


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

DÉBORA CRISTINA DACANAL

**O PARVO EM GIL VICENTE E O GRACIOSO EM
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA: EXPRESSÕES DO CÔMICO NO
TEATRO PORTUGUÊS**



ARARAQUARA – S.P.
2011

DÉBORA CRISTINA DACANAL

**O PARVO EM GIL VICENTE E O GRACIOSO EM
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA: EXPRESSÕES DO CÔMICO NO
TEATRO PORTUGUÊS**

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama

Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2011

Dacanal, Débora Cristina

O Parvo em Gil Vicente e o gracioso em Antônio José da Silva:
expressões do cômico no teatro português / Débora Cristina Dacanal. –
2011

139 f. ; 30 cm

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

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Teatro português. 2. Vicente, Gil, 1470-1536.
2. Silva, Antonio Jose da, 1705-1739. I. Título.

DÉBORA CRISTINA DACANAL

**O PARVO EM GIL VICENTE E O GRACIOSO EM
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA: EXPRESSÕES DO CÔMICO NO
TEATRO PORTUGUÊS**

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama
Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 06/05/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
FCL/CAr

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz
UFBA

Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
FCL/CAr

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para meus pais e irmãos, minhas referências e meus amparos.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, pelo apoio e atenção de sempre e pelo exemplo de profissional.

À Profa. Dra. Sylvia Telarolli por participar da minha banca do Exame de Qualificação e pelos fundamentais ensinamentos em sua disciplina ministrada ao lado da Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha.

À Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti, pela elucidação essencial trazida em minha banca de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz por compor a banca de Defesa.

Aos que contribuíram para o percurso de minhas pesquisas com orientações e esclarecimentos: Profa. Dra. Ana Portich, Profa. Dra. Elizabete Rocha, Profa. Dra. Karin Volobuef, Profa. Dra. Roberta Barni, Prof. Dr. Brunno Gonçalves Vieira, Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi e aos colegas de pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras e da Seção de Pós-Graduação.

Aos amigos que conviveram comigo, pelas enriquecedoras conversas e ao Dante pelo apoio integral.

Aos meus pais Paulo e Beatriz e aos meus irmãos Cristiane e Gustavo, cujo incentivo foi a base para realizar esta dissertação.

“...Que somente os dementes, os loucos, os teatros,
Os corações, os quixotes, os palhaços,
Podem vencer os dragões aliados
Aos caminhões e aos supermercados”

Tom Zé (2005)

RESUMO

Esta dissertação analisa o enredo, a estrutura e a comicidade nas peças **Auto da Barca do Inferno** de Gil Vicente e **Guerras do Alecrim e Manjerona** de Antônio José da Silva, dando enfoque à comicidade criada a partir das situações cômicas e da caracterização das personagens. O trabalho visa, sobretudo, analisar a presença e o perfil das personagens Joane, o Parvo da peça de Gil Vicente, e Semicúpio, o *gracioso* da peça de Antônio José da Silva. Para isso, esta dissertação faz: a análise por meio da aplicação do modelo actancial, da relação entre estas personagens com as demais em cada peça e suas relevantes importâncias para o desenvolvimento da ação; a análise da construção do cômico a partir de situações e de recursos linguísticos produzidos pelo Parvo e por Semicúpio; e a abordagem sobre a caracterização cômica destas personagens e a aproximação com outros caracteres cômicos de perfil semelhante, revelando as diferenças e semelhanças entre a personagem vicentina e silviana. Por meio do referencial teórico sobre comicidade e caracterização de personagens cômicas, a dissertação demonstra a proximidade da personagem Parvo com o caráter cômico do ingênuo, tal como o bobo e o louco medievais, e a proximidade da personagem Semicúpio com o caráter cômico do esperto, semelhante ao servo da Comédia Nova romana, do qual provieram outros criados, inclusive o *gracioso* espanhol definido por Lope de Vega.

Palavras – chave: Literatura portuguesa. Gil Vicente. Antônio José da Silva. Cômico. Parvo. Gracioso.

ABSTRACT

This paper analyses the plot, structure and the humor on the theater plays **Auto da Barca do Inferno** of Gil Vicente and **Guerras do Alecrim e Manjerona** of Antônio José da Silva, focusing the humor created from the comic situations and from the characterization of the personages. This paper intends to analyse the presence and the profile of the characters Joane, the Parvo from Gil Vicente's play, and Semicúpio, the *gracioso* from Antônio José da Silva. Its analysis is made through the actantial model of application, the relationship between these characters, their respective fellows and their relevant importance to the development of the plots action; its analysis is also made through the construction of the comical elements used in its linguistic resources produced by the Parvo and by Semicúpio; through the comical characterization approach of these characters and the approximation with some other comical elements, revealing the differences and the similarities between Vicente's and Silva's characters. Based on the comical frame of reference and characterization of the comical personages, the paper demonstrates the proximity of the Parvo with a comical and ingenuous character to the middle age crazy people and the jester; also to the personage Semicúpio which has a clever comical character, similar to the Roman New Comedy serf that is the one who the others serfs emanated from, including the Spanish *gracioso* defined by Lope de Vega.

Keywords: Portuguese Literature. Gil Vicente. Antônio José da Silva. Comic. Parvo. Gracioso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
1. O MODELO ACTANCIAL.....	p. 13
2. ESTUDOS SOBRE COMICIDADE.....	p. 18
3. A OBRA VICENTINA.....	p. 24
4. ANÁLISE ACTANCIAL DO <i>AUTO DA BARCA DO INFERNO</i>	p. 29
5. A ELABORAÇÃO DA COMICIDADE NA <i>BARCA DO INFERNO</i>	p. 42
6. JOANE, O PARVO EM GIL VICENTE.....	p. 54
7. HERANÇAS DO PARVO VICENTINO.....	p. 63
8. ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E A ÓPERA.....	p. 69
9. ANÁLISE ACTANCIAL DE <i>GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA</i> ..	p. 77
10. RECURSOS CÔMICOS EM <i>GUERRAS</i>	p. 90
11. SEMICÚPIO E O PERFIL DO <i>GRACIOSO</i>	p. 115
12. <i>GRACIOSOS</i> , ASTUTOS E CRIADOS.....	p. 121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 126
REFERÊNCIAS.....	p. 129
ANEXOS.....	p. 135
ANEXO A – Figuras da Dança Macabra.....	p. 136

INTRODUÇÃO

Esta dissertação aborda o campo da comicidade em dois autores da Literatura Portuguesa: Gil Vicente e Antônio José da Silva, o Judeu.

A escolha dos autores justifica-se pela importância de ambos não apenas como escritores de suas épocas – século XVI e XVIII, respectivamente –, como também na constituição da história do teatro português.

O enfoque do trabalho incide sobre duas personagens recorrentes nas obras dos dois autores: o Parvo,¹ chamado Joane em Gil Vicente, e o *gracioso*² em Antônio José da Silva. Para a análise destas personagens, utilizaremos como *corpus* a peça **Auto da barca do Inferno** de Gil Vicente, representada pela primeira vez em 1517, e a “ópera joco-séria” **Guerras do Alecrim e Manjerona** de Antônio José da Silva, de 1737.³ A escolha deste *corpus* justifica-se pela maior participação do Parvo em **Auto da Barca do Inferno** (1942), quando comparada sua presença em outras peças vicentinas; e pela importância também da participação de Semicúpio na trama de **Guerras do Alecrim e Manjerona** (1958), peça cujo enredo é diferenciado dos demais de Antônio José da Silva por contextualizar a Lisboa setecentista, enquanto nas demais peças do autor os enredos são compostos a partir de intertextualidades com outras obras literárias. De resto, as duas peças têm sido as mais nomeadas na fortuna crítica dos autores, e também as mais encenadas e editadas.

Para a análise da presença e do perfil de Joane e Semicúpio, este trabalho utiliza-se da aplicação do modelo actancial para o exame da presença destas personagens na peça, tendo em

¹ Optamos pela grafia de Parvo com inicial maiúscula para diferenciar a personagem que leva o nome “Parvo” na obra de Gil Vicente de outras personagens vicentinas que também possuem como característica a parvoíce.

² A grafia de *gracioso* em itálico deve-se ao fato do nome ser proveniente do idioma espanhol, originário do teatro de Lope de Vega, e cujo significado é “engraçado”, “*que divierte y hace reír*” (**SEÑAS: Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. São Paulo: Martins Fontes, 2008).

³ Utilizamos neste trabalhos as edições de *Auto da Barca do Inferno* de 1942 e de *Guerras do Alecrim e Manjerona* de 1958, ambas da Editora Sá da Costa.

vista avaliar a relação que possuem com as demais personagens e a importância de suas participações para o desenvolvimento do enredo.

Por se tratar de um estudo sobre comédias, a dissertação apresenta uma análise dos recursos cômicos das peças, o que contribui para verificar a caracterização cômica das personagens Parvo e *gracioso*. Por meio desta análise sobre a caracterização cômica, este trabalho demonstra a semelhança dos perfis destas personagens com outros pertencentes a uma tradição cômica, tal como a aproximação do Parvo com o bobo da corte medieval e do *gracioso* com o servo latino.

Na primeira parte do trabalho, ocupamo-nos com a apresentação das teorias que adotamos para subsidiar a análise das peças. O primeiro capítulo explica o modelo actancial proposto por Anne Ubersfeld (2005) para o estudo do texto teatral, bem como os conceitos de actante, ator, papel e personagem.

O segundo capítulo descreve as teorias sobre o cômico apresentadas nas obras de Propp (1992), Bergson (1993) e Bakhtin (1999), que também serão úteis como subsídios teóricos, além de referir teóricos e críticos importantes como Aristóteles (1984), Teofrasto (MALHADAS, 1978), Pavis (1999), Pallotini (1989), Alberti (2002) e Minois (2003), que deram relevante contributo para os estudos sobre o riso e sobre formas de comicidade.

Na sequência, o capítulo terceiro faz uma explanação sobre a obra de Gil Vicente e os gêneros dramaturgicos que a antecedem ou a contextualizam, como as produções teatrais da Idade Média estudadas por Antônio José Saraiva.

O quarto capítulo apresenta a análise do **Auto da Barca do Inferno** de uma perspectiva que contempla o modelo actancial de Ubersfeld, focalizando a participação das personagens como actantes, atores e papéis.

No quinto capítulo, à luz de Bakhtin, Bergson e Propp procedemos a um levantamento dos recursos cômicos evidentes no auto vicentino.

O capítulo sexto dedica-se ao estudo do Parvo no **Auto da Barca do Inferno**, dos recursos cômicos associados a essa personagem e da sua participação como ator e papel na peça, além de apontar a parvoíce em outras personagens vicentinas.

No sétimo capítulo examinamos personagens literárias e figuras da cultura medieval que ostentam semelhanças com o Parvo vicentino, bem como a provável influência da *sottie* medieval na criação desta personagem.

A partir do oitavo capítulo passamos a contemplar a obra de Antônio José da Silva inserida no panorama teatral europeu do século XVIII.

O nono capítulo traz a análise actancial da peça **Guerras do Alecrim e Manjerona**, cujas personagens são retratadas em função da sua participação como atores e papéis.

Os recursos cômicos da peça de Antônio José da Silva são comentados no décimo capítulo, à luz de Bergson e Propp.

A participação de Semicúpio em **Guerras** é analisada no décimo primeiro capítulo, que vincula as origens do *gracioso* ao teatro espanhol e rastreia a sua influência sobre a obra de Antônio José da Silva.

As heranças do *gracioso* e as suas semelhanças com outras personagens cômicas são, finalmente, observadas no décimo segundo capítulo.

Na conclusão tentamos apontar as consequências da comparação das personagens Parvo e Semicúpio, analisadas à luz dos “traços distintivos que constituem os papéis codificados no teatro, de sua evolução e da relação construída entre o *processo* do ator e o funcionamento do papel” (UBERSFELD, 2005, p. 67), e com o auxílio dos estudos históricos feitos nos capítulos sétimo e décimo segundo.

1 O MODELO ACTANCIAL

A noção de *modelo* (ou *esquema* ou *código*) *actancial* impôs-se, nas pesquisas semiológicas, para visualizar as principais forças do drama e seu papel na ação. Ela apresenta a vantagem de não mais separar artificialmente os *caracteres* e a *ação*, mas de revelar a dialética e a passagem paulatina de um a outro. (PAVIS, 1999, p. 07)

A análise das peças de Gil Vicente e Antônio José da Silva, que compõem o *corpus* da nossa pesquisa, é feita com base nas propostas de Anne Ubersfeld (2005) sobre o modelo actancial, que tem relações principalmente com a semântica.

O modelo actancial apresentado por Ubersfeld parte da modificação do modelo de Greimas e das funções narrativas de Propp e Bremond, visto que, para a autora, aqueles modelos são eficazes apenas para a análise de narrativas lineares e relativamente simples.

No caso da narrativa teatral, Ubersfeld diz que o modelo deve ser outro, devido ao seu caráter tabular – empilhamento simultâneo de signos – que supõe a existência de vários modelos actanciais simultâneos – compondo, portanto, um quadro não linear –, e devido também ao seu caráter conflitual, que dificulta a localização de uma sequência narrativa.

Primeiramente, Ubersfeld (2005, p. 30) propõe que, para efetuar a análise semiótica, é preciso determinar as *macroestruturas* textuais. Estas macroestruturas destacam-se nas pesquisas feitas por gramáticos do texto, como Ihwe, Dressler, Petöfi e Van Dijk, que, por sua vez, estão ligadas às pesquisas dos semanticistas, cujo principal expoente é A. J. Greimas. Anne Ubersfeld utiliza a formulação feita por Van Dijk (*apud* UBERSFELD, 2005, p. 30) sobre a existência das macroestruturas narrativas, nas quais a presença das personagens não seria ocasional e sim uma “permanência/dominância de actantes humanos”

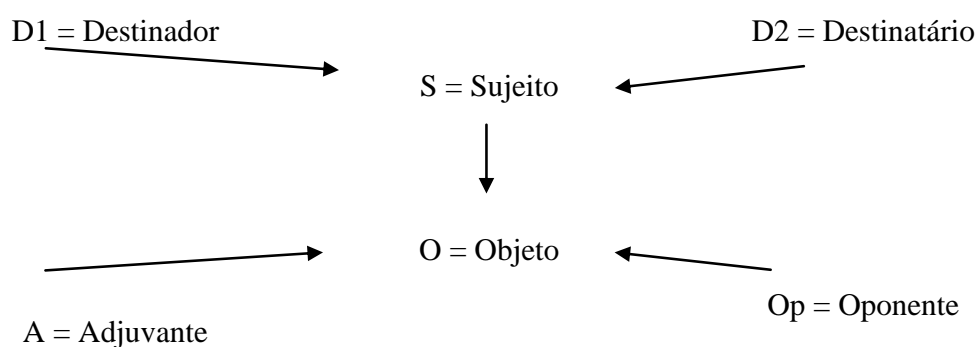
A autora propõe ainda (2005, p. 34) que, para a análise semiótica, primeiramente deve-se determinar as unidades no texto teatral. A. J. Greimas (*apud* UBERSFELD, 2005) enumera algumas dessas unidades, hierarquizadas e articuladas: actante, ator, papel e personagem.

