem resultado: Dionisa anima-se a falar com seu pretendente, e a criada inventará um pretexto para chamar “o seu moço [criado] à sala” de modo a propiciar o encontro. Refere-se ao pândego Vilardo, o servo de Filodemo, e aqui reaparecerá a oposição do “amor pela passiva” ao “amor pela ativa”, teorizada por Duriano em conversa com o protagonista cenas antes.

Vilardo traz de volta a comicidade, pela qual se troca a atmosfera um tanto sóbria que prevaleceu até há pouco. Não tem as cerimônias usadas por Filodemo com Dionisa. É derramado, mas franco. Solina o convoca: “Vilardo, moço!”. “Quem me chama?”. “Qu’ é de teu amo?”. “Ah que dama!/ Perguntais-me por meu amo/ e não por um que vos ama!” (Camões, 2014, p. 109).

Ele lhe faz declarações: “E mais, sabei-o de mim,/ pois a dizê-lo me atrevo,/ que desde que esses olhos vi/ *que eu não como, ni bebo,/ ni hago vida sin ti*”, diz citando versos de cantiga tradicional. O diálogo prossegue:

Vilardo: E mais, para namorado,
não sou ora tão madraço.
Solina: Mãe, como é desmazelado!
Vilardo: Não sou, mas sou despenado,
caio pedaço a pedaço.
E mais eu sofrer não posso
que um arcanjo dos céus
que me corte carne e osso,
porque eu sou vosso e revosso,
pelo santo dia de Deus (Camões, 2014, p. 109-110).

Depois promete versos a ela e propõe: “Quereis que vos venha dar/ musiqueta de primor?/ E que vos mande tanger/ muito melhor que ninguém?”. Ela gostaria de ver tais requintes, e ele pergunta se, caso os cumpra, lhe quererá “algum pedaço de bem”.

(Freud, 2011, p. 43).

Solina: Querer-te-ei trinta pedaços.

Vilardo: E eles hão de dar fruto
que me tire destes laços?

Solina: E que fruto?

Vilardo: Dois abraços.

Solina: Não, que isso custa já muito! (Camões, 2014, p. 111).

Como se constata, a peça alterna climas sérios e pândegos, em certa medida correspondentes aos polos de amor pela passiva ou pela ativa.¹⁵ As manifestações de Filodemo são cautelosas, defendem-se por trás de palavras que evitam aludir aos aspectos físicos do amor. Em suma, são petrarquistas, ou seja, reproduzem o amor idealizado que o poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374) consagrou em seu *Cancioneiro*.

Já próximo dos passos finais, quando ainda não sabe de sua origem e crê que não terá sucesso, o protagonista dirá:

Senhora, se me atrevi,
fiz tudo o que amor ordena.
E, se pouco mereci,
tudo o que perco por mim
mereço por minha pena.
E se amor pôde vencer,
de mim levando esta palma,
eu não lho pude tolher,
que os homens não têm poder
sobre os efeitos d'alma (Camões, 2014, p. 120).

O modo ativo, pelo contrário, tende menos à melancolia e não teme expor a atração dos corpos, considerando hipócrita quem a nega ou esconde. Esse modo se expressa nas ideias de Solina e sobretudo nas de Duriano, que oferece o contraponto a Filodemo quanto às atitudes no amor, ao afirmar que não crê em “sonhos”. Ele explica em prosa:

Porque todos vós outros que amais pela passiva dizeis que o amator, fino como melão, [...] não há de querer mais de sua dama que amá-la viva, e virá logo o vosso Petro [Pietro] Bembo, Petrarca e outros trinta Platões (mais safados destes hipócritas que umas luvas num pajem d'arte), mostrando-nos razões verossimilhantes para homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. E ainda houve outros inquisidores d'amor mais especulativos, que defenderam [proibiram] a vista por não emprenhar o desejo. De mim vos sei dizer que os meus amores hão-de ser ativos e eu hei-de ser a pessoa agente e ela a paciente, e esta é a verdade (Camões, 2014, p. 68).

¹⁵ Abordados com felicidade por Luís de Sousa Rebelo no artigo “Petrarquismo e antipetrarquismo no *Auto de Filodemo*”, em *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991, p. 633-651.

Pode haver alguma presunção nessa última frase, mas vale notar que Duriano responde a um estado de coisas em que a mulher paira, inatingível, nas esferas ideais, e o homem se deleita com o sofrimento de não a alcançar... Ele quer trazer essas relações à terra.

Descontado o tom de bravata, em suas palavras afirma-se o corpo, não menos vital nas relações afetivas que a fantasia, o que não era evidente para os adeptos do petrarquismo. Lembradas as falas de Solina, o auto de Camões afinal sugere que os contatos se humanizem.

5. Medidas poéticas

A peça camoniana foi escrita em verso e prosa, com amplo predomínio do verso. O poeta se valeu de estrofes de cinco versos, dispostas aos pares, perfazendo 10 heptassílabos.

Não se trata propriamente de décimas, forma estrófica também comum naquele século e nos seguintes, mas de quintilhas justapostas. Isso porque o esquema das rimas está ordenado em grupos de cinco versos, como se pode constatar nos exemplos acima.

Já *O fidalgo aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo, utiliza exclusivamente o verso (quase sempre heptassílabo), recorrendo a quadras, a quintilhas e a estrofes de 12 versos formadas por duas sextinas.

A fluência alcançada pelo dramaturgo é admirável; o texto mostra-se “colorido e harmonioso, amoldando-se precisamente às intenções do autor”, diz o crítico António Corrêa de A. Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 32), editor de *O fidalgo*. O uso esperto de expressões populares o enriquece.

Versos e estrofes podem conformar-se aos significados: a “sextina de pé quebrado”, assim chamada por combinar heptassílabos e trissílabos, usada na primeira metade da segunda jornada (a peça tem três jornadas ou atos), era uma forma estrófica “mais lírica que dramática” e, por isso, “a que mais convinha a uma entrevista amorosa”, observa Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 32). Entrevista pândega, de todo modo.

Os autos, de origem medieval, habitualmente não tinham divisão por jornadas. A peça de Francisco Manuel pertence a outro gênero (embora vizinho), o das farsas, e vai utilizá-la. Nisto e no tratamento da ação, Manuel inspirou-se em Lope de Vega e

continuadores, informa Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 8-9).

6. Descendência

As afinidades com Gil Vicente, espécie de patriarca do teatro português, fonte fértil desse teatro, são mais evidentes na peça de Francisco Manuel que na de Camões.

O fidalgo aprendiz retoma a tradição vicentina em vários aspectos: a simplicidade do enredo, que caminha em linha reta para o seu desfecho; a caracterização caricatural (aliás inerente às comédias burlescas), com certo pendor moralizante; o domínio às vezes malabarístico dos versos, quando, por exemplo, se quebra um verso distribuindo-o por dois personagens, sem prejuízo do metro ou do ritmo das falas; a remissão à realidade social imediata, no vocabulário e nas situações.

Francisco Manuel refaz esses traços mais de um século depois de Vicente, levando-os a um ponto que pode ser visto como ápice:

[Francisco Manuel] Analisou as situações cómicas com mais demora do que G. Vicente, que apenas as esboçava, embora as cenas das lições se prestassem a mais amplo desenvolvimento. Pôs de parte o elemento lírico, uma das grandes belezas do teatro vicentino e do teatro espanhol, mas que geralmente prejudica o movimento dramático. Deu unidade à acção. Por isso, *O fidalgo aprendiz* é, como construção teatral, manifestamente superior a todas as comédias que o precederam, podendo considerar-se, sob este aspecto, o termo da evolução ascendente do teatro nacional (Oliveira *in* Melo, 1974, p. 9).

A dramaturgia portuguesa esperaria até a década de 1730 para assistir ao surgimento de um repertório, o de Antônio José da Silva, de qualidades equiparáveis às das peças de Vicente e às do solitário *Fidalgo*.

Francisco Manuel compôs outros textos para teatro,¹⁶ parte deles desaparecida, em meio a uma vasta produção em vários gêneros (*Obras morales, Cartas familiares, Obras métricas*). “Cultivou quase todos os gêneros e escreveu em todos os estilos”, resume Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 6).

