

DOIS AUTORES EM CENA: O DIÁLOGO ENTRE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU, E GIL VICENTE

Márcio Ricardo Coelho Muniz - UEFS¹

RESUMO: Este texto está inserido dentro de um projeto de pesquisa, desenvolvido na UEFS, que busca estudar de que forma se deu o diálogo de alguns dramaturgos em língua portuguesa com a obra de Gil Vicente. No caso de Antônio José da Silva, o diálogo com o teatro vicentino foi, de modo geral, apenas anunciado pelos estudiosos de sua obra. Numa revisão da bibliografia crítica dos dois autores, encontra-se aqui e acolá referências a uma possível influência da dramaturgia vicentina na construção do teatro de Antônio José, mas, até onde se sabe, ainda não foi feita uma investigação mais profunda sobre quais os níveis – formal, temático, lingüístico etc. – desse diálogo. O presente texto retoma esses estudos e busca avançar hipóteses sobre as relações concretas existentes entre a obra de Antônio José da Silva e a de Gil Vicente.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Português; Gil Vicente; Antônio José da Silva; Literatura Comparada

1.

Algumas questões movem a redação deste texto. Entre elas o entender por que Gil Vicente é constantemente chamado à baila quando se fala de Antônio José da Silva, embora aqueles que se dedicaram à obra do Judeu apontem fundamentalmente duas fontes inspiradoras do dramaturgo setecentista: uma proveniente do acervo mitológico clássico; outra, de origem livresca, perceptível em particular em sua primeira *Ópera*, *Vida do grande D. Quixote e do gordo Sancho Pança* (BARATA, 1998, p. 261). Sendo assim, por que Vicente continua servindo de paradigma sempre que se busca aquilatar o valor do teatro de Antônio José? Haverá elementos de proximidade entre as obras dos dois dramaturgos? Terão as *Óperas* do Judeu dialogado com os *Autos* vicentino em algum nível? São destas questões que se parte e para elas se buscará, aqui, encaminhar algumas respostas.

Teófilo Braga, que dedicou um longo trabalho a levantar e analisar os autores e obras que comporiam a Escola Vicentina, não incluiu Antônio José entre os seguidores de Mestre Gil (BRAGA, 1898, p. 471 e ss), embora, em sua *História da Literatura Portuguesa*, tenha afirmado ser Antônio José o “renovador da tradição cômica de Gil Vicente” (BRAGA, s/d, p. 88). Braga, no entanto, não chega sugerir que Vicente tenha exercido influências sobre o teatro de Antônio José. O autor dos autos é lembrado apenas como criador e ápice de uma tradição teatral portuguesa, a que o Judeu, de certa forma, teria dado continuidade.

Antes de Teófilo Braga, outros autores, ao buscarem ajuizar o valor do teatro de Antônio José, revelaram ter em seu horizonte comparativo a obra de Gil Vicente. O poeta e dramaturgo brasileiro Gonçalves de Magalhães, por exemplo, no prólogo da tragédia com que buscar criar um teatro nacional em seu país, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, embora afirme ter escolhido encenar a vida trágica do autor das *Óperas* por ser este um “autor brasileiro” e com isto justificar sua tragédia como inauguradora de um teatro nacional (Cf. GOMES, 2004), expressa certa reserva em relação à qualidade do teatro de Antônio José, que lhe parecia demasiadamente cômico e satírico,

¹ Este texto foi publicado em MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Big. (Org.). *Dramaturgia em cena*. Maceió/ Salvador: EdUFAL/ EdUFBA, 2006, v. , p. 177-192, ISBN: 8571772665.

e afirma ser o Judeu o único rival de Gil Vicente no âmbito do teatro em Língua Portuguesa:

Dotado de um gênio nimamente cômico e satírico, deu-se [Antônio José] a composições teatrais, desprezando todas as regras estabelecidas, e não atendendo senão ao estado do povo para quem escrevia. Em vão o Conde de Ericeira, então literato de grande nota, e Legislador do parnaso luso, o aconselhava a imitar a Molière (...) Antônio José ouvia os conselhos do seu nobre amigo, admirava Molière, mas seu gênio era outro. Apesar de todos os seus defeitos, mereceu a denominação de Plauto Luso. Antônio José é o único rival de Gil Vicente, e suas composições ainda hoje são aplaudidas nos teatros de Lisboa” (GONÇALVES DE MAGALHÃES, 1865, p. 6).