Actantes

Os actantes são termos de um número de relações existentes entre as personagens na narrativa, tanto a narrativa dramática quanto as demais.

Um actante pode ser uma abstração, como a Cidade, Eros, Deus ou Liberdade; pode ser uma personagem coletiva, como o coro antigo ou as personagens de um exército; uma reunião de vários personagens; ou ainda pode ser apenas referido na enunciação e não aparecer em cena. O actante não pode, portanto, ser confundido com a personagem.

O modelo resultante, proposto por Ubersfeld, apresenta seis casas distribuídas da seguinte forma:



Anne Ubersfeld (2005, p. 35) desenvolve a frase implícita no esquema: há “uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito S procura um objeto O no interesse ou em favor de um ser D2 (concreto ou abstrato); nessa busca, o sujeito tem aliados A e oponentes Op”. Este modelo pode apresentar casas vazias ou uma ocupada por vários elementos, como também pode apresentar-se com algumas modificações.

O par sujeito-objeto é o que faz o eixo da narrativa, enquanto a determinação do sujeito só pode dar-se em sua correlação com o objeto. O sujeito é quem deseja o objeto e é em torno deste desejo que a ação organiza-se.

Assim, para identificar o par sujeito-objeto, deve-se verificar qual personagem manifesta desejo por um objeto, com algumas considerações: o sujeito pode ser individual ou coletivo, mas nunca é abstrato; seu desejo deve dirigir-se a algo que ele não possui, não podendo ser o objeto algo que o sujeito já tem ou que não quer perder; o par sujeito-objeto deve estar em relação com os outros actantes, assim como nenhum actante pode ser visto isoladamente, mas em sua interdependência com os outros elementos que configuram o modelo.

O sujeito, ademais, não deseja autonomamente, mas pela força D1, o destinador, no interesse do destinador, que pode ou não ser o próprio sujeito. Anne Ubersfeld formula esta proposição de base da seguinte forma: “D1 quer que [S deseje O] no interesse de D2” (2005, p. 44). Assim, o desejo do sujeito não é autônomo, mas social, provindo de uma motivação ou força que pode ser a Cidade, a ordem política ou que pode ser o que Ubersfeld (2005, p. 39) chama de “pulsão”, que está relacionada com o destino do sujeito, como Eros.

Já o par adjuvante-oponente é essencialmente móvel e pode ser invertido de acordo com a complexidade da ação.

O modelo proposto por Ubersfeld é semelhante ao de Greimas, que também implica seis casas. Mas o modelo greimassiano é modificado, pois é feita uma “permuta no par sujeito-objeto, fazendo do sujeito a função manipulada pelo par destinador-destinatário, enquanto o objeto se torna função tomada entre adjuvante e oponente” (PAVIS, 1999, p. 08).

No modelo de Anne Ubersfeld (2005, p. 37), as flechas de A e de Op apontam para o objeto, com a justificativa de que “o conflito acontece *em torno do objeto*”; já para Greimas, elas podem atingir o sujeito. Ubersfeld diz que, para uma precisão absoluta, seria necessário distinguir os casos em que o adjuvante é do *sujeito*, como um amigo ou companheiro de busca, do caso em que o adjuvante é do *objeto*, a exemplo da ama, adjuvante de Julieta em *Romeu e Julieta*.

Ubersfeld (2005, p. 50) afirma que no texto dramático “não somos confrontados com um único modelo actancial, mas com pelo menos *dois*”, devido ao caráter tabular do texto teatral. Durante o desenvolvimento da peça, os elementos podem permutar de casa actancial, como o oponente ou o objeto passarem a ser sujeitos em outro modelo. Assim, é preciso analisar diacronicamente cada sequência, pois apenas desta forma pode-se perceber “as transformações do modelo ou compreender como evoluem as combinações e os conflitos de modelos” (2005, p. 60).

Para a autora (2005, p. 32), a determinação da estrutura actancial permite evitar outras espécies de análises que podem ser confusas, aleatórias ou superficiais, como a análise “psicológica” de personagens.

Ator

A seguinte unidade apontada por Greimas, o ator, é a que manifesta a noção ou força que recobre o termo actante. Porém, um actante pode corresponder a vários atores, assim como um só ator ser o sincretismo de muitos actantes. O ator pode mudar de casa actancial ou ocupar várias, como no caso da narrativa amorosa, em que o mesmo ator ocupa a casa do sujeito e do destinatário.

O que diferencia principalmente o ator da personagem é que o ator não é caracterizado pela individualidade, pois duas ou mais personagens que possuam as mesmas características e que executem a mesma ação, podem ser tomadas como o mesmo ator, apesar de serem actantes diferentes. Anne Ubersfeld (2005, p. 63) define: “O ator é, portanto, um elemento animado caracterizado por um funcionamento idêntico, se necessário, com diversos nomes e em diferentes situações”. Seja qual for a posição actancial em que ele se situa, o ator sempre possui uma função caracterizadora, por seu traço distintivo. Ele pode ser identificado por paradigmas, como “feminino vs masculino”, “amado vs não amado” ou “poderoso vs não poderoso”.

Papel

Sobre a definição de papel, para Ubersfeld (2005, p. 65), de acordo com Greimas, o papel é o “ator codificado limitado por uma função determinada. Como o ator, o papel é uma das mediações que permitem passar o código actancial abstrato para as determinações concretas do texto (personagens, objetos)”.

Os papéis são identificados pela ação que exercem e, assim, os atores da *commedia dell'arte* são papéis devido a seus comportamentos fixos e previsíveis. Ubersfeld (2005, p. 66)

diz que o papel existe somente em formas teatrais reguladas, “estritamente codificadas”, como no melodrama clássico. Nas que não são tão codificadas, uma personagem pode assumir outro papel que não seria comumente o dela, como quando o enamorado assume o papel da figura paterna.

Na representação, o texto escrito pode ser decodificado e recodificado e, desta forma, os atores e papéis serem reescritos, sendo que:

toda representação faz esse trabalho sobre a relação entre o *ator* e seu *papel* (no sentido semiológico dos termos), para elucidar ou apagar a historicidade e as determinações ideológicas do duplo código do texto e da representação (UBERSFELD, 2005, p. 66).

Enfim, o ator distingue-se por sua qualidade própria, enquanto o papel é o processo que lhe pertence.

Personagem

A personagem é o lugar das funções, seja o actante, o ator ou o papel. Ela pode ser considerada como o cruzamento de funções independentes ou como o ponto em que os vários signos do teatro se encontram.

A personagem textual é composta por texto e metatexto e este segundo refere-se aos discursos a respeito dela, à imagem e catalogação que se compõem a seu respeito. Para Ubersfeld, na análise da personagem textual deve-se desconstruir este conjunto texto-metatexto e eliminar o metatexto.

Por fim, a personagem não pode ser considerada, como é em lugares-comuns, como sujeito equivalente ao real, autônomo, cuja análise procura a sua “essência” e não a sua construção.

Para a análise da personagem teatral, há de se considerar sempre sua relação com as demais personagens, nunca podendo ser estudada isoladamente, a não ser de forma provisória.

2 ESTUDOS SOBRE COMICIDADE

Para a análise dos recursos cômicos existentes nas peças **Auto da Barca do Inferno**, de Gil Vicente, e **Guerras do Alecrim e Manjerona**, de Antônio José da Silva, assim como para delinear o perfil cômico das personagens Joane e Semicúpio, respectivamente em cada peça, discorreremos neste capítulo sobre alguns estudos sobre o riso, o cômico e a comédia.

Primeiramente, é preciso distinguir a comédia e cômico. Essencialmente, podemos dizer que a comédia é um subgênero do drama, tal como a tragédia e outros subgêneros dramáticos, enquanto o cômico é o que suscita o riso e pode manifestar-se em diferentes gêneros literários e mesmo em diversas artes, não sendo uma característica exclusiva da comédia ou da literatura.

Sobre a comédia, o cômico e o riso existem inúmeros estudos e tratados desde a Antiguidade. Verena Alberti (2002) apresenta, em **O riso e o risível na história do pensamento**, reflexões acerca das teorias sobre o riso, que se associam às matérias de literatura, filosofia, história e antropologia, desde a Antiguidade até o século XX.

Em **História do riso e do escárnio**, George Minois (2003) relaciona o pensamento ocidental ao longo da História com o tipo de riso de cada época e suas manifestações. O autor distingue os tipos de riso em algumas etapas: o riso na Antiguidade Clássica, o riso é uma forma de entrar em contato com o divino; na Idade Média, para a visão cristã o riso é aceito apenas em algumas situações e, fora delas, possui feição diabólica; na Modernidade, o riso passa a ser ferramenta de crítica, ganha característica mais humana; e o século XX representa para o autor a “morte do riso”, pois sob “a ameaça universal” da comercialização, o riso “não serve para mais nada, só para fazer rir” (MINOIS, 2003, p. 632).

A partir destas explanações, podemos perceber como o riso foi tratado de diferentes formas ao longo da história do pensamento ocidental e sob diferentes perspectivas.

Uma das primeiras obras a tratar do assunto é a **Poética** de Aristóteles (384 – 322 a.C.), que é ainda referência básica nos estudos de dramaturgia. A obra discorre sobre a tragédia e a comédia, porém perdeu-se quase toda a parte sobre a comédia, e o pequeno capítulo que nos chegou deste tratado inicia-se com a definição: “A comédia é [...] imitação de homens de qualidade inferior” (ARISTÓTELES, 1984, p. 245).

Aristóteles continua a explicação dizendo que esta “qualidade inferior” não se refere a todos os tipos de vício, mas apenas aos ridículos: “O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão] de dor” (ARISTÓTELES, 1984, p. 245).

Uma das distinções, portanto, que a **Poética** faz sobre a comédia está na personagem que a constitui. O que Aristóteles diz acerca de a personagem cômica não expressar dor deve-se ao seu pressuposto de que a comédia não pode suscitar o medo no público, para que assim se produza o riso, possível apenas no distanciamento e na ausência de compaixão. Ao invés da dor, o cômico para Aristóteles está relacionado à fealdade e deformidade em homens caracterizados pelo ridículo de seus vícios, o que levaria ao riso.

Em seu livro **Dramaturgia: construção do personagem**, Renata Pallottini (1989, p. 43) diz o seguinte sobre a personagem cômica na Antiguidade e na Idade Média:

[...] respeitadas as diferenças entre os vários gêneros de comédia e seu desenvolvimento histórico, a partir da Grécia e, pelo menos, até Roma e Idade Média [...], os personagens cômicos são, via de regra, donos de seu nariz; não estão determinados por mitos que os apresentam enquanto prendem, não carregam os efeitos de maldições e vaticínios.

De acordo com a autora, as personagens cômicas desse período representam pessoas simples em sua realidade cotidiana, razoavelmente livres se comparadas às personagens trágicas em face da responsabilidade que estas carregam quanto aos valores morais e religiosos.

Após a Idade Média, a personagem cômica continuou a aparecer com diferentes perfis, tanto em gêneros dramáticos cômicos quanto nos que mesclam o tom sério a momentos jocosos.

Ao falar sobre os caracteres cômicos, Vladímir Propp (1992, p. 130) diz que eles são produzidos por meio do exagero, quando “se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigida a ela”; porém, somente os pequenos defeitos podem tornar-se cômicos.

Patrice Pavis (1999, p. 38-39) explica que a caracterização é uma técnica para “fornecer informações sobre um *personagem* ou uma situação”. Estas informações podem ser dadas por meio de: indicações cênicas sobre, por exemplo, o estado psicológico ou físico das personagens;

pelo “nome dos lugares e dos caracteres”; pelo “discurso da personagem e, indiretamente, comentário das outras” e pelos “jogos de cena” e gestualidade. Pavis afirma por fim que: “A caracterização da personagem é sempre dada pela condução da fábula, pelo discurso dos outros actantes, pelos silêncios e pelos sons, pelas ambiguidades e pelas ausências da cena”.

O autor (PAVIS, 1999, p. 39) diz que a caracterização pode ser feita em diferentes graus, dependendo da dramaturgia produzida. Por exemplo, o homem no teatro clássico é universal e essencial, portanto, não precisa ser caracterizado material e sociologicamente, enquanto o naturalismo faz uma forte caracterização social.

Já quando a forma dramática é criada a partir de uma “psicologia ou de tipos de personagens”, Pavis diz que as personagens são caracterizadas de acordo com uma “tradição e *convenção*”.

As personagens planas denominadas por Forster (*apud* TELAROLLI, 1996, p. 32) são favoráveis para a caracterização das personagens cômicas ou risíveis, por serem “construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade”, caracterizadas por um atributo constante, semelhante à definição de personagens de costumes proposta por Antônio Candido (TELAROLLI, 1996, p. 33), personagens de “traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados [...]. Estes traços são fixados de uma vez para sempre e cada vez que uma personagem surge na ação, basta invocar um deles”.

Um exemplo de personagem de costume é a personagem tipo; o tipo é a unidade do texto teatral que Greimas chama de ator (cf. UBERSFELD, 2005, p. 34), visto que o tipo é a personagem que apresenta características relativamente fixas.

Suas características definidas, sejam elas físicas, fisiológicas ou morais, constroem um perfil que será sempre o mesmo na personagem, marcado por um traço psicológico, um meio social ou uma atividade. Podem ser representantes de uma classe, como, por exemplo, uma profissão, mas nunca são representações de indivíduos autônomos, de perfil individual e original. O tipo sustenta, por vezes, alguma idéia fixa geradora de conflitos entre personagens (cf. PAVIS, 1999, p. 410).

O discípulo de Aristóteles, Teofrasto, filósofo de 370 a 286 a.C., foi o autor da primeira obra conhecida sobre a tipificação, **Caracteres** (MALHADAS, 1978). Nesta obra, Teofrasto elenca vários nomes e definições de tipos e seus modelos de conduta: Dissimulação; Bajulação;

Tagarelice; Rusticidade; Complacência; Insolência; Verbosidade; Boato; Descaramento; Mesquinhez; Impudência; Inoportunação; Intromissão; Estupidez; Arrogância; Superstição; Lamúria; Desconfiança; Desmazelo; Inconveniência; Vaidade; Avareza; Fanfarronice; Orgulho; Covardia; Oligarquia; Extemporaneidade; Maledicência; Canalhice; e Exploração.