¹⁶ As peças *Labirinto da fortuna, Los secretos bien guardados, El domine Lucas* desapareceram. Da comédia *De burlas haze amor veras* nos ficaram duas jornadas, a segunda incompleta. Ficaram-nos ainda a farsa *Entremés de los entremeses* e o entremez *Don Establo*. Nas *Obras métricas* há fragmentos de operetas, em castelhano, e o *Antilóquio ou loa a uma Comédia de Job*, em português. As informações são de Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 8-9). O uso literário do castelhano foi comum em Portugal e colônias até o começo do século XVIII: o baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711) publicou em Lisboa, em 1705, o livro *Música do Parnasso*, com poemas e duas comédias nessa língua. As peças, intituladas *Hay amigo para amigo* e *Amor, engaños y celos*, inscrevem-se no estilo barroco do Século de Ouro espanhol (1580-1680).

7. Filho d'algo

A primeira jornada de *O fidalgo aprendiz* foi escrita à maneira épica dos desfiles, isto é, as personagens se sucedem à nossa frente segundo relações de semelhança ou equivalência, não de causa e efeito, como ocorre nas passagens concebidas dramaticamente. Nessa jornada, a equivalência entre os caracteres reside na sua condição de mestres das várias habilidades nobilitantes que Gil Cogominho aspira a obter: esgrima, dança, poesia. Os professores o visitam, apresentando-se em sequência.

Esse processo havia sido utilizado, por exemplo, no *Auto da barca do inferno* (1517), de Gil Vicente: os personagens passam diante do Diabo e do Anjo e estes, conforme o caso, os encaminham ao batel do inferno, para onde segue a grande maioria, ou ao do paraíso. Séculos depois, Martins Pena vai utilizar processo similar em sua farsa de estreia, *O juiz de paz da roça* (Rio de Janeiro, 1838), com os demandantes que vêm à presença do juiz, em série, tentar resolver as próprias querelas. As peças que adotam esse caminho épico promovem ou podem promover efeitos de painel social.

As quintilhas do breve prólogo enunciado por Afonso Mendes, criado de d. Gil Cogominho, nos antecipam os passos fundamentais da história. Afonso primeiro apresenta a sua trajetória de vida (conservamos a ortografia da edição utilizada):

Fui presado, fui temido,
passei sóis, passei serenos,
rompi bons vintadozenos,
já nunca mudei vestido,
e inda fato muito menos.
[...]
Hoje sirvo, não sei donde
lá de riba, um escudeiro,
enfrornado em cavaleiro,
que, de andar posto em ser conde,
se não conde, é condandeiro (Melo, 1974, p. 37-38).¹⁷

Depois, diz da relação de servo e senhor que estabeleceu com Cogominho e critica as manias do amo:

¹⁷ De acordo com Oliveira, “vintadozenos” refere-se à “melhor qualidade de pano”: “O nome vem de o pano ter 2200 fios de urdidura”. “Condandeiro” vem de “conde Andeiro”, “o odiado conde João Fernandes Andeiro; desvairado, desprezível” (Oliveira in Melo, 1974, p. 38).

Se nua sandice encalha,
dou-o ó demo que é testudo!
Presume de homem sisudo:
de nada sabe migalha,
e anda enxovalhando tudo,
morto por ser namorado,
contrabaxo e trovador,
cavaleiro e dançador,
enfim, fidalgo acabado,
valentão e caçador (Melo, 2014, p. 39).

O homem revela, por fim, que uma comadre sua “anda armando esparrela” a Cogominho, contando com a cumplicidade do próprio Afonso e de um “velhaco” que ele chama de d. Beltrão. Este “pretende a menina”, Brites, filha de Isabel, a comadre mencionada. Brites é justamente a garota que Cogominho vai cortejar.

A trama anunciada no prólogo ocupará a segunda e a terceira jornadas. Na segunda, Gil vai à casa de Brites, canta para ela e tenta estabelecer compromisso amoroso com a moça. Na última, volta para atender Isabel que, sonsa, lhe havia falado em carência de dinheiro, a qual Gil se prontificara a sanar. Mas, quando retorna à casa das duas mulheres, é vítima da cilada armada por Afonso e comparsas (Melo, 1974, p. 39-40).

Uma situação absurda vem definir o caráter do protagonista: ao aparecer em cena, cumprimenta empregados que não possui (“Almeida! Costa! Miranda!”). Pergunta a Afonso onde estão os criados, e este o aconselha a “que os tenhais, já que os não tendes”. Gil não se dá por vencido: “Só por isso eu os terei!”. Afonso: “Bem podeis, quando quiserdes, / que, para quando os tiverdes, / conta deles vos darei” (Melo, 1974, p. 41-42).

A peça recorre ao *nonsense* para caracterizar o herói, valendo-se dos direitos da farsa, embora se mantenha ligada à realidade com a pedestre lucidez de Afonso. Para Oliveira, trata-se aqui da rigidez mecânica de que fala Henri Bergson no clássico *O riso* (1900), pela qual a vida, em lugar de flexível, mutável, mostra-se paralisada – neste caso fixada na ideia obsessiva da riqueza inexistente. Gil vive as suas fantasias como se fossem fatos.

Vamos assistir às visitas dos mestres de esgrima, dança e poesia; Cogominho pretende ilustrar-se com as lições. As quintilhas são trocadas por quadras, o que dá celeridade às falas, e a primeira aula é a de esgrima. Depois de receber o mestre e de questionar seus conhecimentos (“digo-vos que sabeis pouco”), há nova situação reveladora, que se vai repetir por variação adiante. Mostra-se a carência material em que vive Cogominho.

O professor indaga: “Há espadas?” Gil responde: “Sou quieto”. “Nem adaga?” “Faz-me mal.” “Há montante?” (espada antiga). “Não.” Também não há mangual (instrumento com que se debulham cereais) nem espeto (“eu como assado do forno”). “Nem há cana, nem há fuso.” O mestre ameaça ir embora, e Gil pede a Afonso que vá buscar alguma coisa capaz de imitar as armas usadas na luta. O criado volta com pantufos, isto é, chinelos... E a lição pode começar.

Mestre: Seja a primeira lição,
que desta arte se vos dê,
que andeis ligeiro de pé,
muito mais do que da mão.

Gil: Tá, tá! Escusai a prosa,
que eu sei que sois de primor.

Mestre: Logo os pés hav’reis de pôr...

Gil: Já sei.

Mestre: Onde?

Gil: Em polvorosa.

[...]

Mestre: Dai dous talhos ao giolho [joelho],
como quem faz remoinho.

Gil: Mestre, jogai de mansinho,
que me vazareis um olho! (Melo, 1974, p. 44-48).

A presunção, contrastada ao medo e ao desengonço, alimenta a farsa. Terminada a primeira lição, é a vez do professor de dança. Ele chega “muito polido, fazendo mesuras” (Melo, 1974, p. 50), diz a rubrica. Aqui se reitera a penúria que vimos na cena anterior, em paralelismo que reforça a comicidade.

O mestre pergunta: “Há em casa algum laúde?”. É Afonso quem responde: “Não há mais que um birimbau”. “Violas?” É ainda Afonso quem replica: “Sim, achareis na botica...”. “Harpa?!” “De couro!...”, diz Afonso fazendo o trocadilho: “tocar harpa de couro” quer dizer coçar-se. “Nem um sestro?” “Um sestro agouro!”, novo trocadilho: sestro significa pandeiro, mas também “sinistro, funesto” (Oliveira *in* Melo, 1974, p. 51).

O mestre de poesia aparece depois, fechando a tríade de situações cômicas nessa primeira jornada. O professor, que a rubrica descreve como “estudantão muito sujo e muito mal vestido”, e Cogominho defrontam-se. O mestre o lisonjeia, e Gil exulta:

Poeta: O claro humor de Pirene
em diplúvios fragantes candidize,
borde, esmalte, retoque, aromatize...

Gil: Aio, este homem vem perene!

Poeta: ...a graça, a gentileza, a fidalguia,

o grão valor, o literário estudo
de vossa senhoria!
Gil: Vedes, aio? Todavia,
bem disse eu que era sesudo! (Melo, 1974, p. 56-57).