Na perspectiva de Gonçalves de Magalhães, como se depreende do trecho citado, apesar das *Óperas* de Antônio José estarem distante do Molière aconselhado pelo conde de Ericeira, ou seja, das “regras estabelecidas” para o teatro do séc. XVIII, ainda assim Antônio José era o único rival de Gil Vicente, entendido por Gonçalves de Magalhães como modelo a se seguir ou a se rivalizar.

Também Camilo Castelo Branco expressa reservas à obra de Antônio José e o elemento paralelo para apreciar o valor das *Óperas* parece ser ainda a obra vicentina. A este respeito, o prof. Francisco Maciel Silveira demonstrou ser distinta a avaliação de Camilo em relação a nosso dramaturgo: “o novelista de *O Judeu* (1866) revela-se mais simpaticamente condescendente em seu julgamento e interpretação que o crítico do *Curso de Literatura Nacional*” (SILVEIRA, 1992, p. 128). Se o novelista releva os “senões entrevistos” nas obras de Antônio José, o Camilo crítico, conforme indica Silveira, é mais duro em sua avaliação:

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

O julgamento conservador com que Camilo avalia as *Óperas*, taxando-as de “desonestas e impudicas”, leva-o a negar o papel de “restauradoras da cena nacional”, que alguns lhes conferiam, igualando Antônio José a outros dramaturgos que lhe seguiram, mas que, na visão do crítico, por não terem tido a mesma má sorte deste, não alcançaram a mesma notoriedade, embora possam ser julgados pelo mesmo valor. Observe-se que ao falar de restauração da “cena nacional” Camilo está, assim me parece, indiretamente aludindo ao criador desta cena, Gil Vicente. Tanto que no mesmo *Curso de Literatura Nacional* refere-se explicitamente ao dramaturgo quinhentista ao indicar que Antônio José aproximava-se “algum tanto à feição cômica de Gil Vicente, com as inverossímeis peripécias de Lope de Vega e dos filiados à grande e ainda vindoura escola castelhana”, em detrimento de um alinhamento à escola francesa (*Apud* SILVEIRA, 1992, p. 129). Como se percebe, a obra de Vicente paira no ar como paradigma de valor a se alcançar, ainda que distante dos modelos reinantes à época.

Também Machado de Assis, em seus escritos sobre teatro, ao tratar da obra de Antônio José demonstra ter em mente os autos de Gil Vicente. Afirma Machado sobre o autor das *Óperas*:

Não tinha centro apropriado, nem largas vistas; faltavam-lhe outros meios, outros intuitos; e, se porventura entrou em seu espírito reatar a tradição de Gil Vicente, levantando sobre os alicerces lançados por esse operário do século XVI as paredes de um teatro regular, convinha justamente não imitar nada, nem ninguém, não se fazer Molière, nem Plauto, ficar Antônio José; é a condição das obras vivas. (MACHADO DE ASSIS, [1879], p. 84)

Como se vê, Machado de Assis, como os outros críticos aqui citados, depois de apontar alguns “senões” em relação ao teatro do Judeu, sugere que talvez Antônio José tivesse pensado, ao criar suas obras, em “reatar a tradição” estabelecida por Vicente e fazer reviver um “teatro regular” em Portugal, que, se infere, teria morrido no séc. XVI, junto com seu criador. Ao longo do texto machadiano, em nenhum momento os autos vicentinos são referidos como fonte direta de inspiração das *Óperas*, mas interessa guardar do trecho citado o fato de Machado tomar Vicente como paradigma e base de valoração da obra de Antônio José, sem, todavia, explicitar o que nas obras deste o lembra aquele. Repare-se que a referência feita a Molière e a Plauto se justifica, não pelo paradigma que estes possam ter representado, mas sim pelo diálogo que uma das *Óperas* de Antônio José mantém com obras desses autores. Refirimo-nos, como é sabido, a *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (cf. CORRADIM, 1998, p. 147 e ss; e GONÇALVES, 1990).