Existem exegeses que defendem diferentes naturezas para os **Caracteres** e a mais aceita é a defendida por Rostagni, que diz que os capítulos de Teofrasto eram um suplemento de um tratado de poética. **Caracteres**, para Daisi Malhadas (1978, p.21), é:

[...] uma obra concebida como um repertório de retratos cômicos, exagerados até a caricatura, frutos da observação do comportamento psicológico de um contexto social determinado. Essa obra terá sido o suporte teórico para autores como Menandro, no desenvolvimento de um gênero teatral que floresceu justamente no final do séc. IV a.C., a Comédia Nova.

Patrice Pavis (1999, p. 410) diz que a farsa e a comédia de caracteres utilizam necessariamente o tipo, e Matthew Hodgart (1969, p.163) apresenta a tipificação como “uma tentativa de compreender as variedades da personalidade humana e uma descrição normativa dos erros de conduta social”, sendo, desta forma, própria também para uso no gênero da sátira.

Autores como Bergson, Bakhtin e Propp formularam teorias sobre o cômico que também podem ser utilizadas na análise de situações que provocam a comicidade.

Henri Bergson (1859 – 1941), em **O riso – ensaio sobre o significado do cômico** (1993), classifica o riso como próprio do homem, sendo o objeto risível proveniente do homem ou com características humanas; para se rir é necessário um distanciamento, ou seja, não pode haver uma empatia que poderia causar comiseração por aquilo que se ri; o riso é sempre coletivo e depende das motivações que fazem um grupo ou uma sociedade em particular rir; ele deve ter um significado ou uma função social. Para o autor, o riso repreende ou tem função corretiva de algum desvio.

Bergson apresenta em sua obra as possibilidades de manifestação do cômico: o cômico das formas, dos movimentos, de situação, das palavras e o cômico de caracteres. Em todos eles, o autor aponta para a rigidez, o automatismo ou a mecanicidade como principais origens para a efetivação do cômico:

O cômico é aquela face do indivíduo pela qual ele se parece com a simples coisa, aquele aspecto dos acontecimentos humanos que imita, pela sua rigidez dum gênero muito particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Ele exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que pede correção imediata. O riso é este corretivo. (BERGSON, 1993, p.69)

Verena Alberti (2002, p. 192-193), porém, aponta ambivalências na obra de Bergson, pois se de um lado o autor afirma que o riso provém da constatação do automatismo ou rigidez no objeto risível, em oposição à maleabilidade e ao vivo da sociedade, de outro lado assume, em dado momento, a proposição de que o riso pode ser um relaxamento das regras do raciocínio, como no sonho. Nesta segunda afirmação, a sociedade passaria a fazer o papel do mecânico e o momento do riso seria a suspensão desta rigidez.

Em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** (1999), Mikhail Bakhtin (1895–1975) entra nas questões que envolvem o riso ao problematizar a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, abordando as formas dos ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais orais e escritas, as diversas formas e gêneros do vocábulo familiar e grosseiro, para então demonstrar a relação da obra de Rabelais com as fontes populares.

Bakhtin (1999, p. 3) explica que após a civilização primitiva e com o estabelecimento do Estado, no ocidente as formas cômicas adquirem caráter não-oficial e as manifestações do riso na cultura popular medieval e renascentista passam a opor-se à seriedade da cultura oficial, religiosa e feudal.

O carnaval e a cultura popular consagravam-se como uma paródia da vida cotidiana, como um mundo às avessas; porém, diferentemente da paródia moderna, a carnavalesca não era negativa e formal puramente, pois ela tinha o caráter de renovação e ressurreição. O riso carnavalesco, para Bakhtin (1999, p. 10), é um riso festivo, considerado “patrimônio do povo”, de caráter coletivo e é um riso “universal”, pois atinge a todos e o mundo é visto e percebido em seu aspecto jocoso. Este riso carnavalesco é também ambivalente, pois é alegre e sarcástico, nega e afirma simultaneamente; o riso na festa popular escarnece o próprio burlador, sendo que os que riem incluem-se como objeto do riso, pois o povo inclui-se no mundo em evolução e participa da renovação.

Bakhtin (1999, p. 17) fala ainda sobre o princípio da vida material e corporal, que eram imagens exageradas do corpo, da bebida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual,

ao que ele denomina “realismo grotesco”, expressão que utiliza para se referir especificamente às imagens da cultura cômica popular e para diferenciá-las das outras manifestações do grotesco, com as quais compõe um panorama que inclui também a mitologia e a arte arcaicas.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal teria um aspecto positivo e afirmativo, significando a fertilidade, o crescimento e a superabundância. O “rebaixamento” era o traço marcante do realismo grotesco e consistia na aproximação com a terra, com o baixo, ou no ato de “entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo”, possuindo significados tanto de negação quanto de afirmação.

Vladimir Propp (1875–1970) também teoriza o cômico em **Comicidade e riso** (1992). Nesta obra, o autor problematiza o estabelecimento de uma teoria do cômico e, percorrendo de maneira crítica sobre algumas já existentes antes da sua, aborda questões relativas a diferentes tipos de riso que se associam a variadas formas de comicidade. Com base na literatura e no folclore, Propp procura classificar procedimentos artísticos que suscitam o riso, a fim de descobrir o que é engraçado.

Propp faz algumas ressalvas à obra Bergson; entre elas, afirma que nem sempre há riso quando há uma causa para ele ocorrer, pois que isto depende também do sujeito, que pode rir ou não (PROPP, 1992, p. 31), e discorda de Bergson quanto à afirmação de que “é cômica qualquer manifestação do aspecto físico da personalidade, quando o problema diz respeito a seu aspecto espiritual” (*apud* PROPP, 1992, p. 45), pois não são todos os gordos que fazem rir, por exemplo.

Estas reflexões sobre o cômico, sejam as de Henri Bergson, as de Mikhail Bakhtin ou as de Vladimir Propp, serão úteis para a análise, que adiante faremos, dos recursos cômicos do **Auto da Barca do Inferno** (1982), de Gil Vicente, e de **Guerras do Alecrim e Manjerona** (1958), de Antônio José da Silva.

3 A OBRA VICENTINA

A biografia de Gil Vicente é incerta; acredita-se que tenha nascido no reinado de D. Afonso V, por volta de 1465, e falecido entre 1536 e 1540. Desta forma, viveu em época de D. João II, da descoberta da costa africana, da chegada de Vasco da Gama à Índia, do faustoso reinado de D. Manuel, da perseguição aos cristãos novos e do começo da crise do reinado de D. João III com a Inquisição, a Companhia de Jesus. Sua época era a do reforço do poder real absoluto, com privilégio da nobreza e decadência da influência política e cultural da burguesia de 1383.

O sobrenome Vicente é, possivelmente, de origem burguesa, porém não se sabe ao certo a qual ofício estaria vinculado, nem a qual condição social; a maioria dos críticos vicentinos estudiosos acredita que Gil Vicente era, além de escritor, ourives. Antônio José Saraiva (1967, p. 10) diz que ainda outro genealogista do século XVI apresentou Gil Vicente como mestre de retórica do rei D. Manuel. O que se sabe realmente é que o autor organizava espetáculos e festividades nas cortes de D. Manuel I e D. João III em datas ou ocasiões comemorativas. Sua situação de prestígio deu-lhe certas liberdades e é por isso que Gil Vicente pôde, por exemplo, pregar aos frades de Santarém um sermão que os censurava por terem feito a população acreditar que a ocorrência de um terremoto era manifestação da ira divina provocada pela presença dos cristãos novos – nesse sermão, Gil Vicente explicava a naturalidade do fenômeno e aprovava a conversão dos cristãos novos pela persuasão e não pela violência. Já *Exortação da Guerra*, de 1513, teria sido representada com o fim de conseguir fundos para a expedição de Azamor e de obrigar o clero a ceder rendimentos para a guerra santa (SARAIVA, 1967, p. 12).

Apesar de ter vivido cronologicamente mais próximo à época renascentista, pode-se afirmar que a obra de Gil Vicente está mais próxima à estética medieval. A catalogação cronológica costuma denominá-lo como “poeta de transição”, ao lado de outros humanistas; porém, seria mais conveniente inseri-lo em uma tradição tardomedieval, como argumenta José Cardoso Augusto Bernardes (2003).

As formas de representação medieval pré-vicentinas eram, sobretudo, representações de caráter litúrgico do Natal e da Páscoa. Além de representações religiosas, havia as de caráter

“profano, popular ou aristocrático, como as chacotas, os momos, entremezes e arremedilhos” (SOUSA, 19[--], p. 18).

No século XV, os gêneros principais das representações eram os mistérios, as moralidades, os milagres, as *sotties* e os sermões burlescos. Os sermões burlescos eram breves monólogos recitados por atores ou jograis mascarados de sacerdotes. Em Gil Vicente, há o sermão burlesco em **Mofina Mendes**, que faz uma caricatura do hábito oratório por meio do Frade Sandeu, e em o **Auto das fadas**, peça em que o frade transporta para o sentido profano o tema “*omnia vincit Amor*”. Neste gênero, extraem-se conclusões inesperadas do conceito predicável ou reúnem-se citações de autores fantasistas, sempre por meio da temática da loucura. Nisto, os sermões burlescos assemelham-se a outro gênero medieval, a *sottie*, cujos principais personagens eram loucos, chamados de *sots*.

Os milagres eram representações de vidas dos santos, intervenções destes ou da virgem, conjugadas à participação do homem, cujo desfecho dependia da ação externa do sobrenatural, do próprio milagre. Do antigo milagre, restaram ao teatro apenas vestígios no teatro de Gil Vicente, no **Auto de S. Martinho**, que ficou incompleto (cf. SARAIVA, 1992, p. 85-88).

A moralidade apresentava tanto temas bíblicos quanto profanos, com elementos farsescos, e tinha intenção didática e moralizante. Para a aplicação da doutrina, eram utilizadas figuras alegóricas, na quantia de cinco a vinte personagens, abstrações personificadas, como vícios e virtudes ou tipos psicológicos, conduzidas, assim como no milagre, por forças externas, ou seja, não por vontade própria. Patrice Pavis (1999, p. 250) diz que nas moralidades “a ação é uma *alegoria* que mostra a condição humana comparada a uma viagem, a um combate incessante entre o bem e o mal, donde o caráter pedagógico e edificante das peças”. Na obra vicentina são exemplos preciosos o **Auto da Alma** e o **Auto da Fé**.

Os mistérios eram transposições de narrativas bíblicas, tanto do Novo quanto de algumas partes do Antigo Testamento, ou de vidas de santos, representadas em festas religiosas. Gil Vicente adotou este gênero nas peças **Auto de Mofina Mendes**, **Auto de Cananéia** e **Breve Sumário da História de Deus**.

Na esfera religiosa, o teatro cômico estabelecia uma relação entre as personagens que era, ao mesmo tempo, complementar e antagônica, suscitando assim binômios utilizados até os últimos mistérios do século XVI, como Anjo e Diabo ou Anjo e Pastores, contrapostos

visualmente pelo claro-escuro ou branco-colorido e pela linguagem que, enquanto é feita de pureza vocabular e lirismo na voz dos anjos, é rude na dos pastores, feita de “provincianismos, solecismos, pragas, metáforas e imagens familiares e pitorescas” (SARAIVA, 1992, p. 58). Outra possível origem do teatro cômico está na personificação progressiva das abstrações alegorizadas da moralidade. Assim, de alegorias como o Vício, proviria o Vicioso, ou da Velhice, o Velho.

Os episódios cômicos pertencentes aos mistérios ganhavam evidência e, por isso, a Igreja passou a ser hostil com os mistérios desde o século onze. De cenas constituintes do mistério, o cômico desenvolveu-se autonomamente em novas formas, sendo uma das fontes do teatro cômico a desagregação da unidade simbólica do teatro religioso.

Em Portugal, por falta de documentação não se sabe se havia apresentações de mistérios, moralidades e milagres. Sabe-se apenas que havia sermões burlescos sobre clérigos e freiras e que havia jogos e autos no Natal, na Páscoa e na procissão de Corpus Christi. Porém, a ausência de outros gêneros ou de abordagem de certos temas em Portugal não exclui a possibilidade de influências externas. O teatro medieval, tal como a arquitetura e a escultura religiosa, não teve caráter nacional; era um fenômeno comum em quase toda a Europa, unificado pela Igreja. Assim, mesmo a diferença de idioma não era obstáculo para que Gil Vicente, que tinha fluência em português e espanhol, tivesse contato com formas e temas vindos de fora, como era o caso da figura do Parvo.

Gil Vicente surge como um dos grandes representantes de seu tempo e porventura o maior em língua portuguesa. Porém, não fora o único, pois há registros de peças contemporâneas às produções vicentinas, inclusive com existência de temas diferenciados. Assim, a “escola vicentina” não necessariamente era constituída por seguidores de Gil Vicente, mas por outros escritores cuja obra era semelhante por revelar as mesmas influências, e havia mesmo obras diferenciadas das vicentinas.

Em 1562 as obras de Gil Vicente foram publicadas com o aval da viúva de D. João III com o título **Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente**. Antônio José Saraiva (1992, p. 79) aponta as falhas visíveis na classificação de gêneros nesta publicação, que não conferem com a designação feita por Gil Vicente ou com a classificação que logo passou a ser a mais habitual.

Ao longo da carreira de Gil Vicente, incorporam-se à sua obra formas medievais como o sermão burlesco, as ladainhas e paródias religiosas, a presença de parvos com raízes no Parvo

carnavalesco (*Sot, Narr* ou *Fool*) e formas teatrais encontradas fora de Portugal, como o uso da fantasia alegórica em Torres Naharro e moralidades e mistérios franceses e ingleses. Alguns episódios farsescos vêm de *exemplos* ou contos orais e alguns autos são inspirados em romances de cavalaria.

Saraiva (1992, p. 82-88) reconhece nove gêneros na obra de Gil Vicente: mistério, moralidade, fantasia alegórica, milagre, teatro romanesco, farsa, écloga ou auto pastoril, sermão burlesco e monólogo.

São conhecidas quarenta e quatro peças do autor, escritas em verso, em língua portuguesa, espanhola ou bilíngues. A primeira peça data de 1502, **Auto da Visitação** ou **Monólogo do Vaqueiro**, feito para a celebração do nascimento de D. João III. A peça “filia-se diretamente em representações de outro poeta palaciano, o castelhano Juan del Encina, cuja linguagem inclusivamente imita” (SARAIVA, 1985, p. 195).