São exemplos do verso e da verve do autor. Ainda neste ato poderíamos citar, como passagem representativa, o diálogo ágil, no justo ritmo, em que o aluno indaga das aptidões do mestre: “Fazeis sonetos?” “Jeitosos.” “Romances?” “Podem-se ler.” “Décimas?” “Quantas quiser.” “Tercetos?” “São vagarosos!” (Melo, 1974, p. 59).

Chega Beltrão, comparsa de Afonso; o mestre de poesia se despede. Preparam-se para o passeio à casa de Isabel e Brites, destino não mencionado, mas tácito. Os dois atos seguintes submetem Gil a provas, a primeira em parte deleitosa (ao menos para ele), com as canções que entoa para seduzir Brites; a segunda, assustadora e vexatória.

Procuramos dar ideia do enredo e de como opera o diálogo em verso n’ *O fidalgo aprendiz*: enredo simples e funcional, diálogo destro. O que dizer, para concluir, dos aspectos empáticos e ideológicos da peça?

A pesquisadora Maria Idalina Resina Rodrigues comenta, em artigo de 2009,¹⁸ montagens modernas da peça de Francisco Manuel. Entre 1985 e 2005, foram sete encenações, “em muitos casos com espectáculos oferecidos em vários pontos do país” (Rodrigues, 2009, p. 102).

Ela se detém no espetáculo dado no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, em 1988, com texto adaptado por Norberto Barroca e direção de Varela Silva. O adaptador informa: “O texto original foi reformulado no que diz respeito a expressões e formas gramaticais em desuso, sem que o seu conteúdo fosse alterado, e manteve-se o verso e a consonância da rima” (Barroca *in* Rodrigues, 2009, p. 103). A obra de Francisco Manuel foi ainda cercada de novos versos.

Maria Idalina observa que a montagem alegoriza o personagem do fidalgo, dele fazendo “‘a imagem de Portugal’, semelhança esta que frequentemente será reforçada em posteriores dizeres” (Rodrigues, 2009, p. 105).

O ponto que para nós mais importa é o modo como Gil Cogominho é apresentado ao público e por ele possivelmente percebido. A pesquisadora diz ao final do artigo: “reconhecendo a subjectividade da afirmação, julgo que a parcela de ternura que o fidalgo nos poderia merecer ao recordar com amizade Afonso Mendes e D. Beltrão, afinal os seus

¹⁸ Intitulado “*O Fidalgo Aprendiz* no Teatro Nacional D. Maria II” e publicado em *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n. 6. Universidade do Porto, 2009, p. 101-110.

traidores [sem que ele o saiba], se esbate no cantar final que, uma vez mais, o ridiculariza” (Rodrigues, 2009, p. 109).

Gil Cogominho, na terceira jornada, é logrado e falsamente denunciado, aos gritos, por Isabel, como se ele tivesse tentado invadir a residência desta. Beltrão e Afonso, disfarçados em autoridades policiais, o prendem e lhe esvaziam os bolsos. A hora noturna confere à cena o seu aspecto sombrio, mas que não deixa de ser bufo.

Mesmo essa última e aflitiva situação dá margem à comicidade. Gil, atado aos próprios limites, incapaz de aprender com o revés, lamenta: “Que dirão de mim na corte?!/ Preso Dom Gil desta sorte!...” (Melo, 1974, p. 98). Reflete, fechando a peça:

Meu amigo Dom Beltrão
e meu aio Afonso Mendes,
amigo nem amo tendes:
Dom Gil tornou-se carvão!
Homens que vos enxeris [inserir]
na corte como em bigorna,
vede bem no que se torna
qualquer *Fidalgo Aprendiz!* (Melo, 1974, p. 99).¹⁹

É claro que a montagem, transformando Cogominho em símbolo nacional, critica o próprio país, pois Gil “é um fidalgo pobre como Portugal”, segundo afirma o espetáculo (bem recebido pelo público, informa a pesquisadora). Os atores em conjunto dizem aos espectadores, no encerramento:

E pr’ó final ser feliz
aquilo que se deseja
é que nenhum de vós seja
mais um *Fidalgo Aprendiz* (*in* Rodrigues, 2009, p. 108).

O uso da alegoria, o país na pele do personagem, é uma escolha e não pretendemos discuti-la, nem teríamos como fazê-lo. Mas assinalo que, à simples leitura, o texto original produz empatia em relação a Cogominho – ou ternura, como disse Maria Idalina. O personagem, segundo entendo, acaba por se tornar maior do que a peça em que se insere.

O enredo pretende satirizar o desejo de pertencer à elite, que foi e continua a ser o de tanta gente ontem como hoje, em Portugal ou aqui; como se esse desejo não fosse legítimo para quem *não o merece* por nascimento ou, de todo modo, por determinação social.

¹⁹ Algum aprendizado pode se exprimir nesses quatro últimos versos. Se não tivermos aqui a própria voz do autor dirigindo-se à plateia.

É nessa chave que se entende a breve observação feita por Helder Macedo em “Oito séculos de literatura”, ensaio panorâmico que fecha o seu *Camões e outros contemporâneos*. Francisco Manuel, diz o crítico, foi

autor de uma vasta e importante obra histórica, pedagógica e literária em castelhano e em português que inclui, em português, [...] uma sarcástica (e, *ideologicamente, algo retrógrada*) farsa sobre as pretensões à nobreza por quem nela não nascera, prenunciadora do *Bourgeois gentilhomme* de Molière (Macedo, 2017, p. 280, grifos nossos).

A aversão ao trabalho era um traço cultural entre portugueses, a crer em testemunhos como o do humanista flamengo Nicolau Clenardo (1493-1542),²⁰ residente em Portugal por alguns anos, e o texto critica essa aversão. Mas a crítica não é geral, não visa a todos: destina-se aos que não nasceram nobres; os nobres desde o berço podiam entregar-se ao ócio de consciência tranquila.

Nesse sentido, a peça é conservadora e, mais relevante, não faz justiça ao protagonista, por quem sentimos empatia, quando não piedade – pois todos temos algo em comum com ele. O texto foi escrito para demonstrar a inviabilidade social de gente como Cogominho,²¹ mas o desajeitado personagem cresceu para além das intenções do autor, superou-as.²²

Gil Cogominho se alça ao plano dos personagens perenes, representantes de uma difusa mas tangível humanidade, de que há exemplos vários. Um deles é o de d. Quixote, do qual vamos falar a seguir, conforme aparece na ópera de Antônio José da Silva.²³

²⁰ O humanista é citado, a propósito da peça, por Picchio em *História do teatro português* (1969, p. 173) e por Oliveira em *O fidalgo aprendiz* (in Melo, 1974, p. 15).

²¹ Luiz Francisco Rebello opina: “pesa sobre a personagem principal, aliás bem desenhada, um evidente preconceito aristocrático de classe, que em parte retira autenticidade e espontaneidade à fluência do discurso teatral” (Rebello, 1991, p. 45-46).

²² Afonso confessara não ter simpatia por Cogominho já no prólogo. No início do terceiro ato, o criado diz a Beltrão que o amo lhe deve dinheiro há três meses; já o pediu “quarenta vezes”, mas Gil não lhe responde “sim nem não”. “Tomei-lhe tamanho entejo [aversão]/ de zombar do meu suor,/ que, mas que seja o que for,/ me hei de vingar de sobejo” (Melo, 1974, p. 83). O dramaturgo parece ter sentido, a essa altura, a necessidade de justificar a antipatia ou de sublinhá-la para tornar o desfecho assimilável.

²³ Antônio José se baseou na Segunda Parte de *O engenhoso d. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), originalmente publicada em 1615 (a Primeira Parte havia sido lançada em 1605). A peça do luso-brasileiro “tem cenas inspiradas no modelo, outras absolutamente originais. Numas e noutras, não deixou o autor de manter o carácter dos dois principais personagens da obra do famoso escritor espanhol”, diz José Pereira Tavares (in Silva, 1957-1958, p. 21).