Por sua vez, os críticos e historiadores da literatura e do teatro no séc. XX, embora avaliem mais positivamente as *Óperas* de Antônio José do que seus pares novecentistas, mantêm todavia no horizonte comparativo a obra de Gil Vicente, ainda que acrescentem, algumas vezes, no outro polo da comparação, o teatro de Almeida Garrett. É o que acontece, por exemplo, com Luiz Francisco Rebello, que afirma ser Antônio José o mais importante dramaturgo português entre Vicente e Garrett e, vez por outra, lembre dos autos vicentinos ao analisar determinadas características das *Óperas* de nosso autor (REBELLO, s/d, p. 74-79). O mesmo acontece com Antônio José Saraiva, que parece medir o valor das *Óperas* do Judeu quase que exclusivamente em comparação com os autos vicentinos, constantemente traçando paralelos entre as peças de Antônio José e as de Gil Vicente (SARAIVA, 1982, p. 524-529).

Mesmo o professor brasileiro Francisco Maciel Silveira, autor de um penetrante estudo sobre a vida e a obra de Antônio José, não deixa de ver nas *Óperas* deste um desenvolvimento do teatro Gil Vicente:

A semente vicentina, adubada pela cenografia do teatro jesuítico, pelo repertório do ‘siglo de oro’ e pela moda operística, desabrocha por fim na pena engenhosa de Antônio José da Silva, vitalizada por uma intriga bem urdida, labiríntica até, permeada de quiproquós (SILVEIRA, 1993, p. 152)².

2.

Este necessariamente rápido passeio por alguns dos mais significativos títulos da fortuna crítica de Antônio José permite-nos observar que a obra de Gil Vicente continua

² Algo semelhante diz Claude-Henri Freches ao tratar das fontes que teriam inspirado o Judeu: “Mais s’il imite l’opéra italien, l’auteur portugais le fait le plus souvent dans le but de parodier. Sa verve comique en effet semble devoir non seulement à Gil Vicente, aux farceurs espagnols, et à la vieille ‘commedia dell’arte’, mais encore à <Molière, à Boursault et peut-être à La Fontaine” (FRECHES, 1950, p. 58). Confirma, da mesma forma, opiniões semelhantes em BARATA, 1998, p. 42, 124 e 261.

sendo elemento de referência para se aquilatar o valor das *Óperas* do Judeu. A pergunta a se fazer neste ponto é por que Vicente é tomado como um dos paradigmas na avaliação das obras de Antônio José se estas demonstram ter outras fontes inspiradoras? A resposta parece estar no elemento cômico que caracteriza as duas obras. É o recurso à farsa, à sátira social e, do mesmo modo, o objetivo moralizador que se deseja alcançar com o riso que permite colocar em paralelo as *Óperas* e os *Autos*.

Nesta resposta, como se sabe, não há nenhuma novidade. Os críticos sempre que se referem aos dois dramaturgos o fazem apontando o caráter cômico comum às duas obras. Antônio José é sempre indicado como o “maior poeta cômico português depois de Gil Vicente” (PEREIRA, 1975, p. 30). Todavia, o fato de ambos recorrerem ao riso na constituição de suas peças não é ainda plenamente suficiente para justificar a aproximação constantemente estabelecida pela crítica entre as duas obras. Mais do que o recurso ao cômico, são as estratégias discursivas e dramáticas para o estabelecimento do riso que fazem com que o teatro de Antônio José e o de Gil Vicente possam ser lembrados um a propósito do outro. Vejam-se, então, algumas dessas estratégias comuns às duas obras.

A linguagem é sem dúvida o elemento que mais aproxima os dois dramaturgos. Ambos recorrem aos mais diversos estratagemas lingüísticos para a produção do cômico. Um deles é a construção de diálogos leves, ágeis, recheados de neologismos, de trocadilhos, de adágios populares que, no caso de Antônio José, embora sejam ditos em prosa, resultam tão graciosos e suscitam o mesmo riso produzido pelos versos a que recorria Gil Vicente. Em *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, por exemplo, surpreendemos este diálogo entre D. Clóris e Semicúpio, quando aquela busca melhores informações sobre seu pretendente, D. Gilvaz, com o gracioso servo deste, Semicúpio:

D. Clóris: E quem é esse teu amo que tanto me adora?

Semicúpio: É o Senhor D. Gilvaz, cavaleiro de tão lindas prendas, como *verbi gratia* Londres e Paris?