A variabilidade de gêneros em sua obra agrupa temas tanto do profano quanto do sagrado. Desta forma, não são todas as suas peças concernentes ao cômico, ainda que o cômico prevaleça no conjunto da obra, quase sempre subordinado à sátira.

Uma das manifestações do cômico dá-se no gênero da farsa. Ela se constitui como gênero desde a Idade Média. Em sua origem, era intercalada, em forma episódica, nos mistérios medievais. Nela se apresentam temas cotidianos e associa-se ao cômico grotesco e bufão, ao cômico relacionado ao corpo, ao riso grosseiro e popular, sendo considerada uma forma primitiva e diferente da comédia. São recursos da farsa o grosseiro cômico de situações, o uso de palavras escatológicas ou obscenas, os gestos, mímicas e truques de *clowns*, os trocadilhos e as personagens tipos (cf. PAVIS, 1999, p. 164).

Em Gil Vicente, a farsa aparece de duas maneiras: há a farsa com intriga, com “nó e desenlace, uma situação em que se ponham à prova os tipos cômicos” (SARAIVA, 1992, p. 86), e a farsa de apresentação de tipos.

Neste segundo grupo de obras [apresentação de tipos], a farsa não tem autonomia: os tipos ou estão enquadrados no conjunto da alegoria ou do auto religioso, ou desfilam sem outra relação entre si que não seja a de mera contiguidade (SARAIVA, 1992, p. 86).

Além dos tipos, constituem importante presença na obra vicentina as alegorias, utilizadas, sobretudo, no gênero da moralidade. Trata-se de uma “personificação de um princípio ou de uma idéia abstrata”, identificada por atributos que a definem como, por exemplo, a foice para identificar a Morte (PAVIS, 1999, p. 11).

Na Idade Média, a alegoria moral era largamente utilizada nos sermões para aplicação da doutrina cristã. Uma das formas de seu uso era a representação dos vícios em forma humana, como personificação dos sete pecados capitais. Do sermão derivou posteriormente uma forma de sátira (cf. HODGART, 1969, p. 170).

4 ANÁLISE ACTANCIAL DO AUTO DA BARCA DO INFERNO

Apresentação da obra

A peça **Auto da Barca do Inferno** (1942) foi representada pela primeira vez para a Rainha Dona Maria em 1517.⁴ Seu gênero apareceu classificado em uma folha volante, que circulou antes da Copilaçam, como “auto de moralidade”, mesma designação feita por Saraiva (1992, p. 85), mas este autor considera que a peça também pode ser classificada como uma farsa de apresentação de tipos.

Auto da Barca do Inferno (1942) tem como tema principal a salvação (ou a perdição) das almas no momento do juízo final, quando as personagens recém-chegadas ao mundo dos mortos encontram-se diante de duas barcas. Cada barca é dirigida por uma personagem, a barca da Glória pelo Anjo e a barca do Inferno pelo Diabo:

Os autos das Barcas baseiam-se numa alegoria cuja tradição remonta aos *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samósata, século II a. C. Por outro lado, a investigação recente evidenciou a influência não apenas dos textos, como das gravuras dos *Livros de Horas*, de que há várias edições, algumas lisboetas, de início do século XVI, quer em tipos sociais das *moralidades* (sobretudo os das *Barcas*), quer em simples pormenores simbólicos. (SARAIVA, 1985, p. 196)

Esta alegoria lembra a da medieval Dança da Morte, que eram representações de pessoas, de todas as classes, diante da inevitável morte. A mais antiga impressão das imagens da Dança da Morte que se conhece data de 1485. Desde 1488 até 1520, Simon Vostre publicou diversas gravuras em seus Livros das Horas, sendo que uma das mais importantes é a que leva o título **Dança Macabra dos Homens e das Mulheres**, composta por sessenta e seis quadros.

Cada figura dos Livros das Horas carrega um atributo que lhe corresponde, a iniciar com o papa, que leva consigo uma tiara, seguido do imperador, com uma espada e um globo com uma cruz e o cardeal com seu chapéu. Depois destas figuras aparecem outras, em uma relação de hierarquia que passa pelos homens e segue com as figuras femininas, terminando com a feiticeira,

⁴ Utilizaremos a edição de 1942, publicada pela editora Livraria Sá da Costa, em Lisboa, com prefácio e notas de Marques Braga.

com a vassoura; a beata, encapuchada; e por último, a boba, *la sote*, com seu chapéu, guizos nas vestes e na mão um cetro cuja extremidade empunha a cabeça de um bobo.

Para José Augusto Cardoso Bernardes (1996, p. 508), o auto é a soma da farsa com a moralidade; além da existência de personagens tipos no **Auto da Barca do Inferno** (1942), Bernardes diz que um elemento farsesco se encontra nos motivos pelos quais as personagens são julgadas no juízo final. Porém aqui esses elementos são apresentados não pela ação, mas pelo discurso das personagens, pois que se situam no passado, quando essas criaturas “mortas” ainda eram vivas. Assim, é por meio do discurso que estes elementos são apresentados, “num processo encenativo que, sendo estranho à farsa, é familiar à moralidade” (BERNARDES, 1996, p. 508).

Como gênero da moralidade, a peça, circunscrito no cristianismo medieval, tem intenção didática e moralizante, que se expressa por meio da penalidade que, no juízo final, sofrem as personagens corrompidas em vida pelos seus vícios. Estas personagens julgadas no *post mortem*, por serem tipos, são conduzidas por forças externas como é típico do gênero da moralidade medieval.

A análise actancial

Stephen Reckert (1983, p. 72) apresenta a peça **Auto da Barca do Inferno** (VICENTE, 1942) como uma progressão cumulativa, pois ela se estrutura como uma sucessão de episódios paralelos, em que as personagens apresentam-se “uma a uma em desfile, com o propósito ou projeto unânime de embarcar na Barca da Glória; uma a uma, perante a recusa do Anjo que lho proíbe”.

A estrutura sequencial de acontecimentos individuais, que Stephen Reckert chama de “hipotaxe de conjuntos semelhantes”, é próxima à forma da procissão litúrgica medieval, “secundada logo pela procissão pública e pela palaciana dos *momos*” (RECKERT, 1983, p. 72).

Esta estrutura é também própria da farsa de apresentação de tipos, sobre a qual Antônio José Saraiva (1992, p. 86) diz:

Neste [...] grupo de obras, a farsa não tem autonomia: os tipos ou estão enquadrados no conjunto da alegoria ou do auto religioso, ou desfilam sem outra relação entre si que não seja a de mera contigüidade.

Podemos distinguir estas personagens “humanas” das outras duas personagens “transcendentes”, que são o Anjo e o Diabo. São as personagens “humanas”, ou terrenas, que surgem de forma processional na peça vicentina, na seguinte ordem: Fidalgo, Onzeneiro, Parvo, Sapateiro, Frade, Brizida Vaz, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado e os Quatro Cavaleiros.

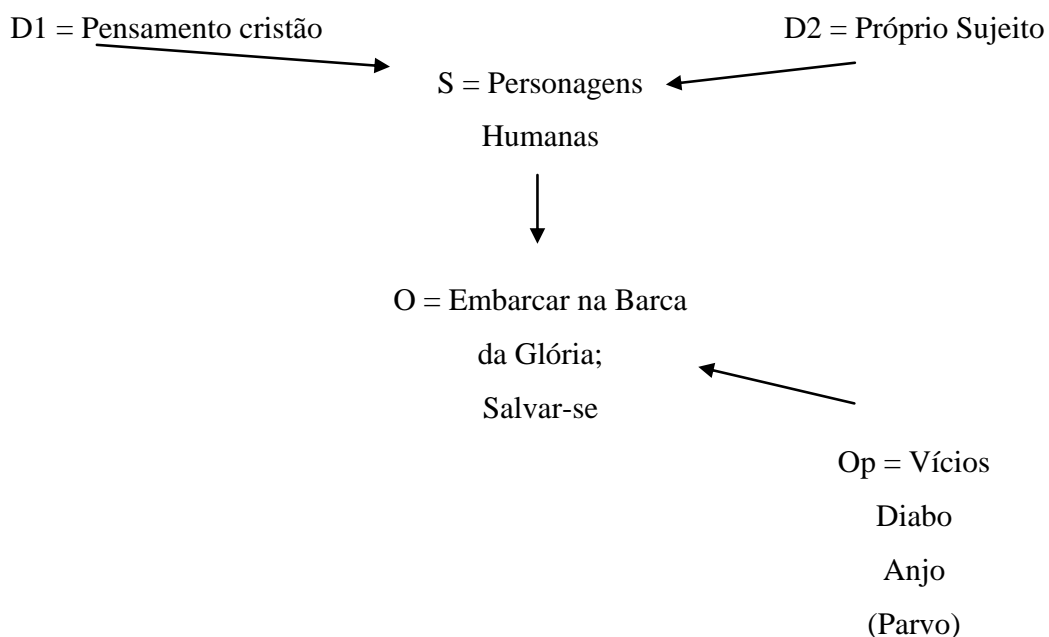
Cada personagem humana surge em cena com o intuito de entrar em uma barca – sendo que esta é sua única possibilidade depois de terem perdido a vida – e confronta-se com as personagens transcendentais. Stephen Reckert (1983, p. 74) esquematiza este movimento repetido por várias personagens durante a peça: (1) a personagem dirige-se à Barca do Inferno, que não lhe agrada; (2) ela atravessa para a Barca da Glória, mas o Anjo recusa-se a recebê-la; (3) a personagem volta para a primeira barca, “na qual tem por força que embarcar”.

Assim, para Reckert (1983, p. 75) este movimento individual repetido pela maioria das personagens revela o “projeto genérico” do auto, que no sentido alegórico é o de “embarcar” e no sentido literal é o de “descobrir o destino da alma”:

Ora, como este primeiro ciclo “Projeto-Paixão-Percepção” em escala menor vai constituir por reiteração em norma geral do auto, é possível deduzir desde já o Projeto maior que a respectiva ação deverá traduzir para o indicativo: trata-se, simplesmente, de “descobrir qual é o verdadeiro destino de cada um” – ou seja, em termos de alegoria central do auto, de “embarcar”.

Por meio desta sucessão de episódios paralelos sobre a qual Reckert (1983) apresenta, podemos extrair de **Auto da Barca do Inferno** vários modelos actanciais que constitui cada um destes núcleos.

Em geral, podemos formar a seguinte frase: cada personagem humana (S), movida pelo pensamento cristão medieval (D1), deseja para si (D2) salvar-se, o que significa entrar na Barca da Glória, mas é impedida pelo Diabo e, por vezes, pelo Anjo e pelo Parvo (Op), em razão dos Vícios (Op) cometidos pelas personagens em vida.

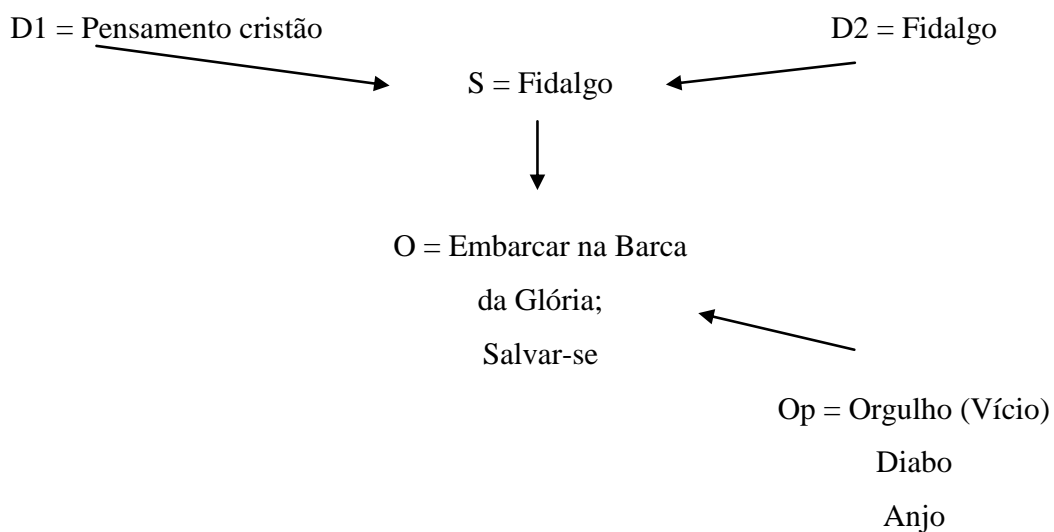


Porém, algumas personagens, como o Parvo, o Judeu, o Enforcado e os Quatro Cavaleiros, escapam a este esquema, como veremos a seguir.

As personagens “humanas” do **Auto da Barca do Inferno** são tipos e, desta forma, são marcadas por traços sugeridos pelos objetos que carregam ou ainda por certas características – e sobressai, em cada uma, um vício.

A primeira personagem a ser condenada pelo Diabo é o Fidalgo. Esta personagem caracteriza-se pelo orgulho decorrente de seu *status* de nobreza. Seu movimento cênico é aquele mesmo apontado por Stephen Reckert (1983, p. 74): (1) o Fidalgo dirige-se à Barca do Inferno (2) tenta entrar na Barca da Glória, sem sucesso (3) volta para a primeira barca.

O modelo actancial da cena do Fidalgo é o que prevalece na peça para a maioria das personagens, tendo, no seu caso, o orgulho como Vício:



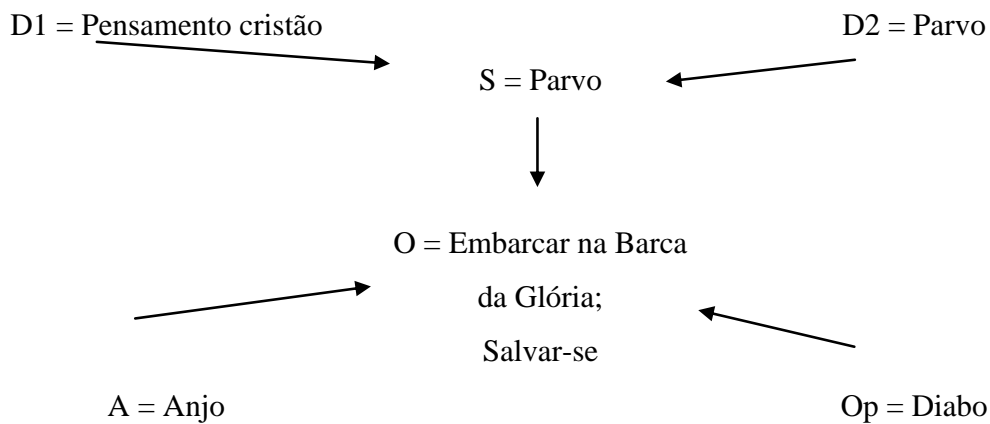
Percebe-se que, semelhantemente às figuras da Dança Macabra, as personagens do auto carregam sempre algum objeto cênico, que representa metonimicamente seu Vício e, ao mesmo tempo, a esperança de salvação de cada personagem.