8. A alma do arame

A dupla de fidalgo e criado ou senhora e aia aparece na peça de Camões nas figuras de Filodemo e Vilardo ou Dionisa e Solina, respectivamente. Solina atua em modo cômico no diálogo com Vilardo, que a corteja “pela ativa”, mas mantém com sua jovem senhora Dionisa um papel de sóbria conselheira (nem todos ou nem sempre os criados são cômicos). Já Duriano, embora não tenha com Filodemo a relação de servo e sim de amigo, exerce tarefas humorísticas na independência de espírito e na irreverência.

Em *O fidalgo aprendiz*, Afonso, o criado ranzinza, não faz contraponto cômico a Gil Cogominho, sendo antes seu antagonista. A função de fazer rir está confiada ao personagem principal, posto que não exclusivamente, e o desenxabido Cogominho produz humor involuntário, dados a presunção e o desacerto que o expõem à derrisão dos demais personagens.

Em Antônio José, as figuras de fidalgo e gracioso conformam-se nitidamente (segundo o modelo do senhor de fala retórica e do servo irreverente), consideradas naturais variações entre as duplas nas diferentes peças. Em *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, a primeira obra do autor a ser encenada, em 1733, os tipos surgem definidos e diferenciados entre si, se bem que ambos em chave cômica.

Já em *Guerras do alecrim e manjerona* (1737), vemos caracterização mais estrita: d. Fuas e d. Gilvaz, fidalgos ou pretensos fidalgos, agem segundo o “amor pela passiva” com seu discurso rebuscado e choramingas, embora calculado – aspiram ao casamento vantajoso com d. Nise e d. Clóris, musas adolescentes. Em contraste, o simpaticamente amoral Semicúpio, servo de Gilvaz, usa o português popular (ou, quando quer, os códigos das elites) conduzindo a história como bem entende.

Luiz Francisco Rebello observa a respeito de *Vida do grande d. Quixote*:

Alinhando episódios extraídos da novela imortal de Cervantes [...] ao lado de outros de sua invenção, esta primeira ‘ópera’ do ‘Judeu’ – como, por influência do teatro italiano ou em paródia a ele e pela introdução de árias no texto, as designou – organiza-se segundo uma estrutura horizontal que a torna mais narrativa do que propriamente dramática, no sentido aristotélico destas expressões. Essa mesma estrutura, correspondente aliás a uma tradição ibérica de que a *Celestina* [do espanhol Fernando de Rojas, 1499] e a obra de Gil Vicente e Simão Machado fornecem expressivos paradigmas, se depara nas suas peças restantes (Rebello, 1991, p. 49).

De fato, não há, na primeira obra de Antônio José, uma história linear, encadeada por causa e efeito à maneira dramática, mas episódios independentes, ligados tenuemente uns aos outros e atados ao final quando Quixote encontra Sansão Carrasco, vencido por ele tempos antes e que vem agora derrotar o Cavaleiro. O desfecho, triste para Quixote, é motivo de alegria para Sancho. Mas os sentimentos acabam por se misturar para Sancho, à maneira barroca.

Embora as sete demais peças do Judeu tendam às formas épicas, a presença de estruturas dramáticas é, contudo, nítida nessas obras, o que faz de *Vida do grande d. Quixote* uma relativa exceção.²⁴ Todas as outras contam uma história mais ou menos coesa, o que não ocorre no *Quixote*, no qual os sucessivos episódios terão elos tênues (ou nenhum elo) entre si, obedecendo antes à ordem dos desfiles e das enumerações. Sua coerência é de tipo épico.

A referência feita há pouco a *Guerras do alecrim e manjerona* sinaliza a presença de uma sequência de ações interdependentes nessa peça e, por similitude, nas demais (sempre excetuando o *Quixote*). O que se verifica apesar de tais enredos serem tratados de maneira bastante livre, sem maiores compromissos com a verossimilhança.

Não é apenas a atmosfera cômica, tingida de quando em quando por passagens sérias (como no desfecho de *Os encantos de Medeia*), o que autoriza essa liberdade em relação aos esquemas lógicos. O próprio fato de as peças terem sido escritas para marionetes torna possíveis as mais desatadas estrepolias cênicas. Os personagens voam, somem, ressurgem, transformam-se. “A alma do arame no corpo da cortiça”, para lembrar uma fórmula do dramaturgo,²⁵ não conhece os limites dos atores de osso e carne; os bonecos colaboram para o predomínio da fantasia.

²⁴ As oito obras teatrais de Antônio José são: *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734); *Os encantos de Medeia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *O labirinto de Creta* (1736); *Guerras do alecrim e manjerona* (1737); *As variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738), todas apresentadas no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, e publicadas conjuntamente, nesta cidade, pela primeira vez em 1744 (*O labirinto de Creta*, *As variedades de Proteu* e *Guerras do alecrim e manjerona* haviam sido editadas anônima e isoladamente em 1736, a primeira delas, e 1737, as últimas). Na edição de José Pereira Tavares, consta ainda a novela *Obras do Diabinho da Mão Furada*, sendo neste caso a autoria do Judeu apenas provável. A novela fora revelada por Manuel de Araújo Porto-Alegre na *Revista Brasileira* em 1860. Tavares (*in* Silva, 1957-1958, p. 21).

²⁵ A fórmula aparece na “Dedicatória a mui nobre senhora Pecúnia Argentina”, ironicamente endereçada pelo autor ao dinheiro. Foi publicada já na primeira edição de *Guerras do alecrim e manjerona*, em 1737, e tem acompanhado as várias edições do teatro de Antônio José (Silva, 2007, p. 72).

9. De volta à estrada

Quixote esteve doente e passou tempos de cama em razão de suas “cavalarias andantes”, como ele próprio diz. Vamos vê-lo pela primeira vez em casa, enquanto o Barbeiro o atende. Logo discutirá com o profissional, que duvida de suas aventuras; mas ele as reafirma recomendando a leitura das “antigas histórias de Palmerim de Oliva, Roldão, Amadis de Gaula e outros muitos”, personagens cujas façanhas Quixote imagina continuar – e nas quais acredita como se elas pertencessem à realidade, não à ficção. Um desses heróis “só com um suspiro é capaz de afundar uma armada e cem galeões”. Esse herói é ninguém menos que ele próprio (Silva, 2007, p. 85-86).

A bravata absurda, mas absolutamente sincera, o leva a atritar-se com o Barbeiro, a quem joga no chão, quando aparece Sansão Carrasco a lamentar a loucura do herói, mas “querer persuadi-lo é excitá-lo mais”, segundo compreende (Silva, 2007, p. 94). Três cenas depois, Sansão, disfarçado, irá enfrentá-lo em algum ponto da estrada a que o Cavaleiro e seu lugar-tenente resolveram voltar. O intuito é o de induzi-lo a desistir das andanças. Por ora, o desafio a Quixote resulta em derrota de Carrasco.

Na quinta cena, episódio seguinte ao desse combate, Quixote – sempre sob os protestos de Sancho – bate-se contra um leão... e o mata. Antônio José (ou Cervantes, sua fonte) confere vitórias inesperadas ao personagem, louco provido de qualidades guerreiras. Ou pródiga imaginação.

O sucesso o entusiasma a ponto de mudar o próprio título de Cavaleiro da Triste Figura para Cavaleiro dos Leões, “em memória deste caso”. O Homem que havia sido encarregado de conduzir o leão “africano, feroz e terrível” aplaude o autor do feito: “Não vi mais valente homem no mundo! Vou pasmado!” (Silva, 2007, p. 103).

O próximo passo dos heróis lhes propicia a chegada casual à “célebre cova encantada”, caverna onde se acha preso por feitiço o cavaleiro andante Montesinos, que Quixote há tempos almeja desencantar. O episódio dá ensejo a um terremoto, “ais, lamentos, raios e trovões” (Silva, 2007, p. 105).

O próprio Montesinos vem à cena para saudar d. Quixote e pede a este que também tire o quebranto à senhora Belerma, que foi dama de excelso cavaleiro andante: “Mudam-se os bastidores, e aparece um jardim com figuras de pedra e sairá Belerma”. A mulher agradece a Quixote cantando a ária:

Belerma mísera
suspira e sente
a morte dura
de seu valente,
galhardo amor.
Agora em cânticos
louvar procura
o braço ingente
de um glorioso,
feliz, ditoso
libertador (Silva, 2007, p. 108).