D. Clóris: Que ofício tem?

Semicúpio: Há de ter um de defuntos, quando morrer.

D. Clóris: E enquanto vivo, em que se ocupa?

Semicúpio: Em morrer por vossa mercê.

D. Clóris: Fala a propósito.

Semicúpio: Senhora, meu amo não necessita de ofícios para manter os seus estados, porque tem várias propriedades consigo muito boas; além disso 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 (SILVA, s/d, p. 106-107).

Este diálogo, para além da graça que possui pelos trocadilhos produzidos por Semicúpio, é ainda mais eficiente como produtor do cômico porque o espectador/leitor já sabe que o pretendente de D. Clóris, D. Gilvaz, somente não morre de fome, “por não ter sobre que cair morto”, conforme ele próprio afirma em diálogo anterior com D. Fuas, seu companheiro em infortúnio e malandragem. Ou seja, o *non-sense* das respostas de Semicúpio funcionam duplamente, porque fingem ser *non-sense*, brincadeira com as perguntas de D. Clóris, e porque falam a verdade ao dizer da falta de ofício e de bens de seu senhor, D. Gilvaz, algo é claro só percebido pelo espectador/leitor da obra³.

³ Pra uma análise mais detalhada da comicidade provocada pela linguagem, confira o já clássico estudo de BERGSON (1987, p. 57 e ss).

Essa estratégia para o riso, construída pelo duplo sentido assumido pelo que se diz, em tudo lembra passagens de farsas vicentinas em que o diálogo leve, aparentemente brincalhão, revelam para o espectador/leitor a sátira de fidalgos decaídos que buscam pela via do casamento⁴ solucionar seus estados de miséria econômica. Lembre-se, por exemplo, da farsa *Quem tem farelos?* em que a situação dramática é muito semelhante à de *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, ou seja, um escudeiro empobrecido que busca conseguir um casamento que o salve de seu estado de miséria, mas que, durante o processo de conquista, tenta disfarçar essa sua condição, estratégia constantemente denunciada por seu moço. Observe-se como o diálogo entre Aires Rosado, o escudeiro, e Apariço, o moço, recorre aos mesmos estratagemas de respostas *non-sense* para a produção do cômico:

[Aires Rosado, o Escudeiro] Tange e canta na rua à porta de sua dama Isabel, e, em começando a cantar *Si dormís, doncella, ladram os cães:*

Cães: Hão! Hão! Hão! Hão!

Escudeiro: Apariço mat' esses cães
ou vai dá-lhe senhos pães.

Apar.: E ele não tem meo pão.

Canta o Escudeiro:

*Se dormís doncella
despertad y abrid.*

Apar.: Oh diabo que t' eu dou
que tão má cabeça tens
não tem mais de dois vinténs
que lhe hoje o cura emprestou!

Prossegue o escudeiro a cantiga:

*Que venida es la hora
si queréis partir.*

Apar.: Má partida venha por ti
e o cavalo suar

Ordo.: *Y no tienes qué le dar.*

Apar.: Não tem um maravedi...

Prossegue o escudeiro a cantiga:

Si estais descalza.

Apar.: Eu má hora estou descalço.

Escudeiro (canta): *No cureis de vos calçar.*

Apar.: Nem tu não tens que me dar
arreneço do teu paço.

Prossegue a cantiga:

*Que muchas agoas
tenéis de pasar.*

Apar.: Nanj' eu quant'a em teu poder.

Escudeiro: Ora andar.

Apar.: Antes de muito
pois não espero outro fruto
caminhar.

⁴ O tema do casamento é caro a Vicente, aparecendo como motivador de muitas de suas tramas, assim como o é para Antônio José, conforme indica Paulo Pereira ao afirmar que “o fulcro motivador da acção no teatro do Judeu é a sátira cómica ao projecto de casamento, projecto que, na totalidade da sua criação literária, aparece como o centro catalisador do desenvolvimento do enredo” (PEREIRA, 1975, p. 29).