No **Auto da Barca do Inferno**, o Fidalgo, de nome Dom Anrique, além de seu traje, carrega uma cadeira, pelos quais o Anjo o encaminha para a outra barca, a do Inferno, onde “a cadeira entrará,/e o rabo caberá,/e todo vosso senhorio”, indícios de sua “tyrania” e sua vaidade.

O Onzeneiro é a segunda personagem “humana” a entrar em cena, sendo tipificado como negociante. Seu modelo actancial é equivalente ao do Fidalgo, mas podemos apontar a cobiça como Vício na casa actancial do oponente. Como metonímia de seu vício, o Onzeneiro carrega um bolsão com o qual pretende comprar a sua salvação⁵.

O episódio seguinte ao do Onzeneiro traz à cena a primeira personagem que foge ao modelo actancial predominante: o Parvo, de nome Joane. Esta personagem permanece no palco por não entrar em nenhuma das Barcas, pois o Anjo dá-lhe a possibilidade de embarcar no batel da Glória, mas lhe pede que espere ainda pela chegada de outras personagens. Sua permanência cênica possibilita-lhe intervir nos diálogos das demais personagens e palpitar sobre o seu julgamento.

⁵ A bolsa também identifica o avarento no Livro das Horas (MARTINS, 1969).



O modelo actancial do Parvo não apresenta o Vício na casa do oponente e, por esta razão, o Anjo passa do lugar de oponente para a casa actancial de adjuvante (A), enquanto o Diabo continua como oponente de seu desejo por querer levar a todos em seu batel.

Stephen Reckert (1983, p.75-77) diz que a intervenção do Parvo é importante para quebrar a monotonia que pode decorrer da sucessão de episódios:

[...] o Parvo, como única personagem humana que intervém repetidamente no desenrolar da peça (pois o Anjo e o Diabo pertencem a outro plano, o do transcendente), tem uma função dupla: a *dramática* de ser um espectador e comentador irônico dos acontecimentos, e a *teatral* de marcar, de dois em dois episódios, uma transição assimétrica ou “sincopada”.

O autor demonstra que **Auto da Barca do Inferno** é constituída pela sucessão de episódios e também por uma simetria estrutural. Os episódios são dispostos em uma sequência que apresenta uma cena longa, com maior número de versos, e duas curtas, da seguinte forma:

<i>Personagens por cena:</i>	2-1-1	2-1-1	2-1-1
<i>Extensão da cena:</i>	L-C-C	L-C-C	L-C-C

Porém, a intromissão do Parvo entre os episódios dá ao público a sensação de a sequência ser outra, menos regular:

Personagens: 2-1 1-2 1-1 2 1-4
 (P) (P) (P) (P)
Extensão: L-C C-L C-C L C-C”

Depois do Parvo, o modelo actancial em que o Fidalgo e o Onzeneiro são sujeitos volta a servir para o Sapateiro, quarta personagem, cujo Vício (Op) é o de enganar, roubar. O Sapateiro chama-se “Jan’Antão” e traz consigo as fôrmas usadas em seu trabalho, com o qual roubou os seus clientes.

Depois de embarcar o Sapateiro, entra em cena o Frade. Este traz, em contraste com o seu hábito religioso, a amante Florença, uma espada e um capacete de esgrima debaixo do capuz. É curioso como, em registros medievais da Dança Macabra, o frade era identificado da mesma forma: “Nos frescos da capela de Kermaria, o frade está entre um esqueleto e uma mulher” (MARTINS, 1969, p. 262). Na cena do Frade no **Auto da Barca do Inferno**, é o Parvo, ao invés do Anjo, quem menciona o “objeto” que o denuncia, (“Andar muitieramá;/Furtaste esse trinchão, frade?”), referindo-se à amante.

Para o Frade, vale o mesmo modelo actancial predominante, que não possui adjuvante e tem como opositor o Diabo, o Anjo e seu próprio Vício que, no caso, é o da mundanidade.

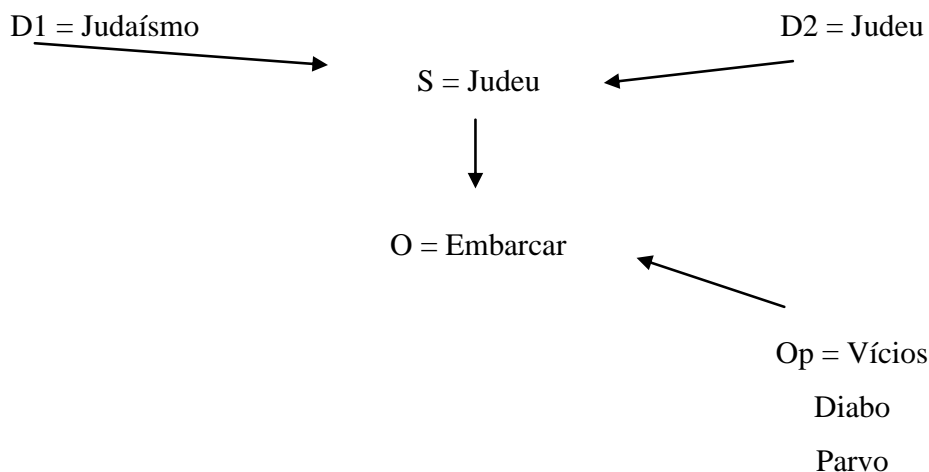
A alcoviteira Brizida Vaz é a personagem a ser julgada em seguida. Igualmente, o modelo actancial em que é sujeito é o mesmo do Frade, com o Vício da cobiça.

Brizida Vaz é a personagem que, em um exagero cômico, menciona a maior quantidade de carga que traz consigo, objetos da alcovitaria.⁶ A alcoviteira poderia ter equivalência na *recommandresse* dos Livros das Horas.

O Judeu participa na sequência e é outra exceção como personagem. Por não ser cristão, o lugar do destinador não pode ser o “pensamento cristão” que ocupa o modelo das demais

⁶ “Seiscentos virgos postiços,/e tres arcas de feitiços,/que não podem mais levar./Tres almarios de mentir,/e cinco cofres d’enleios,/e alguns furtos alheios,/assi em joias de vestir,/guarda-roupa d’encobrir:/enfim casa movediça,/hum estrado de cortiça,/com dez cochins d’embair./A mor cárrega que he,/essas moças que vendia;/daquesta mercadoria/trago eu muita á bofé” (VICENTE, 1942, p. 66-67).

personagens. Desta forma, o que o move é o pensamento da religião judaica, o que explica o Judeu desejar apenas embarcar, ignorando se o destino é o Inferno ou a Glória.



No episódio do Judeu, há uma interferência do Parvo, que o acusa de violar as regras da religião católica. O Judeu não chega a ir até a barca da Glória e, portanto, não dialoga com o Anjo.

O Judeu é mal visto por sua religião, por não seguir as tradições católicas e, por este motivo, tanto o Anjo quanto o Diabo são oponentes, sendo seu Vício seguir o Judaísmo. Ele não segue o movimento de ida e volta entre as barcas, pois não se dirige à barca da Glória, tentando persuadir o Diabo a levá-lo por dinheiro. Esta associação da imagem do judeu ao dinheiro é compreendida pelo fato de que os judeus no século XVI estavam fortemente ligados ao comércio, inclusive ao comércio marítimo e, desta forma, eram geralmente endinheirados (MUNIZ, 2000).

Para Stephen Reckert (1983, p.76), na cena em que participa o Judeu,

O simbolismo dificilmente poderia ser mais transparente: a pertinaz incredulidade do Judeu, a cegueira voluntária que o torna incapaz de apreciar a realidade da sua situação, não o há-de salvar dos fogos infernais, mas chega para o inabilitar decisivamente para uma Percepção. Não pode "embarcar".

Como objeto metonímico, o Judeu carrega o bode, animal que era utilizado em sacrifícios rituais da religião judaica, sobre o qual é também do Parvo o comentário “Furtaste a chiba,

cabrão?”. Na Espanha do século XIII, o rabi era a figura equivalente ao judeu, representada nas gravuras das Danças Macabras.

O Corregedor é o profissional de Direito, seguido pelo Procurador, com quem divide a cena e que pertence ao mesmo tipo. O Vício de ambos é enganar os outros em vida, cometendo abuso de autoridade, ostentando falsa erudição e aceitando suborno.

As personagens trazem papéis dos autos e processos, que para o Anjo serviam apenas como ferramenta para os seus roubos. Da mesma forma, a figura do advogado aparecia com papéis nas mãos nos Livros das Horas.

O Enforcado era, em vida, ladrão, mas foi enganado em sua sentença de morte e acredita que deveria ser absolvido e tornado-se “sancto canonizado” por ter morrido assim, apesar dos furtos que fizera, sendo seu Vício o roubo. Seu modelo actancial segue o esquema das demais personagens anteriores (com exceção do Parvo e do Judeu), mas, assim como o Judeu, ele não se dirige ao Anjo.

Entram em cena as últimas personagens, “quatro Fidalgos, cavalleiros da Ordem de Christo, que morrerão nas partes d’Africa, e vem cantando a quatro vozes”. A canção faz referência à transitoriedade de suas vidas, que foram dedicadas às batalhas cristãs.

De acordo com Marques Braga (1957-58, p.xxvi), a cena dos Quatro Cavaleiros da Ordem de Cristo devia impressionar o público, pois fazia alusão às mortes frequentes de portugueses em Marrocos.

Os Quatro Cavaleiros da Ordem de Cristo apenas passam pela barca do Inferno, sem dirigir a palavra ao Diabo, que não tem nem chance de persuadi-los a entrar na barca do Inferno: “Cavaleiros, vós passais,/e não me dizeis pr’a ond’is?”. Eles são recebidos pelo Anjo com livre acesso à barca da Glória e a peça termina com a fala do Anjo:

Anj. Ó cavaleiros de Deos,
a vós estou esperando;
que morrestes pelejando
por Christo, Senhor dos ceos.
Sois livres de todo o mal,
sanctos por certo sem falha;
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal. (VICENTE, 1942, p. 81-82)

Desta forma, parece-nos que a entrada dos Cavaleiros na barca da Glória já era garantida e incontestável; eles sabiam para onde deviam ir e o Anjo já os esperava. Assim, o desejo dos Quatro Cavaleiros de salvarem-se é garantido e a oposição do Diabo não é suficiente para impedir que entrem no batel da Glória.

Como diz Anne Ubersfeld (2005, p.43), “não se pode considerar sujeito do desejo alguém que quer aquilo que tem ou procura simplesmente não perder o que possui”; assim, é razoável considerar que não se pode definir um modelo actancial neste último episódio, pois os Cavaleiros não podem ser considerados sujeitos do desejo por já serem esperados pelo Anjo. O episódio de tom sério tem função moralizante e, para Stephen Reckert (1983, p. 77),

Ao contrário do Parvo, que se integra na ação mas não no argumento, e também do Judeu, que participa no argumento mas não na ação, os Cavaleiros (que na realidade constituem uma só personagem coletiva) mantêm-se na periferia de ambos. Embarcar, para eles, não representa nenhuma descoberta: já sabem muito bem para onde vão. Como simples *tableau vivant*, são alheios à estrutura dramática, pertencendo unicamente à cênica ou teatral.

Além das personagens “humanas”, há as personagens “transcendentes”, o Anjo e o Diabo. Estas duas personagens constituem o eixo estrutural da peça; são elas quem recebe as personagens no *post mortem*, cada um cuidando de sua barca, respectivamente a da Glória e a do Inferno. São representantes do Bem e do Mal, binômio que é atributo simbólico adotado durante toda a Idade Média juntamente com o antagonismo Luz-Treva (cf. SARAIVA, 1992, p. 139).

O Diabo é o que tem mais participação no **Auto da barca do inferno** e, desta forma, podemos considerá-lo como a personagem principal. Ri-se com o Diabo, ri-se do Diabo e insulta-se o Diabo, como fazem o Parvo e o Judeu.

Na baixa Idade Média, o diabo está por toda a parte; por vezes é o foco para o público nas representações. Ri-se dele e do inferno com o intuito de exorcizar o medo. Porém, o seu sentido torna-se dúbio, pois, ao mesmo tempo em que é ridicularizado, ele é defendido, como vítima de uma injustiça de Deus. Mas seu fim nunca pode fugir do de criatura denegada (cf. MINOIS, 2003, p. 245).

Personagens

Como vimos, as personagens do **Auto da Barca do Inferno** (VICENTE, 1942) são tipos, personagens estilizadas e esquematizadas; os tipos são, portanto, “atores”, pois possuem um número de traços distintivos comuns. No caso dos Quatro Cavaleiros, eles são, na realidade, um só ator.

Na obra de Gil Vicente encontra-se uma série de tipos, alguns extraídos da tradição, outros surgindo como criações que fazem referências aos costumes da época. Dos que são herdados da tradição, Antônio José Saraiva (1992, p. 108-9) aponta, por exemplo, o Parvo, o Vilão, o Pastor e o Clérigo, que aparecem no teatro francês e espanhol, além de serem recursos típicos do cômico; o Judeu, proveniente da tradição medieval; a Alcoviteira, tipo herdado de Juan del Encina, assim como os pastores das primeiras peças de Gil Vicente. Para o autor, há ainda outros tipos que são criações de Gil Vicente, inspiradas em figuras de sua época, como o fidalgo namorado, a cigana, as Crianças, o Frade Doido e o Negro (SARAIVA, 1992, p. 111).

Destes tipos citados por Antônio José Saraiva, encontramos no **Auto da Barca do Inferno** o Parvo, o Judeu, a Alcoviteira e o Frade, além das demais personagens que verificamos existirem na Dança Macabra e das que sugerem figuras da época do autor.

O ator é definido pelos atributos que lhe são próprios. Na peça, o que define cada personagem como ator são a sua classe social (o Fidalgo), os seus cargos, profissões ou meios de vida (o Onzeneiro, o Sapateiro, o Frade, a alcoviteira Brizida Vaz, o Corregedor, o Procurador e os Cavaleiros) ou outros traços que os marcam (o Parvo, o Judeu e o Enforcado) ao lado de seus vícios, como o orgulho, avareza, etc. Já o Anjo e o Diabo, as personagens transcendentais são claramente definidas como representantes do binômio Bem e Mal.

O papel é o comportamento fixo e previsível da personagem, o processo pelo qual ela é identificada; no **Auto da Barca do Inferno**, pode-se distinguir o papel de cada personagem pela previsibilidade de comportamento. Para Stephen Reckert (1983, p. 81), por meio das falas das personagens pode-se caracterizar seu estilo e sua modulação estilística.