Quixote procura consolar a moça e ela o elogia, voltando a cantar:

Quixote ínclito,
em cujo peito
Cupido e Marte
fazem perfeito
laço de amor,
teu braço bélico,
por que se exalte
já com efeito
em males tantos,
enxugue o pranto
que amor causou (Silva, 2007, p. 108).

Novo terremoto leva Quixote e Sancho pelos ares. Voam! As divindades do lugar certamente reagiram à presença dos heróis, frustrando a quebra dos encantamentos. Terão mais sorte noutra oportunidade, pondera Quixote, otimista. E Sancho poderá alcançar a ilha com que sempre sonhou (Silva, 2007, p. 109).

Desde o começo das novas aventuras, Sancho move-se pelo desejo de ter uma ilha da qual será governador, conforme antiga promessa de seu amo Quixote. Na segunda e última parte da peça, eles passam próximo da “casa nobre” onde vive, entediada, a Fidalga ao lado de seu marido; são convidados a entrar e o assunto vem à baila mais uma vez. A par das ambições de Sancho e das queixas que ele tem por não as ver realizadas, a Fidalga lhe garante: “Eu vos prometo dar uma ilha; por tão pouco não vos vades do serviço de vosso amo” (Silva, 2007, p. 124).

Já havia ficado claro, no entanto, que o seu desejo era o de se divertir com os dois: “Marido, este é o célebre d. Quixote? Temos muito que rir e nós o faremos mais doido”, no que aparenta ser um “à parte” não indicado como tal (Silva, 2007, p. 122). O preço da ilha para Sancho foram 300 chibatadas, vendo-se o quão fidalgos e fidalgas podem ser arbitrários e sádicos – a hipérbole cômica é transparente. A obsessão do poder o faz

submeter-se.

O episódio da ilha contém passagem relativa à Justiça (ou justiça, sem maiúscula) na qual Antônio José denuncia os erros das instituições, satirizando-os. Aqui abrimos parêntese para lembrar o seu drama pessoal.

Seu olhar inconformista e desabusado provavelmente deve algo à experiência com a Inquisição, tendo sofrido a primeira prisão pelo Santo Ofício já em 1726, aos 21 anos, quando ele e os dois irmãos foram torturados. Seus pais eram cristãos-novos nascidos, como ele, no Rio de Janeiro. A acusação de práticas judaizantes dizia respeito a toda a família.

Nova prisão ocorrerá em outubro de 1737, quando permanecerá no cárcere até o auto de fé oficiado a 18 de outubro de 1739. Nessa data,

diante de enorme público que incluía o cristianíssimo rei João V, a família real e o principal zelador da fé, o cardeal d. Nuno da Cunha, inquisidor-geral do reino, foi Antônio José executado por asfixia no garrote vil e depois queimado no Campo da Lã, local dessa barbárie em Lisboa. Sua morte servia para confirmar mais uma vez a vitória da intolerância religiosa fundamentada no ódio racial (Pereira *in* Silva, 2007, p. 27).

A obra de Antônio José não responde à violência com rancor, mas com o riso. “O certo é que zombando se dizem as verdades”, sentencia o gracioso Chichisbéu em *Precipício de Faetonte* (Silva, 2007, p. 38).

Vamos afinal à ilha dos Lagartos, na quarta cena da segunda parte da peça. A sátira contida nessa passagem “reflete, sem dúvida alguma, o espírito estrangeirado de um segmento que lutava para modernizar os aparelhos do Estado português”, avalia Paulo Roberto Pereira. “Tal foi o sucesso da cena que o episódio acabou por ser publicado em separado e reeditado três vezes no decorrer do século XVIII” (Pereira *in* Silva, 2007, p. 80).²⁶

Sancho foi guindado ao posto de governador graças à Fidalga. Lidera de maneira idiossincrática. Eis um exemplo (extenso, mas significativo):

Homem: Senhor governador?

Sancho: Que quereis ao senhor governador?

Homem: Senhor governador, peço justiça.

Sancho: Pois de que quereis que vos faça justiça?

Homem: Quero justiça.

Sancho: É boa teima! Homem do diabo, que justiça quereis? Não sabeis que

²⁶ O episódio da ilha dos Lagartos ocupa três cenas (4, 5 e 6) da segunda parte de *Vida do grande d. Quixote*.

há muitas castas de justiça? Porque há justiça direita, há justiça torta, há justiça vesga, há justiça cega e finalmente há justiça com velidas e cataratas nos olhos. Senhor governador!

Homem: Senhor, seja qual for, eu quero justiça.

Sancho: Uma vez que quereis justiça... Olá, ide-me justiça esse homem em três paus.

Homem: Tenha mão, senhor governador, que eu não peço justiça contra mim.

Sancho: Pois contra quem pedis justiça?

Homem: Peço justiça contra a mesma Justiça.

Sancho: Pois que vos fez a Justiça?

Homem: Não me fez justiça.

Sancho: Até aqui, ao que parece, o vosso requerimento é de justiça. Ora andai; dizei de vossa justiça em três dias.

Homem: Isso é muito sumário.

Escrivão: Senhor, não saberemos o que pede este homem?

Sancho: Homem, o que é que pedis?

Homem: Peço recebimento e cumprimento de justiça.

Sancho: E de que cumprimento quereis a Justiça?

Homem: Seja do cumprimento que for, que eu com tudo me contento.

Sancho: Ó meirinho, ide à gaveta da minha papelreira de chorão da Índia, e entre as várias bugiarias que lá tenho, tirai uma Justiça pintada que lá está, e dai-a a este homem, e que se vá embora.

Homem: Senhor, eu não quero uma justiça pintada.

Sancho: Pois, beberrão, não sabeis que não há nesta ilha outra justiça, senão pintada? Ó meirinho, lançai-me este bêbado pela porta afora, que nenhuma justiça tem no que pede.

Homem: Viu-se maior injustiça! (Silva, 2007, p. 130-131).

O aspecto kafkiano, surreal, perverso até a loucura dos tribunais inquisitoriais fica sugerido aqui.

A temporada no poder e na própria ilha se encerrará com uma rebelião: “Morte a Sancho Pança! Vitória!” (Silva, 2007, p. 144). Mas a peça não se ocupa em explicar os motivos da revolta, nem a relaciona a qualquer ato de Sancho em especial.

Este é o modo de operar dessa comédia: a história salta, sem se deter, de uma situação a outra à base de faz de conta; as ligações com a realidade e os possíveis cuidados para com as suas determinações não existem ou não importam muito. Esse modo de operar obedece ao aludido princípio da fantasia: se tradicionalmente a tragédia e o drama tiveram na verossimilhança um de seus valores fundamentais, o mesmo não ocorreu à comédia, sempre muito mais livre em relação àquelas determinações que os outros gêneros teatrais. A comédia distorce o real para representá-lo melhor, pelo exagero ou pelo absurdo.²⁷

²⁷ Em *O avaro* (1668), comédia de Molière, encontra-se exemplo dessa liberdade na cena em que Harpagão, o avarento, pressiona o criado La Flèche para descobrir se este afanou a caixa em que obsessivamente guarda as economias. Harpagão exige: “Mostra-me as mãos”. La Flèche obedece: “Aqui estão”. E o patrão

Pouco depois de ouvir a promessa de Fidalga, o escudeiro já estará na ilha dos Lagartos, com as devidas prerrogativas de governador, posto que pândego. Similarmente, uma revolta política virá cair sobre ele – e tampouco será procedente ou necessário perguntar por quê.

Ainda que tenhamos em vista os poderes e sortilégios de Fidalga, associados à sua atitude zombeteira, tais traços e motivos limitam-se a pretextos; o que ressalta é a fantasia volúvel, flexível, que tudo possibilita – tanto a posse da ilha quanto a sua perda.

Os personagens das óperas do Judeu não decalcam o real, mas o expressam por analogias e hipérboles, mantendo olhar atento sobre a sociedade lusa – de onde afinal retiram as razões de sátira.