(VICENTE, 1988, p. 14)

Como se vê, as *correções* que Apariço faz ao canto de seu senhor muito se assemelham aos trocadilhos de Semicúpio às perguntas de D. Clóris. Ambos desmascaram o fingimento que se encena e ao fazê-lo denunciam a estratégia dos pobres fidalgos, e, ao mesmo tempo, provocam o riso ao possibilitar ao espectador/leitor a consciência e a conseqüente crítica da farsa que se representa.

Exemplos semelhantes a esses poderiam se multiplicar em muitos outros provenientes de quase todas as *Óperas* do Judeu. Porém, no limite deste texto, em que apenas se deseja apontar proximidades entre as obras de nossos autores, vejamos outra estratégia de estabelecimento do cômico comum aos dois dramaturgos.

Em busca de disfarçar a ignorância ou um *status* social que não possuem ou de que não são merecedores ou ainda para fugir das punições que lhes são impostas, não raro as personagens de médicos, de juízes e de advogados nas obras de nossos autores recorrem ao uso de um latim, quase sempre macarrônico, para, por meio da linguagem, impor sua pretensa condição de superioridade. Exemplo disto é este gracioso diálogo entre o Corregedor e o Diabo no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente:

Corregedor: Oh renego da viagem,
e de quem m'ha de levar!
Ha aqui meirinho do mar?
Diabo: Não ha ca tal costumagem.
Corregedor: No entendo esta barcagem,
nem *hoc non potest esse*.
Diábo: Se ora vos parecesse
que não sei mais que linguagem.

Entrae, entrae, Corregedor.
Corregedor: Hou, *videtis qui petatis?*
Super jure majestatis
tem vosso mando vigor?
Diabo: Quando ereis ouvidor,
nonne accipistis rapina?
Pois ireis pola bolina
onde nossa mercê for.

Oh que isca esse papel,
pera um fogo qu'eu sei!
Corregedor: *Domine, memento mei!*
Diabo: *Nos est tempus*, bacharel;
Imbarquemini in batel,
quia judicastis malitia.
Corregedor: *Semper ego in justitia*
feci, e bem por nivel.

Diabo: E as peitas dos Judeus,
Que vossa mulher levava?
Corregedor: Isso eu não no tomava,
erão lá percalços seus:
non sunt peccatus meus,
peccavit uxor mea.
Diabo: *Et vobis quoque cum ea;*
nemo timuistis Deus.

A largo modo *acquiristis*
sanguinis laboratorum,
ignorantes peccatorum
ut quid eos non audistis.

Corregedor: Vós, Arrais, *nonne legistis*
que o dar quebra os penedos?
Os direitos estão quedos,
si aliquid tradidistis. (VICENTE, 1951, p. 71-73)

O recurso lingüístico a que recorre Gil Vicente para o estabelecimento do cômico nessa passagem é acentuado pelo fato de o Diabo acompanhar o Corregedor em seu latim macarrônico e tornar mais flagrante o uso charlatanesco e autoritário que este faz do latim, língua da magistratura. Por sinal, a versatilidade lingüística do Diabo, no *Auto da Barca do Inferno*, é certamente um dos motivos de sua grande aceitação junto ao público, até aos nossos dias.

Semelhante estratégia lingüística será utilizada por Antônio José em mais de uma *Ópera*. Para ficarmos com a mesma *Ópera* que vimos comentando, nas *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, cena V da segunda parte, Semicúpio e D. Gilvaz vestem-se de médicos para, pretextando assistir a D. Tibúrcio que está adoentado, aproximar-se das sobrinhas de D. Lancerote. Sendo ambos falsos médicos, mas necessitando convencer o doente e seu tio da verdade das personagens que encarnam, não serão pelas receitas acertadas que virá o elemento de convencimento, mas sim pelo aparente uso de uma linguagem rebuscada, um “latinório pedante”, como lhe denominou Antônio José Saraiva. Para realçar o efeito cômico, será o gracioso Semicúpio que assumirá a frente da cena. Veja-se um trecho do longo diálogo:

Semicúpio: ...diga-me mais, ceou demasiadamente a noite passada?