O Fidalgo trata de forma jocosa o Diabo, mas este lhe responde com ironia, enquanto o Anjo dirige-lhe seu desprezo “glacial”. O Fidalgo acha a barca do Inferno parecida com cortiço e

o próprio Inferno como terra “bem sem sabor”; por sua vaidade acredita-se importante e julga que sua salvação está garantida por acreditar que no mundo dos vivos alguém estará rezando por ele; enerva-se por não o receberem logo na barca da glória, chamando-os de “gericocins”, estúpidos – o que demonstra como era sua relação com subordinados –, e chama a si mesmo de “minha senhoria” e “senhor de tal marca”.

A fala do Onzeneiro demonstra a sua obsessão por dinheiro e a sua idéia fixa faz com que ele chegue a pensar que o Anjo não o recebeu porque estava sem moedas.

O Sapateiro, como comerciário ladrão, omitiu “dez mil enganos” antes de morrer, numa tentativa de enganar até mesmo o seu confessor. Para Stephen Reckert (1983, p. 81), o Sapateiro é o “espertalhão cuja hipocrisia é tão engraçada que não consegue torná-lo inteiramente antipático nem sequer ao Anjo, que condescende a dirigir-lhe um trocadilho cheio de humor negro”, quando brinca com as palavras “coser” e “cozer”, sugerindo-lhe que está condenado a ir cozer no Inferno.

O Frade é o clérigo fanfarrão, que entra em cena dançando, mostra com empolgação a sua habilidade na esgrima assim que o Diabo pede que o faça, e namora uma moça, Florença, que entra com ele em cena. A sua função é revelada pela expressão “*Deo gratias*”, que ele diz ao cumprimentar o Diabo e o Anjo, e também quando se refere a si como “minha Reverência”.

Para Stephen Reckert (1983, p. 82), o Frade apresenta linguagem exuberante, “quase inocentemente brincalhona, exemplificada pelo dilúvio de tecnicismos da lição de esgrima”, demonstrando o seu caráter de personagem “pateta alegre e inconsciente”.

Brizida Vaz utiliza-se de recursos retóricos próprios ao seu ofício, dizendo-se não apenas inocente como também honrada por ter sido alcoviteira, além de ter sido perseguida em vida; ela faz uma longa defesa de si mesma, de joelhos, para o Anjo.

A fala do Judeu releva “total falta de *compreensão*”, “recusou-se sempre a reconhecer a evidência da verdade”. Por fim, “encerrado no seu árido tradicionalismo – só lhe ocorre, como desabafo, pronunciar uma maldição ritual de sabor talmúdico” (RECKERT, 1983, p. 82).

O Corregedor usa várias expressões em latim quando o Diabo lhe diz para entrar em sua barca, e pergunta se não há ali meirinhos, isto é, oficiais da justiça. O Procurador beija as mãos do Corregedor em sinal de respeito hierárquico e, antes de entrar na barca, quer citar um texto do Decreto.

Para Reckert (1983, p. 83), a cena do Enforcado não tem interesse lingüístico em particular, assim como a dos Quatro Cavaleiros, cuja fala limita-se “praticamente à canção que entoam ao dirigir-se para a ‘barca segura’”. Mas o papel dos Quatro Cavaleiros pode ser percebido pela seriedade de sua linguagem e comportamento, assim como pela certeza que têm da sua salvação.

Quanto às personagens “não processionais”, o Anjo e o Diabo se distinguem na forma de agir e falar, pois enquanto o Anjo é sério e sua linguagem é formal e normalmente serena, o Diabo é irônico e sarcástico, e tem muito maior participação em número de versos do que o Anjo.

Nos momentos irônicos do Diabo estão intercaladas falas sérias, principalmente quando as personagens o contrariam e ele então aponta os seus vícios e pecados cometidos em vida. Stephen Reckert (1983, p. 83) explica que o Diabo segue o humor dos seus passageiros: com o Sapateiro, é direto nas palavras; com o Frade, “diverte-o tanto que por pouco se esquece de o reclamar para a sua barca”; com Brizida, “mal consegue abrir o pio”.

O papel teatral é, muitas vezes, também determinado cenicamente pelos signos não verbais, como a indumentária e a gestualidade. Assim, os objetos cênicos que as personagens trazem contribuem para a definição dos seus respectivos papéis.

5 A ELABORAÇÃO DA COMICIDADE NA *BARCA DO INFERNO*

A rigidez, a mecanicidade ou o automatismo são o que Henri Bergson (1993) aponta como as principais causas para o cômico. Para o autor, a rigidez demonstrada pelo corpo, pelo espírito e pelo caráter é repreendida, pois a sociedade pede que o indivíduo seja flexível e adaptável e, assim, o riso pode ser um gesto social para expressar esta repreensão.

Propp (1992, p. 77) discorda da generalização de Bergson e afirma que: “O homem-mecanismo não é sempre ridículo, mas somente nas mesmas condições em que uma coisa é ridícula”. Para Propp, a mecanicidade dos movimentos nem sempre seria cômica, pois há movimentos mecânicos do corpo humano que não são cômicos, como o coração ou o pulmão, ou o caso de uma convulsão epiléptica.

Guardadas as ressalvas feitas por Vladímir Propp, as proposições de Bergson sobre o riso vinculado à mecanicidade são aplicáveis à peça vicentina **Auto da Barca do Inferno**. As personagens processionais da moralidade são, como foi exposto, tipos representantes de classes sociais, profissões ou algum traço caracterizador que lhes dão os atributos de atores, e apresentam um comportamento previsível, definido pelos papéis que lhes são próprios.

Estas personagens são marcadas pela rigidez de caráter, expressa pelo automatismo das palavras e atos. São-lhes atribuídos, também, *vícios* que compõem sua tipificação.

Propp (1992) apresenta o termo “vício” como uma forma não cômica de negatividade. O autor diz que acentuar de maneira exagerada as qualidades negativas é um meio de caracterizar a personagem cômica, mas estas propriedades negativas devem ser acentuadas até um limite, tal como já havia afirmado Aristóteles na **Poética**, pois é preciso ter cuidado para que a negatividade não suscite sofrimento, repugnância ou desgosto no público. Desta forma, apenas os defeitos mais corriqueiros são cômicos: “Uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente. Se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica” (PROPP, 1992, p. 134-35).

Bergson (1993, p. 24-25) apresenta o vício de outra forma, sendo um motivo para o cômico, pois se trata de uma mecanicidade. O vício cômico é redutor, simplifica a personagem em um traço, expresso pelo automatismo dos seus gestos, palavras ou caráter. A personagem

cômica não percebe o vício, não se corrige e não muda sua conduta diante da observação ou do julgamento alheio, pois não percebe o seu ridículo.

Com o Fidalgo, o Onzeneiro, o Sapateiro, o Frade, a Alcoviteira, o Judeu, o Corregedor, o Procurador e o Enforcado o mesmo acontece. Eles próprios se denunciam, pois estão tão automatizados em suas ações que continuam a agir da mesma maneira mesmo depois da morte, revelando os seus vícios.

A *ridicularização da profissão* é apontada por Bergson e por Propp como um recurso cômico. Na peça de Gil Vicente, a maioria dos tipos ridicularizados provém de profissões ou serviços que faziam: o Onzeneiro, o Sapateiro, o Frade, a Alcoviteira, o Corregedor e o Procurador.⁷

Bergson (1993, p. 47-48) explica que, ao ridicularizar uma profissão, coloca-se a personagem do profissional separada de sua atividade e a forma produz um automatismo profissional.

Semelhantemente ao que diz Bergson, Propp (1992, p. 79) afirma que, na representação cômica ou satírica, “a atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo”.

No **Auto da Barca do Inferno** (VICENTE, 1942), as personagens não aparecem agindo em seus cargos, pois estão no julgamento após morte. Porém, suas profissões são comicamente representadas por meio das suas falas, das suas idéias fixas e dos instrumentos que cada qual quer carregar consigo após a morte.

O Onzeneiro falecera na época de receber dinheiro e quer tornar ao mundo para trazê-lo. É por esta idéia fixa, por este automatismo de sua relação com o dinheiro, que o Onzeneiro é ridicularizado:

[*Onzeneiro*] Quero lá tornar ao mundo
e trazer o meu dinheiro,
qu'aquell'outro marinheiro,
porque me ve vir sem nada
dá-me tanta borregada,
como arrais lá no Barreiro (VICENTE, 1942, p. 50).

⁷ A onzenaria e a alcovitagem não são, contudo, profissões de fato, mas meios de vida por meio da exploração. O exercício do onzeneiro era semelhante a do agiota, enquanto a alcoviteira era quem fazia intermediações amorosas ou prostituía mulheres.

Bergson (1993, p. 23) explica ainda que a distração é uma causa do cômico; o distraído ainda se apega ao que não está mais na realidade presente. É o caso das personagens do **Auto da Barca do Inferno** (1942), como na fala acima do Onzeneiro, que não percebe a situação em que se encontra, acreditando ainda em poder recuperar seu dinheiro.

Acostumado em obter o que deseja por meio do dinheiro, o Onzeneiro demonstra o seu automatismo ao dizer que o Anjo, o “outro marinheiro”, não o recebeu na barca por não estar com dinheiro.

Já o Sapateiro aproveitava-se da sua profissão para roubar os seus clientes, e por isso quer embarcar, depois de morto, com as fôrmas que em vida lhe foram úteis nos roubos que fazia:

Sapateiro. Ora eu me maravilho
haverdes per gran peguilho
quatro forminhas cagadas,
que podem bem ir chentadas
no cantinho desse leito (VICENTE, 1942, p. 56-57)

O Sapateiro ainda se detém às fôrmas usadas em sua profissão e quer levá-las consigo na barca da Glória, ao que o Anjo responde que se o sapateiro tivesse vivido direito elas seriam esquecidas.

O Frade demonstra-se ainda mais distraído, pois entra em cena dançando e faz uma apresentação de esgrima ao Diabo. A personagem é caracterizada como bonacheirona, como um frade que não segue a seriedade que a vocação clerical deveria pressupor.

Ao entrar em cena, o Frade mostra-se inconsciente e otimista, sem se preocupar com onde irá embarcar e sem saber responder ao certo se a moça que o acompanha é sua:

Diabo. Ella he vossa?
Frade. Eu não sei;
por minha a trago ca (VICENTE, 1942, p. 58)

Propp (1992, p. 141) diz que o otimismo suscita um riso involuntário por ser também uma fraqueza, pois a auto-satisfação bonacheirona é uma qualidade superficial e o otimista pode deparar-se com “*males inesperados que virão em seguida*”, o que acentua a comicidade da sua situação.

Brizida Vaz é a alcoviteira e é tipificada pela sua maneira de enaltecer a si mesma como “apostolada, angelada e martelada”, tentando persuadir os barqueiros de que é merecedora da

salvação. Chama o Anjo de “mano, meus olhos”, de “minha rosa” e diz-lhe: “Passar-me por vossa fé,/ meu amor, minhas boninas,/ olhos de perlinhas finas” e, não convencendo o barqueiro da Glória, diz-lhe “Pois estou-vos allegando/ o porque m’haveis de levar” (VICENTE, 1942, p. 67).

O Corregedor e o Procurador são ambos representantes da profissão de Direito e o automatismo de suas profissões é demonstrado pela hierarquia que ambos mantêm, mesmo não fazendo mais sentido após a morte, e por tentarem resolver as situações por meio da Justiça:

Corregedor. Ó Senhor Procurador!
Procurador. Beijo-vo-las mãos, Juiz. (VICENTE, 1942, p. 73)

Corregedor. Confestastes-vos, doutor?
Procurador. Bacharel sou. Dou-me ó demo! (VICENTE, 1942, p. 74)

Corregedor. Oh renego de tal viagem,
e de quem m’há de levar!
Ha aqui meirinho no mar? (VICENTE, 1942, p. 71)

Procurador. Diz um texto do decreto...
Diabo. Entrae, que ca se dirá. (VICENTE, 1942, p. 76)

Junto da ridicularização da profissão estão os *jargões profissionais ou de casta*, instrumento linguístico da comicidade observado por Propp (1992, p. 128). O exemplo dado pelo autor é de quando tais jargões soam incompreensíveis para quem não os domina, como se a linguagem de tal profissão ou casta fosse um conjunto de palavras sem sentido.

No caso do auto, as personagens são caracterizadas por uma linguagem própria, como foi visto no capítulo anterior. Na peça, o latim é a principal forma de expressão dos jargões profissionais, usado pelo Frade em “*Deo gratias*” e pelo Corregedor em “*Non est de regula júris*”, “*nem hoc non potest esse*”, “*videtis qui petatis?! Super jure majestatis*”, “*Domine, memento mei!*”, entre outras falas em latim.

Marques Braga (VICENTE, 1942, p. 70) diz que o latim utilizado pelo Corregedor é “macarrônico” e lembra que, no seu diálogo com o Diabo, este também lhe responde com algumas expressões em latim. Stephen Reckert (1983, p. 82) diz que com o seu “pomposo latinório”, o Corregedor lembra os advogados da *commedia dell’arte* e que “o Diabo, que também sabe Direito, como tradicionalmente se afirma, paga-lhes com a mesma moeda linguística”.

Além dos tipos representantes de profissões, o Fidalgo, o Judeu e o Enforcado também são caracterizados – o Fidalgo por seu *status social*, o Judeu por seu hábito religioso e o Enforcado por seu engano.

O Fidalgo é presunçoso em sua fala, deprecia a barca do Diabo e o Inferno, e reclama da demora para ser atendido quando chama pelo Anjo. Esta postura ridiculariza o orgulho do Fidalgo:

Fidalgo. Esta barca onde vai ora,
qu'assim está apercebida?
[...]
Fidalgo. Parece-me isso cortiço.
Diabo. Porque a vedes lá de fora.
Fidalgo. Porém a que terra passais?
Diabo. Pera o Inferno, senhor.
Fidalgo. Terra he bem sem sabor. (VICENTE, 1942, p. 41)

Fidalgo. A est'outra barca me vou.
Hou da barca! pera onde is?
Ah barqueiros, não m'ouvis?
Respondei-me. Hou lá, hou!
Pardeos, aviado estou:
canta isto he já peor.
Que gericocins, salvaror!
Cuidão ca que sou grou! (VICENTE, 1942, p. 43)

A referência ao “grou” deve-se aos gritos do Fidalgo com o grunhido da ave, o que produz também uma comicidade pela aproximação da personagem com o animal.