Sancho foi expulso da ilha sonhada, talvez por ter sido um governador despótico. O motim o devolverá sumariamente à sala onde conversam o casal de fidalgos e Quixote, já às vésperas de as aventuras terminarem.

Há outros episódios dignos de destaque nessa peça, como a deliciosa cena da primeira parte na qual d. Quixote acredita que Sancho seja ninguém menos que a sua Dulcineia – encantada nas formas do escudeiro por espíritos malévolos. Fecharemos este roteiro comentando a ópera *Guerras do alecrim e manjerona*, assim chamada em alusão à rivalidade entre ranchos carnavalescos.

10. Brinquedo bruto

As notícias mais remotas do entrudo, festa anárquica que antecedeu o carnaval, remontam ao século XVI, embora o folguedo tenha origem medieval (Giron, 2002). Em Lisboa, no século XVIII, durante os dias que precediam a quaresma, foliões atiravam “ovos, talco, água de cheiro, farinha, lama, urina” nos passantes desavisados, usando para isso “grandes bacias ou bolas de cera”, latas e o que mais tivessem à mão.

Reunidos nos cortejos chamados ranchos, os participantes “brincam em grande algazarra, cantam, gritam e disputam espaços nas praças e bulevares. Muitos vão mascarados, outros carregam bonecos gigantes de madeira”, registra Kenia de Almeida

insiste: “As outras”. A passagem designa, por absurdo, a ideia fixa e a intolerância do avarento; mas foi condenada como inverossímil por Fénelon numa *Carta à Academia*, “a despeito da autoridade de Plauto” (autor da *Comédia da marmita* em que *O avaro* se inspira). Outro teórico, Marmontel, imaginou que tivesse havido erro de impressão no texto de Molière, e um terceiro comentarista, o ator Charles Dullin, na *Encenação do Avaro*, “recomenda ao ator que não dê ênfase à palavra [‘as outras’]” (Jouanny in Molière, 1965, p. 21). O comediógrafo ignorou os críticos.

Pereira em sua edição da ópera joco-séria *Guerras do alecrim e manjerona* (Pereira *in* Silva, 2012, p. 7).

O “jogo bárbaro”, como o iluminista Martins Pena designou a festa, virou costume também no Brasil, onde veio a ser proibido em 1853, sendo substituído por desfiles e bailes mais *civilizados*. Manifestação eminentemente popular, embora envolvesse todos os grupos sociais (há notícia de Pedro II a se deixar molhar durante a farra), o entrudo sobreviveria até os primeiros anos do século XX (Giron *in* Métiis, 2002, p. 189).

A comédia em pauta estreia em Lisboa no carnaval de 1737. É a sexta obra do Judeu. Seu título cita as plantas que emprestavam nome aos ranchos, os quais competiam entre si. Elementos carnavalescos (máscaras, bonecos, danças, canções), adaptados ao novo contexto, virão a integrar o repertório de recursos, a “estrutura do teatro burlesco de Antônio José da Silva” (Pereira *in* Silva, 2012, p. 7-8).

11. Palanfrórios

As lisonjas dirigidas pelos fidalgos d. Gilvaz e d. Fuas (ou Fuás, como preferiu Kenia Pereira) às irmãs d. Clóris e d. Nise, adolescentes casadoiras, dão início à peça. As garotas são sobrinhas de d. Lancerote, homem vetusto e severo, posto que bisonho, com quem residem.

O calculado amor que os rapazes declaram às moças, na primeira vez que as encontram, expressa-se em termos rebuscados e convencionais. D. Gilvaz diz a d. Clóris: “Diana destes bosques, cessem os acelerados desvios desse rigor, pois, quando rêmora me suspendeis, sois imã que me atraís”.²⁸

D. Fuas, por sua vez, declama à d. Nise: “Flora destes prados, suspendei a fatigada porfia de vosso desdém, que essa discorde fuga com que me desenganais é harmoniosa atração de meus carinhos; pois nos passos desses retiros forma compassos o meu amor”. Aqui as imagens são de ordem musical: o desengano dissonante converte-se em compassos deleitosos.

A essa linguagem supostamente alta se opõe a de Semicúpio, o gracioso da peça, criado de Gilvaz que acompanha os sedutores. Interessado por Sevadilha, também graciosa, que trabalha em casa de Lancerote e participa daquele grupo de mulheres, o sonso derrama-se diante dela: “E tu, que vens atrás, serás a Siringa destas brenhas; [...]

²⁸ Rêmora significa adiamento ou obstáculo, que podem ser afrodisíacos.

pois apesar dos esguichos de teu rigor, hei de ser conglutinado rabo-leva das tuas costas” (Silva, 2007, p. 333).²⁹

Prados e bosques tornam-se brenhas; desvios e porfias transformam-se parodicamente em esguichos. Semicúpio faz o contraponto cômico da língua empolada, criticando-a, língua pela qual os rapazes exprimem o seu amor de convenção. Um dos eixos temáticos da comédia reside na sátira dos comportamentos codificados à moda petrarquista, posições, pouco espontâneos.

Se essa é a linguagem pela qual buscam aproximar-se das mulheres, outra é a que usam quando falam entre si, a sós:

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.

D. Gilvaz: Ai, amigo d. Fuas, que direi eu, que ando pingando, pois já não morro de fome, por não ter sobre que cair morto?

D. Fuas: Elas foram aturdidadas com palanfrórios.

D. Gilvaz: Já que do mais somos famintos, ao menos sejamos fartos de palavras (Silva, 2007, p. 336).

As garotas não lhes ficam atrás: cenas mais tarde, veremos Clóris indagar da renda de Gilvaz a Semicúpio. Embora a seu jeito chistoso (seu amo “tem uma quinta na semana, que fica entre a quarta e a sexta, tão grande, que é necessário vinte e quatro horas para se correr toda”), ele malandramente informa que Gilvaz possui “um foro de fidalgo e um juro de nobreza”, e a adolescente se encanta: “Basta que é fidalgo!”

A ascendência do rapaz remonta a Adão, segundo Semicúpio, e Clóris admite: “Se isso é assim, talvez me incline a querê-lo para meu esposo” (Silva, 2007, p. 349). Semicúpio fora à casa da moça com recado de Gilvaz, que pedia autorização para cortejá-la, e ela afinal responde cantando:

Dirás ao meu bem
que não desconfie,
que adore, que espere,
que não desespere,
que à sua firmeza
constante serei.

²⁹ Siringa é a “ninfa perseguida pelo deus Pã”. Já conglutinado rabo-leva designa alguém “que leva nas costas um papel ou pano como zombaria”. Com a expressão, Semicúpio sugere que será submisso a Sevadilha (Pereira *in* Silva, 2007, p. 333).

Que firme eu também
a tanta fineza
amante, constante
extremos farei (Silva, 2007, 350).

Os dados dramáticos, exibidos em chave cômica, estão lançados. Gilvaz e Fuas acham-se munidos da vontade de conquistar as moças, que não lhes são hostis. Há, no entanto, obstáculos para que a conquista se consuma, como é de regra nos dramas: a vontade oposta de Lancerote, que pretende casar uma delas com seu sobrinho Tibúrcio, destinando a outra menina ao convento.

Qual delas vai se casar e qual delas tornar-se-á freira: eis uma decisão que caberá a d. Tibúrcio, convidado a escolher entre as irmãs. Curiosamente, ele gosta mesmo é de Sevadilha.

A estrutura dramatúrgica é, portanto, inequivocamente dramática, à diferença do perfil épico do *Quixote*. Mas há uma nota importante, comum a ambas as peças: a liberdade cômica de jogar a verossimilhança às favas ou, ao menos, a um discretíssimo segundo plano – segundo o assinalado princípio da fantasia.

Por exemplo, os personagens se disfarçam sem ser reconhecidos pelos demais, o que se fará com apenas leves acenos ao senso comum: “Ah, senhor, esteja de meio perfil, para que não o conheça d. Nise, que lá vem”, diz Semicúpio a Gilvaz no episódio final, quando Semicúpio se metamorfoseia em juiz (Silva, 2007, p. 412).