D. Tibúrcio: Tanto como a futura; porque desde que me acabaram as chouriças, que trouxe no alforje, me tem meu tio posto a pão e laranja.

D. Lancerote: Aquilo são delírios, Senhor Doutor.

Semicúpio: Assim deve ser por força ainda que não queira, pois conforme ao aforisma: *Cum barriga dolet, caetera membra dolent.*

D. Tibúrcio: Não são delírios, Senhor Doutor, que eu estou em meu juízo perfeito.

Semicúpio: Pior, pois quem dize que tem juízo, não o tem.

.....
Semicúpio: Venha o pulso: está intermitente, lânguido, e convulsivo; ó menina, tomou as águas?

Sevadilha: Ainda não veio o aguadeiro.

Semicúpio: Pergunto se o doente fez a mija?

D. Tibúrcio: Nesta casa não há urinol.

Semicúpio: Pois tome-as ainda que seja numa frigideira em todo caso, *guia per orinis optime cognoscitur morbus.*

D. Lancerote: Ah, senhores, grande médico! (SILVA, s/d, p. 146-147)

Pela fala do rico e avaro tio das desejadas sobrinhas, percebe-se que o “latinório” funciona como estruturador da verdade das personagens encarnadas por Semicúpio e D. Gilvaz, muito embora, para o espectador/leitor, revele a farsa que se encena e acentua o risível da crença de D. Lancerote. Outros exemplos dessa estratégia lingüística de estabelecimento do cômico podem ser encontrados não só em outras cenas, inclusive em cantigas, das *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, como também em falas de Esopo, na *Esopaida*, e nas de Sancho Pança, na *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*.

Ainda no campo da linguagem, vale de referir à significação particular dada aos nomes das personagens nos dois dramaturgos. Diversos foram os críticos que chamaram atenção deste recurso em Gil Vicente, em particular na constituição das personagens *alegóricas* e das personagens *tipos*. Mas não só, basta lembrarmos a ironia de que se investe o nome da Ama do *Auto da Índia*, cuja infidelidade amorosa em relação ao seu marido embarcado para as Índias contrasta comicamente com o nome que lhe dá Vicente, D. Constança. Ora, em Antônio José este recurso retórico da *interpretatio nominis*, como meio de despertar o cômico por meio do nomear, é imediatamente perceptível pelos nomes atribuídos aos criados, quase todos eles de sentido burlesco e indicando logo de início o papel que lhes caberá no interior da trama. Lembremo-nos, por exemplo, de Geringonça, companheira de Esopo, na *Esopaida*; de Semicúpio e Sevadilha, em *Guerras do Alecrim e da Manjerona*; de Sacatrapo e Arpia, em *Os encantos de Medéia*; de Caranguejo e Maresia, em *As variedades Proteu*; de Chichibéu e Chirinola, em *Precipício de Faetonte*; de Esfuziote, em *Labirinto de Creta*; e de Cornucópia e Saramago, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

3.

Se o uso preferencialmente da linguagem para o estabelecimento do riso é algo comum aos dois dramaturgos, há muito outros elementos por meio dos quais as duas obras podem ser aproximadas. Apenas para citar algumas, e sem se deter na análise e exemplificação das mesmas, podemos lembrar de temas que são tratados por Antônio José e que, de certa forma, foram fixados, no âmbito da dramaturgia em língua portuguesa, pelos autos vicentinos. Recorde-se, por exemplo, do tema do juiz que julga ao avesso da lógica jurídica, tema universal, mas eficientemente fixado por Gil Vicente na figura do *Juiz da Beira*, e que é retomado de forma algo inovadora por Antônio José, na figura de Sancho Pança, quando governador e detentor do poder de julgar da Ilha dos Lagartos. As decisões do Sancho/Juiz põem de cabeça para baixo o sentido comum de justiça, pois são, em realidade, contrários a esta, conforme denunciam aqueles que sofrem com as injustiças cometidas/julgadas pelo gracioso companheiro de D. Quixote.