A caracterização do Judeu dá-se de forma semelhante à da ridicularização da profissão. O Judeu é visto em sua forma, exteriormente, esvaziado do conteúdo da religião judaica. Assim, como tipo, também é apresentado com uma rigidez de caráter:

Judeu. Passa-me por meu dinheiro.
Diabo. E esse bode há ca de vir?
Judeu. O bode também há d'ir.
[...]
Judeu. Eis aqui quatro tostões,
e mais se vos pagará;
por vida de Sema Fará,
que me passeis o cabrão.
Quereis mais outro tostão? (VICENTE, 1942, p. 68)

O Judeu parece ignorar as regras do julgamento *post mortem*, tenta entrar na barca do Inferno sem procurar saber o seu destino e, após o próprio Diabo ter-lhe negado o embarque, dirige-se ao Fidalgo e ao Corregedor para que eles resolvam a situação, creditando-lhes ainda o poder que tinham em vida:

(ao Fidalgo)
Ao senhor meirinho apraz,
Senhor Meirinho, irei eu?
Diabo. E ao fidalgo quem lhe deu
o mando deste batel?
Judeu. Corregedor, coronel
castigae este sandeu. (VICENTE, 1942, p. 68)

O Enforcado fora ladrão em vida e morreu enforcado por acreditar que assim conseguiria a salvação:

Enforcado. Eu vos direi que elle diz
que fui bem aventurado;
que pólos furtos que eu fiz,
sou sancto canonizado;
pois morri dependurado,
como o tordo na buiz. (VICENTE, 1942, p. 77-78)

As personagens julgadas não reconhecem os seus vícios e o ridículo que deles resulta. A *inconsciência* é também uma manifestação do cômico apontada por Bergson (1993, p. 26), pela qual a personagem ignora a si própria. Ela não se corrige ou não muda a sua conduta diante do julgamento alheio, pois não percebe o seu ridículo.

Por sua inconsciência, as personagens parecem surpresas ao saberem que os seus vícios levá-las-ão ao Inferno. O Fidalgo acreditava que a sua posição privilegiada em vida iria favorecê-lo após a morte:

Fidalgo. Oh triste! Que em quando vivi,
nunca cri que o hi havia;
tive que era fantasia;
folgava ser adorado,
confiei em meu estado,
e não vi que me perdia. (VICENTE, 1942, p. 46)

Nos diálogos do Onzeneiro, ele parece não compreender que a fixação pelo dinheiro é o motivo de sua condenação; apenas no final, quando o Diabo enfim diz que ele irá “servir Satanás,/pois sempre t’ajudou”, o Onzeneiro percebe com tristeza a consequência do seu vício: “Oh triste! quem me cegou!” (VICENTE, 1942, p. 51).

O Sapateiro pensava que seria salvo pelas missas frequentadas, por ter confessado, mesmo que omitindo “dez mil enganos” e pelas “offertas” e “horas dos finados”. Após o Diabo dizer-lhe que o seu destino é o Inferno, diz desacreditado: “Ora juro a Deos qu’he graça”, tentando depois entrar na barca da Glória, sem sucesso.

O Frade demonstra-se bastante surpreso por ser condenado mesmo sendo ele um frade:

Frade. Corpo de Deos consagrado!
Pola fé de Jesu Christo,
qu’eu não posso entender isso:
eu hei de ser condenado? (VICENTE, 1942, p. 59)

Brizida Vaz acredita que foi uma mártir, merecedora da Glória, afirmando todos os motivos para ser salva:

Brizida. Hui! eu vou par’ó Paraiso.
Diabo. E quem te disse isso?
Brizida. Lá hei d’ir d’esta maré.
Eu sou hua mártel tal,
açoutes tenho eu levados,
e tormentos suportados,
que ninguem me foi igual.
S’eu fosse ao fogo infernal,
lá iria todo mundo. (VICENTE, 1942, p. 65)

O Corregedor trava um longo diálogo com o Diabo, tentando garantir, por justiça, a sua própria salvação. Surpreso por ser convocado para a barca do Inferno, diz: “Não entendo esta barcagem, nem *hoc non potest esse*” (VICENTE, 1942, p. 71). O Procurador acredita que embarcará junto ao Anjo:

Diabo. Pera as penas infernaes.
Procurador. Dixe, não vou eu pera lá;
outro navio está ca,
muito melhor assombrado. (VICENTE, 1942, p. 74)

No caso do Judeu, ele não se admira do seu destino infernal pelo fato de ignorar o seu significado, visto não pertencer à religião católica; quer apenas entrar em uma das barcas com o seu bode.

O Enforcado fora enganado em vida, por isso a sua surpresa é grande quando descobre que a sua morte não lhe rendeu a salvação:

Enforcado. E Moniz há de mentir?
Dixe-me: - Com San Miguel
irás comer pão e mel,
como fores enforcado. (VICENTE, 1942, p. 79).

O Fidalgo também fora enganado, pois, crente em seu prestígio enquanto vivo, pensa que choram por sua morte:

Diabo. Em que esperas guarida?
Fidalgo. Que deixo em outra vida
quem reze sempre por mi.
Diabo. Quem reze sempre por ti?
Hi hi hi hi hi hi hi. (VICENTE, 1942, p. 42)

O Diabo escarnece do Fidalgo quando este lhe diz que há em vida quem reze por ele. Sem sucesso na sua argumentação, mais adiante, quando está prestes a entrar na barca, o Fidalgo lembra-se da sua dama:

Fidalgo. Mas esperae-me aqui;
tornarei á outra vida
ver minha dama querida,
que se quer matar por mi.
Diabo. Que se quer matar por ti?
Fidalgo. Isto bem certo o sei eu.
Diabo. Ó namorado sandeu,
o maior que nunca vi! (VICENTE, 1942, p. 46)

O Fidalgo alega que sua “dama querida” escrevia-lhe “mil dias” e o Diabo diz que eram mentiras o que lia e “tu morto de prazer” e que, enquanto o Fidalgo morria, ela estava “requebrando/ com outro de menos preço”. O Fidalgo diz que sua mulher “bem chorou”, mas o Diabo responde: “E não há hi choro de alegria?” e as lástimas que dizia “Sua mãe lhe ensinou”.

Quando as personagens descobrem que o seu destino é ao lado do Diabo, não se arrependem realmente pelos seus feitos em vida; assim, não há um conflito interno ou uma crise de consciência, mas apenas um desapontamento.

A surpresa diante do seu inevitável destino infernal produz uma comicidade. As personagens crêem que são merecedoras da salvação, mas afinal ocorre “*um inesperado malogro da vontade humana*”, ao qual Propp (1992, p. 94) faz referência.

Propp (1992, p. 91-98) diz ainda que o malogro da vontade pode ter causa na distração, quando a pessoa não presta atenção aos seus atos e os pratica automaticamente; quando a vontade não está de acordo com a força da circunstância e a pessoa deixa-se vencer; quando há automatismo no discurso e a pessoa diz o que não pretendia; ou quando há defeitos de caráter físico ou psicológico que provocam mal-entendidos, como miopia ou problemas na fala.

No caso do **Auto da Barca do Inferno** (VICENTE, 1942), o malogro da vontade provém da primeira causa, por distração ou automatismo, pois o motivo está associado à inconsciência dos próprios vícios. Em cena, as personagens continuam com as suas idéias fixas e ações viciosas mesmo quando estão diante do Diabo e do Anjo.

As personagens que em vida possuíam algum *status social*, que enganavam, roubavam ou viviam na luxúria, após a morte, na encenação do auto, perdem os seus privilégios. Assim, dentro da barca do Inferno todos são iguais e, diante do Diabo e do Anjo, são inferiores e impotentes. Esta *inversão* é uma forma de cômico de situação referida também por Bergson (1993, p. 74).

Henri Bergson refere ainda recursos do *cômico das palavras* que, em geral, pode ser resultante de um automatismo do discurso ou pode ser a satirização de alguma rigidez, como fazem a ironia e o humor.

Um exemplo de comicidade linguística apontado por Bergson (1993, p. 85) é quando se toma “uma expressão no sentido próprio e ela é empregada no sentido figurado”. Semelhantemente, Propp (1992, p. 121) discorre sobre o *trocadilho*, ou *calembur*, como um dos instrumentos linguísticos da comicidade:

Existem palavras que possuem dois ou mais significados. Alguns significados têm um sentido amplo, de certo modo geral, abstrato, e outros o têm mais restrito, concreto, aplicado. Este último costuma ser definido, de modo não muito feliz, como significado “literal” da palavra. O calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido

amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconstância.

Stephen Reckert (1983, p. 83-83) observa que, na peça vicentina, “certas metáforas e frases feitas tornam a adquirir, macabramente, o seu valor literal”, constituindo jogos de palavras ou trocadilhos com termos referentes à barca do Inferno ou ao Diabo, encontrados nas seguintes passagens:

Diabo. Oh que maré tão de prata!
Hum ventezinho que mata,
e valentes remadores. (VICENTE, 1942, p. 45, grifo nosso)

Fidalgo. Ó barca, como és ardente!
maldito que em ti vai! (VICENTE, 1942, p. 48, grifo nosso)

Sapateiro Assi que determinais
que vá cozer ao Inferno? (VICENTE, 1942, p. 57, grifo nosso)

Procurador. Bacharel sou! Dou-me ó demo! (VICENTE, 1942, p. 74, grifo nosso)

Brizida. [...] Hou barqueiro da ma ora,
ponde a prancha, que eis me vou; (VICENTE, 1942, p. 67)

No primeiro exemplo, a expressão “que mata” é utilizada normalmente em seu sentido amplo, que poderia significar um vento agradável; mas torna-se cômica por ser proferida pelo Diabo e de acordo com as circunstâncias do após morte, ganhando, desta forma, um sentido mais restrito ou literal, como acontece no procedimento do trocadilho explicado por Propp (*cf.* 1992). O mesmo procedimento acontece com as outras expressões: “maldito que em ti vai”, “cozer ao Inferno”, “Dou-me ó demo” e “ma ora”.

Como aponta Reckert (1983, p. 84), o Diabo diz ao Fidalgo que, quando ele chegar ao Inferno, receberá uma cadeira nova, feita das suas próprias dores:

Diabo. [...] Ca lh'a darão de marfi,

marchetada de dolores,
com taes modos de lavores,
qu'estará fora de si.⁸ (VICENTE, 1942, p. 48)

Além destas metáforas que ganham sentido literal, há uso de outros instrumentos linguísticos na **Barca do Inferno**:

Sapateiro. Pois, diabos, que aguardais? (VICENTE, 1942, p. 57, grifo nosso)

Fidalgo. Pera lá vai a senhora?

Diabo. Senhor, a vosso serviço. (VICENTE, 1942, p. 41, grifo nosso)

Frade. Corpo de Deos consagrado!

[...]

Hum padre tão namorado,

e tanto dado à virtude! (VICENTE, 1942, p. 58, grifo nosso)

A fala do Sapateiro segue os mesmos casos exemplificados anteriormente, tratando-se do uso da expressão “diabos” em uma situação que lhe atribui sentido restrito.

No segundo diálogo evidencia-se uma ridicularização quando o Diabo é confundido com uma mulher pelo Fidalgo, que o chama de “senhora”, tratamento que o Diabo retifica, dizendo-se “senhor”. Sendo o Diabo uma figura de poder, a comicidade gerada pela ridicularização é ampliada.

O terceiro exemplo é também um trocadilho, mas sem associação com o Inferno ou a morte como os anteriores. Nesta fala, o Frade quer elogiar a si mesmo, lamentando por não poder salvar-se. Tem a intenção, desta forma, de apontar suas virtudes quando diz “padre tão namorado”; porém, a expressão torna-se cômica por ganhar sentido mais restrito, visto que o Frade fanfarrão está acompanhado por uma mulher.

A *ironia* é o recurso linguístico mais presente no **Auto da Barca do Inferno**, especialmente nas falas do Diabo. Bergson (1993, p. 91) explica a ironia como uma forma de transposição. Nela, quem diz finge acreditar no que está dizendo. E Propp (1992, p. 125) explica que a ironia é produzida quando se expressa por “palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário”.

⁸ Em nota de rodapé, Marques Braga (VICENTE, 1942, p. 48) explica a expressão “fora de si” com o significado de “transtornado”.

Quando os passageiros aparecem, o Diabo recebe-os com uma familiaridade irônica e dirige palavras de elogios às personagens, mas ironicamente, o que se torna cômico em vista dos defeitos, ou vícios, daquelas personagens. Diz ao Fidalgo: “O’ precioso Dom Anrique!”, “Embarque vossa doçura,/ que cá nos entenderemos”. Ao Onzeneiro: “Oh que ma ora venhais,/onzeneiro meu parente!/Como tardaste vós tanto?”, “Oh que gentil reccar,/e que cousas pera mi!”. Ao Sapateiro: “Sapateiro honrado”. Ao Frade: “Que he isso, Padre? que vai lá?”, “Que cousa tão preciosa!”, “Gentil padre mundanal”, “Devoto padre e marido”, “Dê vossa Reverência lição de esgrima,/ que é cousa boa”, “Oh, que valente levadas!”. À Brizida Vaz: “Que saboroso reccar!”. Ao Corregedor: “Ó amador de perdiz”, “Sancto descorregedor”, “Oh, que isca este papel,/ pera um fogo qu’eu sei!”, referindo-se aos feitos que o Corregedor traz. E ao Enforcado: “Venhais embora, Enforcado,/ que diz lá Garcia Moniz?” (VICENTE, 1942).

Propp (1992, p.125) diz que é comum a ironia ter uma função satírica e que: “A ironia revela [...] alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade”. Nas falas do Diabo, ela desempenha exatamente esta função, revelando os defeitos dos condenados e, assim, constituindo uma zombaria cômica.

6 JOANE, O PARVO EM GIL VICENTE

O Parvo, outra personagem que foge da sequência episódica além do Anjo e do Diabo, é destacado por Stephen Reckert (1983, p. 83-87) em um capítulo em que discorre sobre a linguagem escatológica do Parvo em **Auto da Barca do Inferno**.

Joane, o Parvo, faz uso de uma linguagem carregada pela obscenidade, recurso que passou a ser mais fortemente explorado no teatro posterior a Gil Vicente. As grosserias da fala do Parvo podem ser relacionadas ao que Bakhtin (1999, p. 15) diz sobre a linguagem resultante da cultura cômica popular na Idade Média. Este autor (1999, p. 3) explica que, após a civilização primitiva e com o estabelecimento do Estado, no ocidente as formas cômicas adquirem caráter não-oficial e as manifestações do riso na cultura popular medieval e renascentista passam a opor-se à seriedade da cultura oficial, religiosa e feudal, de forma que, no mundo medieval, os habituais festejos cômicos e populares, como o carnaval, “ofereciam uma visão de mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (1999, p. 4-5).