O fato de Antônio José haver escrito para marionetes deve pesar decisivamente nesse aspecto. De todo modo também se trata, em suas peças, de uma ampliação da liberdade que as comédias, em geral, se concederam desde sempre. Nessa liberdade (tendente ao ilimitado no caso do Judeu) parece residir um singular traço intemporal, supra-histórico, do gênero cômico.

Do ponto de vista dos temas, lembro o modo sardônico, quando não sarcástico de representar a justiça, aqui operado pelo gracioso Semicúpio – modo que reitera o visto no *Quixote*. O personagem, amoral, no entanto é quem instaura alguma verdade humana em contexto que pode não conter verdade alguma.

Ao invadir a casa de Lancerote acompanhando o patrão Gilvaz, na segunda e última parte da peça, Semicúpio pula o muro e tem a desdita de cair justamente sobre o dono da casa, que o amarra e ameaça levá-lo à cadeia, tomando-o por ladrão. O gracioso manobra de tal forma que não só consegue se livrar das cordas (com a providencial ajuda

de Sevadilha) como também magicamente volta “vestido de ministro” (Silva, 2007, p. 408).

Ele intima todos os presentes a irem à sua casa (na verdade, a de Gilvaz) no dia seguinte para serem interrogados... “Como estás inchado!”, diz Gilvaz a Semicúpio. Este responde: “Se queres ver o vilão, mete-lhe a vara na mão” (Silva, 2007, p. 415). As moças afinal serão consideradas “finas ladras” porque furtaram o coração dos namorados e devem, por isso, recompensá-los pelo casamento.

O gracioso põe as coisas em seus lugares, valendo-se, é claro, da ampla liberdade mencionada: “D. Tibúrcio, tenha paciência e pague as custas, de permeio com o senhor d. Lancerote, já que foram tão basbaques, que se deixaram enganar de mim. Semicúpio, tantos de tal mês etc.”, diz enquanto assina o documento que formaliza as decisões (Silva, 2007, p. 416). Quanto a ele, casará com Sevadilha. Tudo certo, em suma.

Um derradeiro comentário liga-se à qualidade dos versos das árias e dos sonetos – estes por vezes aparecem em lugar daquelas. O dramaturgo combinava os talentos cômico e lírico.

Da primeira parte da peça, podemos destacar o delicioso soneto de Tibúrcio dirigido às primas – com direito a trocadilho, pois “primas” também são as cordas primeiras das guitarras e violas:

Primas, que na guitarra da constância
tão iguais retinis no contraponto,
que não há contraprima nesse ponto,
nem nos per pontos noto dissonância!
Oh, falsas não sejais nesta jactância;
pois quando[,] atento, os números vos conto,
nessa beleza harmônica remonto
ao plectro da febina³⁰ consonância.
Já que primas me sois, sede terceiras
de meu amor, por mais que vos agaste
ouvir de um cavalete as frioleiras;
se encordoais de ouvir-me, ó primas, baste
de dar à escaravelha em tais asneiras,
que enfim isto de amor é um lindo traste (Silva, 2007, 342).

O coro celebra, encerrando a história:

D. Nise e d. Fuas: Viva a manjerona,
perpétua no durar!
D. Clóris e d. Gilvaz: Viva o alecrim,
feliz no florescer!
Todos: Viva a manjerona,

³⁰ Febina: de Febo, deus romano da música, Apolo para os gregos.

viva o alecrim,
pois que um soube vencer,
e a outra triunfar (Silva, 2007, p. 418).

12. Finale

O princípio da fantasia que governa as comédias surge em graus diversos nas peças abordadas. Na primeira delas, *Auto de Filodemo*, aparece combinado a certos efeitos de realidade, tudo envolto, no entanto, pela aura de lenda que recobre a história (o que se pode explicar por sua relação com as novelas de cavalaria). O recurso ao sobrenatural, que se dá com a consulta feita pelo Pastor ao falecido pai dos gêmeos para confirmar a sua origem, leva o leitor a afastar-se de exigências realistas para assimilar com naturalidade o enredo.

Tais exigências talvez digam respeito mais ao receptor contemporâneo, é verdade; de todo modo, a consulta metafísica ultrapassa as demais convenções adotadas na obra, operando como *deus ex machina*, isto é, como elemento estranho àquele contexto. Em tudo o mais, a peça obedece a imperativos de coerência que a mantêm próxima de um possível senso do real.

As simetrias que dão estrutura à história – duas duplas de irmãos, dois casais, dois conflitos – acolhem a denúncia da condição feminina, sendo as mulheres levadas a se frustrarem pela “má opinião” quanto à “mulher que o amor obriga/ a natural afeição”, como diz Solina (Camões, 2014, p. 107). Florimena, irmã de Filodemo, e Dionisa, por quem ele se apaixona, veem a situação de modo semelhante. É preciso haver liberdade para expressar os sentimentos, reclama a peça.

Temos ainda, agora em chave cômica, um olhar sobre a excessiva idealização das mulheres, outra forma de aprisioná-las e, ao mesmo tempo, de aprisionar os homens. Duriano aponta a servidão masculina à mulher supostamente inatingível e defende, incisivo, que as relações desçam à terra.

Essas passagens – o protesto quanto à condição feminina, o deboche dos amores platônicos – se casam à forma geral do auto, embora o enredo se resolva na previsível conciliação dos conflitos, cara às comédias. Sem deixar de mostrar, no caminho, a distância social que interdita os afetos.

Em *O fidalgo aprendiz*, a história, considerados os direitos da caricatura de deformar a realidade para expressá-la melhor, atém-se ao cotidiano da Lisboa do século XVII e a seu

pano de fundo sociopolítico. Mas se atreve com felicidade a romper esses limites pelo *nonsense*, como quando Cogominho cumprimenta criados (“Almeida! Costa! Miranda!” (Melo, 1974, p. 40)) que jamais teve. A peça equilibra-se entre o retrato da sociabilidade naquele momento português e o seu exagero, a sua distorção deliberada, como as farsas costumam fazer.

O autor, adotando o ponto de vista aristocrático no que toca à “renovação da nobreza” no Portugal do tempo, pretende “travar a substituição das elites aristocráticas” ao ridicularizar as ambições à corte do ingênuo Gil Cogominho. A atitude é inequivocamente conservadora; conta a seu crédito o registro “dos tipos sociais e dos novos costumes”, replicados com agudeza (Real, 2011, p. 174-176).

Em Antônio José da Silva, o princípio da fantasia alcança patamares mais altos, no sentido de mais radicais, esgarçando-se os fios do real sem cerimônia. Os personagens são capazes de voar como se caminhassem nas ruas; por exemplo, quando Quixote e Sancho decolam com a musa Calíope na direção do monte Parnaso sem qualquer justificativa – de todo modo, perfeitamente desnecessária. No plano semântico, ressalta em *Vida do grande d. Quixote* a sátira da Justiça inepta, indiferente à sorte das pessoas, o que ocorrerá também nas *Guerras do alecrim e manjerona*.

Em *As variedades de Proteu*, o personagem-título tem dons de metamorfose e os transmite a seu criado Caranguejo. Nesses dons vislumbra-se a extrema plasticidade das marionetes, com a transmutação de Caranguejo em porco ou em cadeira e a de Proteu no próprio pai. O personagem metamórfico está entre os maiores achados do autor, que se valeu de uma qualidade da figura mitológica na qual se inspirou. Em *Guerras*, efeito similar, embora menos radical, se dá por meio dos disfarces.

Feitas essas observações sobre as peças e indicado o que chamei princípio da fantasia – o direito que as comédias se dão de ignorar ou torcer a realidade para melhor representá-la –, procuro explicar a seguir, para encerrar, o que entendo pela expressão “perspectiva lusófona”, proposta no início deste artigo.

É interessante notar a semelhança no uso da música – especificamente no modo como as canções se inserem no texto – entre as obras para bonecos escritas por Antônio José na década de 1730, em Lisboa, e as peças para atores compostas por Artur Azevedo nas décadas de 1890 e 1900, no Rio de Janeiro. A uma distância de mais de século e meio, alguns procedimentos e qualidades permanecem. Entre eles, estão a passagem direta da

fala ao canto, sem que haja para isso justificativas realistas, e o virtuosismo na fatura dos versos.