Outra estratégia de produção do riso comum aos dois dramaturgos é a intervenção de sons produzidos por animais a interromper ou atrapalhar a fala de personagens, estabelecendo o cômico pela confusão criada. Exemplo primoroso do uso deste recurso por Gil Vicente encontra-se na mesma farsa de *Quem tem farelos?*, citada atrás, em que Gil Vicente recorre a cães, gatos e galos para frustrar o diálogo do escudeiro de Aires Rosado com sua amada e, por meio do *non-sense* dessa participação especial dos animais no diálogo amoroso, denunciar o ridículo da fala do amante e desconstruí-la em seus propósitos. Semelhante recurso cênico e também lingüístico é utilizado por Antônio José, por exemplo, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, na cena III do primeiro quadro, em que Saramago, o gracioso servo de Anfitrião, ao chegar em casa para informar à sua senhora Alcmena o sucedido na guerra contra El-Rei Terela, não é reconhecido pelo cão da casa, que ladra sem parar, interrompendo sua fala, como se indicasse ser impostor o verdadeiro Saramago, já que havia recebido anteriormente Mercúrio transmutado naquele. A surpreendente participação do cão na cena intensifica a comicidade daquilo que fala Saramago e reforça a situação de quiproquó estabelecida pelos disfarces de Júpiter e Mercúrio.

4.

Cabe falar ainda de um elemento a mais a aproximar Antônio José e Gil Vicente e que certamente motiva muitas das relações estabelecidas ou sugeridas pela crítica entre as obras dos dois dramaturgos. Fora do conteúdo lingüístico ou da estruturação cênica das peças, mas interferindo em ambas, há um elemento ideológico a irmanar nossos autores. A leitura de boa parte dos *Autos* vicentinos e das *Óperas* de Antônio José revela artistas alinhados com a ideologia das classes dominantes de suas épocas. Gil Vicente é correntemente apontado como um artista da Corte, que o financiou, a que ele serviu e cujas personagens mais significativas ele representou em seus *Autos*. De Antônio José não se pode dizer que tenha sido um artista da Corte, pois sua condição de Cristão-Novo e o fato de pertencer a uma família merecedora da desconfiança da Inquisição e constantemente perseguida por ela não lhe permitiriam tamanha intimidade com o poder. Todavia, é assente pelos críticos de sua obra e pelos analistas do processo inquisitorial que o sacrificou na fogueira que estar próximo do poder e defender os interesses deste era provavelmente um dos propósitos de Antônio José. Muito embora não se saiba se tal propósito revelava medo e afinidade ideológica.

Se a obra dos dois dramaturgos fez a crítica, algumas vezes de forma mordaz, dos vícios sociais praticados por nobres, por autoridades religiosas ou por dignitários da justiça, entre outros, sabe-se perfeitamente que não eram as Instituições os alvos dos ataques de nossos autores. Ambos acreditavam e reconheciam a autoridade e a utilidade daquelas instituições sociais. O que eles pretendiam com seus *Autos* e *Óperas* era *castigat ridendo mores*, ou seja, atacar os maus hábitos e os desonestos costumes daqueles que detinham o poder no interior daquelas instituições. Assim fazia Gil Vicente apontando a avareza, a arrogância e a o autoritarismo de alguns nobres; a prática da simonia, a luxúria e a pouca fé de muitos religiosos; a corrupção e a ganância dos homens da justiça etc. De modo semelhante, ainda que recorrendo aos estratagemas metafóricos que as fontes da mitologia clássica lhe possibilitava, agia Antônio José. Ainda que impossibilitado, talvez pelo medo, de dizer verdades de modo cru e direto, o Judeu não deixou de fazer a crítica dos vícios da sociedade de sua época, buscando através do riso corrigir os costumes, alinhando-se à ideologia dominante. Como já apontou Francisco Maciel Silveira, este caráter conservador dos valores do *status quo* aproxima Antônio José de Gil Vicente:

A exemplo de todo *jester* (truão), o Judeu é promotor de um riso correccional, mas não revolucionário ou insurreto (...) Antônio José, tal qual o Esopo de sua *Esopaida*, acalentava o sonho de ser uma cigarra áulica. Como o fora Gil Vicente nos Quinhentos. Meio de fugir ao gueto rácico-religioso do reinado joanino, submetido aos mandos e desmandos da Santa Inquisição (SILVEIRA, 1992, p. 153).

Por fim, se estamos corretos na análise dos elementos apontados ao longo deste texto, comuns aos dois dramaturgos, cremos que ficam respondidas aquelas questões inicialmente apresentadas e que moveram a escrita deste trabalho. Acertam os críticos por tomarem Gil Vicente como paradigma para aquilatar o alto valor do teatro de Antônio José, pois nos parece claro que a tradição do teatro vicentino – assim como o acervo mitológico clássico e o acervo livresco ibérico – serviu sim de inspiração a Antônio José para a produção de suas *Óperas*.

ABSTRACT: This text has been placed on a research project, developed at UEFS, which aims at studying how the connections among some playwrights in the Portuguese language and the works of Gil Vicente took place. As for Antônio José da Silva, the connection with Gil Vicente's theater was, in general, merely announced by researchers of his work. During a checking of a critical bibliography on both authors, it is possible to find, every now and then, references about a possible influence of Gil Vicente's theater on the construction of Antônio José's work, but, as far as this information is concerned, a deeper investigation about the levels – formal, theme, linguistic etc – of this dialogue hasn't been done yet. This text herein brings these studies back and aims at going further on hypotheses about the concrete relations which are present between Antônio José da Silva's work and Gil Vicente's.

KEYWORDS: Portuguese Theater; Gil Vicente; Antônio José da Silva; Compared Literature

BIBLIOGRAFIA:

- BARATA, José Oliveira. *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*. Algés: Difel, 1998.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987 [1940].
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa: Escola de Gil Vicente*. Porto: Livr. Chardron, 1898
- _____. *História da Literatura Portuguesa: os Arcades*. Lisboa: Europa-América, s/d.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livr. de Mattos Moreira, 1876, v. 2, p. 191-192.
- CIDADE, Hernâni. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. Coimbra: Ed. Coimbra, 1959, 2º vol. p. 320-321.
- CORRADIN, Flávia Maria. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.
- CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- GOMES, André Luís. *Marcas de nascença: a contribuição de Gonçalves de Magalhães para o teatro brasileiro*. São Paulo: Antiqua, 2004.
- GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo. O mito de Anfitrião na dramaturgia portuguesa, em *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, n. 13/14, 5º série, dezembro de 1990, p. 375-389.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, D. J. “Breve notícia sobre Antônio José da Silva”, em *Tragédias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. “Ser e Parecer na obra do Judeu”, em *Brotéria*, Lisboa, v. 102, n. 5/6, maio/junho 1976, p. 552-566.
- FRECHES, Claude-Henri. “Introduction au théâtre du Judeu”, em *Bulletin D’Histoire du Théâtre Portugais*, Lisboa, , tomo 1, n. 1, 1950, p. 33-61.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. “Antônio José”, em SILVA, Antônio José. *A vida de Esopo & Guerras do Alecrim e da Manjerona*. Introd. de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 84-91 (publicado também na *Revista Brasileira*, I, 1879)

PEREIRA, Paulo. “O gracioso e sua função nas óperas do Judeu”, em *Colóquio*, Lisboa, n. 84, 1975, p. 28-35.

_____. “A comédia como ruptura: o Judeu Antônio José”, em *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses*, São Paulo, FFLCH/USP, 2º série, ano 10, n. 13, 1984, p. 59-64.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália, 1969.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. 3 ed. Lisboa: Europa-América, s/d.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12 ed., Porto: Ed. Porto, 1982.

SILVA, Antônio José. *A vida de Esopo & Guerras do Alecrim e da Manjerona*. Introd. de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Obras Completas*. Pref. E notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958, v. 1, 2 e 3.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu, ou o bifrontismo de Jano: uma no cravo, outra na ferradura*. São Paulo: Edusp/Perpectiva, 1992.

_____. “Antônio José da Silva”, em MOISÉS, Massaud (org.). *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1993, p. 150-153.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Pref. E notas de Marques Braga. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1951, v. 2.

_____. *Farelos*. Ed. de José Camões. Quimera: Lisboa, 1988.