Dá-se o mesmo quanto a vocábulos utilizados para designar objetos e processos de cena: o uso da palavra “mutação” é, pelo menos, curioso. Seu significado é o de mutação de cenário (às vezes, por metonímia, significa “cenário” propriamente) e assim aparece nos finais de ato em Artur Azevedo, como se dá em *A capital federal*, de 1897, e *O mambembe*, de 1904.

A curiosidade reside em que, já no século XVIII, a expressão surgia em peças de Antônio José, como se lê na abertura de *Os encantos de Medeia*, de 1735. Citamos a rubrica inicial, relativa à primeira parte (a ópera divide-se em duas):

CENAS DA I PARTE

I - Mutação de mar e nele a nau ‘Argos’ e montes ao outro lado.

II - Mutação de sala real com trono.

III - Mutação de sala real.

IV - Mutação de jardim com o Velocino (Silva, 1958, p. 6).

Aqui, “mutação” parece querer dizer “cenário” (“mutação de mar” etc.), não exatamente mudança de cenário. Mas aí está.

Em Artur Azevedo, temos ao final do primeiro ato de *A capital federal* “pessoas do povo” a dizerem: “Lá vem afinal um bonde! Tomemo-lo! Avança! (*Correm todos. Música na orquestra até o fim do ato. Mutação*)”. A seguir, vemos “a passagem de um bonde elétrico sobre os arcos [da Lapa]” e Eusébio, o protagonista, dentro do bonde, “entusiasmado pela beleza do panorama” (Azevedo, 2008, p. 63). Algo similar ocorre em *O mambembe*.

Esses dados sugerem certa continuidade nas práticas de cena em Portugal e no Brasil, do século XVIII ainda colonial ao século XIX do Brasil independente e republicano. É natural e mesmo óbvio que isso aconteça, mas talvez dediquemos pouca atenção a essas conexões, que assinalam a existência de uma tradição comum luso-brasileira.

A carreira de Antônio José se deu em Lisboa, com encenações em série de suas peças, de 1733 a 1738. Mas há notícia de montagens dessas obras no Brasil, como no teatrinho de Chica da Silva, situado nos arredores de Diamantina, em Minas Gerais, onde *Os encantos de Medeia* e *Anfitrião* teriam sido encenadas entre 1753 e 1771 (Pires in Junqueira; Mazzi, 2008, p. 24). É provável, embora não provada, a montagem de *Os encantos de Medeia* na Casa da Ópera do Rio em 1769, além da “provável montagem das *Guerras do alecrim e manjerona* em Mato Grosso no ano de 1785” (Prado, 1993, p. 81).

Lembremos ter havido edições de suas peças, em Lisboa, em 1736 e 1737. Em 1744, sai o teatro completo, em dois tomos, sob o título *Teatro cómico português*, sem o nome do autor. Reedita-se o *Teatro cómico* outras quatro vezes até o final do século (Tavares, 1957-1958, p. XXXVII-XLI). É quase certo que volumes com essas peças tenham chegado ao Brasil, sem o que não se entenderiam as especulações sobre montagens.

Outro argumento nessa direção é o de que a presença de Antônio José permaneceu na memória teatral brasileira.³¹ A peça inaugural do romantismo no país – e da própria dramaturgia nacional – como se sabe se chamou *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* (1838), na qual Gonçalves de Magalhães trouxe à baila as últimas horas de vida do dramaturgo, reclamando tolerância religiosa.

Acredito que Antônio José tenha direitos de cidadania na história do teatro brasileiro, ou que tenhamos o direito de fazê-lo figurar nessa história, como referência ainda que remota para as nossas peças cômicas e cômico-musicais, as quais no século XIX terão cultores como Pena, Macedo e Azevedo.

Sábato Magaldi constatou que o Judeu “preencheria com animador alento o vazio de dois séculos”, o XVII e o XVIII, período de teatro escasso no imenso território da Colônia (Magaldi, 1997, p. 31). Com algum otimismo, podemos mudar o verbo do condicional para o afirmativo e assegurar que, sim, a sua obra preenche retrospectivamente aquela falta, se conhecemos os seus textos e os incorporamos a nosso acervo.

Creio que devemos ter em relação ao pequeno grupo de peças aqui estudadas, e às similares, uma atitude lusófona e onívora. Adotaríamos a mesma postura, agora entendida em sentido largo, em relação aos textos teatrais contemporâneos – portugueses, angolanos, moçambicanos, obras vizinhas em razão do idioma e da cultura. Peças de teatro, como todo objeto de arte, constituem experiência humana concentrada, e nos vale aproveitá-la.

³¹ É justo citar as dúvidas de Décio de Almeida Prado quanto a essa presença no século XVIII: “O erro da maioria desses raciocínios, feitos a posteriori, é supor que a figura do Judeu, mantida por muito tempo quase em sigilo por causa de sua condenação e morte bárbara em *Auto de Fé*, era tão conhecida e festejada então quanto passou a ser a partir do século XIX. Varnhagen, historiador seguro e afeito a documentos, escreveu em 1850 que não lhe constava ‘que fossem jamais representadas em teatros do Brasil’ óperas de Antônio José. A questão, portanto, permanece em aberto” (Prado, 1993, p. 82). Varnhagen parece não ter considerado as notícias de montagem dessas peças em Diamantina, Rio de Janeiro e Cuiabá, dadas como plausíveis (as duas últimas mencionadas por Almeida Prado). Prado, por sua vez, não levou em conta as cinco edições do teatro completo de Antônio José que, feitas em Portugal ao longo do século XVIII (de 1744 a 1792), terão circulado também por aqui.

Referências

AZEVEDO, Artur. **O melhor teatro de Artur Azevedo**. Seleção e prefácio: Barbara Heliodora. São Paulo: Global, 2008.

CAMÕES, Luís de. **Teatro de Camões**. Apresentação, glossário e fixação dos textos: Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Organização, introdução e comentários: Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

Estudos portugueses – homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Vários autores (sem indicação de organizador). Lisboa: Difel, 1991.

FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro, volume I**. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. Projeto e planejamento editorial: J. Guinsburg e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. 2ª. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GIRON, Luís Antônio. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. **Métis: História & Cultura**, v. 1, n. 1, p. 185-200. Universidade de Caxias do Sul (RS), jan./jun. 2002.

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.

MACEDO, Helder. **Camões e outros contemporâneos**. Lisboa: Presença, 2017.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MELO, d. Francisco Manuel de. **O fidalgo aprendiz**. 5. ed. Texto estabelecido, introdução e notas: António Corrêa de A. Oliveira. Lisboa: Livraria Clássica, 1974.

MOLIÈRE. **Teatro escolhido**. Em dois volumes. Tradução: Octavio Mendes Cajado, Jamil Almansur Haddad e Jacy Monteiro. São Paulo: Difel, 1965.

PERUGI, Maurizio. **Luís de Camões Comédia Filodemo**. Genebra, Suíça: Centre International d'Études Portugaises de Genève, 2018.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução: Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalia, 1969.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

REAL, Miguel. **Introdução à cultura portuguesa**. Prefácio: Guilherme d'Oliveira Martins. Lisboa: Planeta, 2011.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro**. Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. O *Fidalgo Aprendiz* no Teatro Nacional D. Maria II. **Península. Revista de Estudos Ibéricos**, Universidade do Porto, n. 6, p. 101-110, 2009.

SILVA, António José da. **Obras completas**, em quatro volumes. Prefácio e notas: Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.

SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Com as peças *Vida do grande d. Quixote*, *Vida de Esopo*, *Anfitrião* e *Guerras do alecrim e manjerona*. Introdução, seleção e notas: Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SILVA, Antônio José da. **Guerras do alecrim e manjerona**: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração. Introdução, comentário e notas: Kenia Maria de Almeida Pereira. Uberlândia (MG): EDUFU, 2012.

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

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. atualizada. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Submetido em: 06 jun. 2024

Aprovado em: 14 dez. 2024