No carnaval das praças públicas, usavam-se máscaras e, durante os festejos, as diferenças e barreiras hierárquicas eram abolidas. Desta forma, eram criadas formas especiais de comunicação, mais familiares e diferentes das da vida cotidiana, o que resultou em novas formas linguísticas.

Um gênero verbal da linguagem familiar da praça pública eram as grosserias, que se constituíam de “expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas”. Da mesma maneira, as diversas formas de obscenidade apareciam na linguagem familiar:

A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. Apesar de sua heterogeneidade original, essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca do mundo, modificaram suas antigas funções, adquiriram um tom cômico geral e converteram-se, por assim dizer, nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo. (BAKHTIN, 1999, p. 15)

Nas falas do Parvo, encontramos muitas palavras pertinentes ao realismo grotesco. Uma destas passagens dá-se quando Joane diz ao Diabo que morrera de “caganeira” ou “caga merdeira”:

Diabo. De que morreste?
Parvo. De que?
Samica de caganeira.
Diabo. De que?
Parvo. De caga merdeira.
Ma rabugem que te dê! (VICENTE, 1942, p. 52)

Mais adiante, quando o Parvo quase embarca com o Diabo, mas descobre o destino da barca do Inferno, pronuncia então uma longa série de blasfêmias contra o Diabo e termos de difícil entendimento, como é peculiar das grosserias:

Parvo. Ó Inferno ieramá.
Hio hio, barca do cornudo,
beçudo, beçudo,
rachador d'alverca, huhá!
Sapateiro da Candosa,
entrecosto de carrapato,
sapato, sapato,
filho da grande aleivosa;
tua mulher he tinhosa,
e há de parir hum sapo,
chentado no guardanapo,
neto da cagarrinhosa.
Furta cebolas, hio, hio,
excomungado nas igrejas,
burrela cornudo que sejas.
Toma o pão que te cahio,
a mulher que te fugio,
pêra a Ilha da Madeira.
Ratinho da Giesteira,
o demo que te pario.
Hio, hio, lanço-te hua pulha
de pica náquella.
Hio, hio, caga na vela,
cabeça de grulha,
perna de cigarra velha,
pelourinho da Pampulha,
rabo de forno de telha. (VICENTE, 1942, p. 53)

O Parvo pragueja o Diabo como “neto de cagarrinhosa” e “caganita de coelha”, diz-lhe para “caga[r]-lhe no çapato” ou “na vela”, para “toma[r] o pam que te cayo” e para “mija[r] n’agulha”. Além desta fala, o Parvo alude ao Corregedor como “cagado nebry”, afirma que o Judeu “mijou nos finados” e “na caravella”, e acusa o Corregedor e o Procurador: “mijaes nos campanayros”.

Algumas destas expressões, como “mijou”, “caganeira” e suas derivações, referem-se a excrementos, sobre os quais Bakhtin (1999, p. 127) diz haver registros desde a literatura da Antiguidade. Estes excrementos, entre outras alusões, são formas de rebaixamento, ou seja, são aproximações do baixo corporal, das zonas dos órgãos genitais.

Propp (1992, p. 51) aponta as *funções fisiológicas* como uma forma de comicidade extraída da natureza física do homem: “Como em certos casos pode ser ridículo o corpo humano, da mesma forma são quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo”. No **Auto da Barca do Inferno** (VICENTE, 1942), as funções fisiológicas são mencionadas principalmente pela fala do Parvo.

Bakhtin (1999, p. 128) diz que na Idade Média e no Renascimento estas imagens não implicam, porém, o mesmo aspecto negativo que adquirem na época moderna. Diferentemente, o rebaixamento ou a degradação têm sentido ambivalente, ou seja, o que se refere ao “baixo”, como as partes baixas do corpo ou a própria terra, tem sentido negativo e também positivo, pois que se relaciona com o “nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem estar”.

Stephen Reckert (1983, p. 84) mostra os duplos sentidos presentes na fala do Parvo, que passam inadvertidos pelos comentadores, como os ápodos fálicos perceptíveis no insulto ao Diabo: “*rachador* d’Alvenca”, “cornudo at’aa *mangueyra*” e “*pelourinho* de Pampulha”.

Os duplos sentidos são formas de *trocadilhos*, instrumento de expressão linguística presente também em falas de outras personagens, como já mostramos no capítulo anterior. O trocadilho aparece na fala dirigida ao Diabo, em que Joane diz “o demo que te pario”, expressão que constitui um insulto comum, mas que ganha sentido mais restrito quando dirigida ao Diabo, nas circunstâncias deste auto.

O vocabulário da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, estudado por Bakhtin (1999), mostra que o grotesco na fala do Parvo vicentino era também comumente presente em outras formas literárias. Para Reckert (1983, p. 84), a obscenidade cômica que

caracteriza a fala do Parvo apenas se tornaria convenção no teatro posterior a Gil Vicente, do qual, entretanto, o **Auto da Barca do Inferno** (VICENTE, 1942) parece mais próximo do que “às rudezas alegremente brutais (geralmente eróticas) dos rústicos de Torres Naharro”.

Ao chamar o Diabo de “beijudo, beijudo”, acusando assim uma desarmonia física, o Parvo provoca a comicidade extraída da expressão facial ou da fisionomia risíveis, que também é observada por Bergson (1993, p. 30) e por Propp (1992, p. 52). A comparação do homem com animal pode resultar em um procedimento cômico, aliás bastante utilizado na literatura humorística, satírica e nas artes figurativas. Para Propp, o riso é provocado apenas nos casos em que a aparência do animal remete a um aspecto negativo do homem (1992, p.66). Este recurso aparece na fala do Parvo quando chama o Diabo de “Ratinho da Giesteira”, “cabeça de grulha” e “perna de cigarra velha”.

Mais ainda, Bergson (1993, p. 49) afirma que “Rimos sempre que uma pessoa nos dá impressão de uma *coisa*”, enquanto Propp (1992, p. 75) diz que qualquer parte do corpo, comparada a um objeto, pode tornar-se cômica. Ora, o Parvo aproxima o Diabo de um objeto ao chamá-lo de “rabo de forno de telha”, ainda que esta expressão não tenha sentido claro, como ocorre com muitos dos termos usados por Joane.

Estas expressões sem sentido evidente aproximam-se do que Propp (1992, p. 126) chama de *procedimento de fisiologização*, que é quando o discurso é entremeado de sons ou palavras desarticuladas e sem sentido.

A fala sem sentido é condizente com a própria condição do Parvo, que se assemelha a um louco. O alogismo também é uma manifestação do cômico apontada por Propp (1992, p. 107): “A estultice, a incapacidade mais elementar de observar corretamente, de ligar causas e efeitos, desperta o riso”.

O alogismo acontece quando “os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas”, casos em que há uma “concentração errada de idéias que se expressam em palavras e estas palavras fazem rir” ou quando há “uma conclusão errada que não se expressa por palavras, mas se manifesta em ações que são motivo de riso” (PROPP, 1992, p. 107):

O riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos, encontrando sua expressão em formas perceptíveis sensorialmente. É possível dar-se também outra definição: pode-se entender o alogismo cômico

como um mecanismo de pensamento que prevalece sobre seu conteúdo (PROPP, 1992, p. 108).

Esta estultice, a incapacidade de ligar causas e efeitos, é percebida em Joane logo quando a personagem não cogita entrar na barca pela prancha, mas pergunta se deve entrar de pulo ou de vôo, como observa Óscar Lopes (1969, p. 82):

Diabo. Quem he?
Parvo. Eu sôo.
He esta naviarra vossa?
Diabo. De quem?
Parvo. Dos tolos.
Diabo. Vossa;
Entrae.
Parvo. De pulo, ou de vôo? (VICENTE, 1942, p. 52)

Stephen Reckert (1983, p. 84) afirma que a linguagem obscena e cômica do Parvo atribui-lhe “um papel funcionalmente eficiente de ironista procaz” e que, em **Auto da Barca do Inferno**, o Parvo, Joane, serve

de bode expiatório linguístico, assumindo em forma verbal, para a purgar, toda a impureza que [os pecadores] representam. O papel dele é comparável ao do palhaço ritual de certas culturas, encarregado de violar os tabus e inverter as normas sócio-morais da tribo; e os seus palavrões são, portanto, duplamente escatológicos. (RECKERT, 1983, p. 87)

Para José Augusto Bernardes (1996), o Parvo dirige-se ao Diabo com uma linguagem desbragada e escatológica sob a máscara demente, diferente de outras personagens de linguagem estilizada e convencional. A fala do Parvo atribui-lhe a função de *sinceritas* e o seu discurso transformam-o em agente da sátira.

Porém, a dimensão satírica só é possível porque o Parvo é dessocializado, ou seja, não participa dos códigos sócio-morais das demais personagens, por causa da falta de Razão ou, como o Anjo lhe diz, pela ausência de “malícia” que a sua loucura lhe garante. Para Reckert (1983, p.87), “o que o torna digno da Salvação é exatamente a sua *irresponsabilidade*, no sentido literal da palavra: ‘tua simpreza t’abaste’, diz-lhe o Anjo, ‘para gozar dos prazeres’. Segundo Óscar Lopes (1969, p. 81), o Parvo em **Auto da Barca do Inferno** exprime, por meio de sua fala,

“a candura dos pobres de espírito na sua agressividade instintiva e injuriosa contra o Diabo e os pecadores orgulhosos”.

Para Propp (1992, p. 139), a caracterização das personagens cômicas está associada a um exagero que é, normalmente, negativo. Mas, além das negativas, também existem personagens cômicas positivas. Também podem ser cômicas, com efeito, as personagens ou pessoas que “têm sempre uma excelente disposição de espírito, são bonachonas, contentam-se com pouco e, não tendo nada de particular em vista, bastam-se com o que têm no momento” (1992, p. 140). A simplicidade do Parvo o inclui neste tipo de caráter cômico positivo. Porém, Propp (1992, p. 141) esclarece que a comicidade não decorre propriamente das qualidades positivas, mas “da precariedade e da insuficiência dessas mesmas qualidades”. A ingenuidade seria uma qualidade superficial e precária e, assim, ela suscita um riso involuntário por ser também uma fraqueza.

A distração é outra das causas do riso para Bergson (1993, p. 100), que diz que rimos dos defeitos mais por sua insociabilidade do que por sua imoralidade. O Parvo é distraído e, por viver em um mundo à parte por causa de sua estultice, ele não se integra à sociedade.

O desprendimento das regras sócio-morais faz com que o Parvo não seja caracterizado com elementos da sua profissão ou *status* social. Assim, quando o Diabo pergunta-lhe “Quem he?”, Joane apenas responde “Eu soo”, tal como responde ao Anjo “Não sou ninguém” quando este lhe faz a mesma pergunta.

Merecedor da salvação, o Parvo também não traz consigo nenhum objeto cênico que, para as outras personagens, funciona como metonímia dos seus vícios. É possível apenas que estivesse trajado tipicamente com as vestes de bobo, com chapéu de várias pontas e a roupa colorida, semelhante ao *sot* ou tal como se identificava o louco medieval.

Podemos identificar na personagem Joane, desta forma, a qualidade de ator parvo ou louco, cuja característica é justamente a tolice, a loucura em seu aspecto positivo pela ausência de “malícia”.

O papel pode ser identificado pela linguagem de Joane (além da sua possível indumentária e da sua gestualidade cênica) e pela função de *sinceritas* ou de agente satírico, que lhe permite dirigir às demais personagens tanto verdades quanto insultos no momento do juízo final.

Outras situações em que o “sem-sentido” ou a parvoíce aparecem na obra de Gil Vicente são apontadas por Óscar Lopes (1969). Ele demonstra que há personagens cujo perfil é semelhante em algum aspecto ao do Parvo, como acontece com as crianças, com Pastores, Lavradores, ou Vilãos. Para Lopes, o Menino do **Purgatório** é livre de responsabilidade como o Parvo da **Barca do Inferno** e ambos são personificações da inocência. Os Pastores e Lavradores, por sua vez, têm pecados, porém se assemelham ao Parvo em certa pureza,

isso explica-se pela convenção básica da literatura bucólica [...], a vida campestre, especialmente a pastoril, guardaria as últimas sobrevivências da primitiva Idade de Ouro, a idade edênica em que se era feliz porque ainda se não sofria o desejo imoderado e pecaminoso de *ter*, gozar ou saber mais do que aquilo que a natureza provida espontaneamente proporciona (LOPES, 1969, p. 84).

Para Bernardes (2003, p. 89-111), **O Juiz da Beira**, auto representado em 1526, seria o exemplo mais próximo do modelo da *sottie*. A peça apresenta uma estrutura que era comum nas primeiras *sotties*, a da simulação de um tribunal presidido por um *sot*, que no caso do auto vicentino é o juiz Pero Marques. Nos julgamentos, o juiz louco anuncia sentenças burlescas, invertendo os valores consagrados e, desta forma, transforma a cena do tribunal em um espetáculo cômico.

O próprio Parvo, ou Joane, está presente nas seguintes peças: **Festa, Floresta d’Enganos, Frágua d’Amor, Nau d’Amores, Serra da Estrela**, nas quais é apresentado como Parvo apenas, e **Barca do Inferno, Fama, Pastoril Português, Rubena, Velho da Horta**, onde se apresenta com o nome de Joane.

O nome é uma derivação de *Iohane*, que vem do hebraico *Iohanan*, cujo significado pode ser “que Deus favorece” ou “cheio de graça divina”, e em português derivou-se de Joane o nome próprio *João* (PEREIRA, 2002, p. 75). A razão da escolha do nome é ainda incerta, mas sabe-se que era um nome comum na época vicentina. Percebe-se uma semelhança com a origem do nome do criado *zanni* da *Commedia dell’arte*, nome provavelmente derivado “do prenome dos criados, sempre Zan, Zani, Zuan, Zuani, Zuane, ou Zanni, que são a transformação dialetal do norte da Itália para Giovanni, Gianni ou Gian: Gian Capella, Zan Gurgolo etc” (BARNI, 2008, p. 61), sendo ainda importante ressaltar que em inglês *zany* pode ter o significado de “bobo”.

Nas peças pastoris **Serra da Estrela e Pastoril Português**, Joane aparece inserido em uma espécie de quadrilha amorosa em que uma personagem é apaixonada por outra que não lhe corresponde e que, por sua vez, é apaixonada por outra e assim por diante. A parvoíce, nestas peças, configura-se como contraponto ao bucolismo do enredo. O perfil de Joane enquadrar-se-ia perfeitamente no da simplicidade campesina e o fato de não saber rezar não seria “pecado”, mas se explicaria por sua singeleza pastoril:

E posta a imagem, diz Joane:
Pois nam sabemos rezar
fazamos-lhe ua chacota
porque toda a alma devota
o que tem isso há de dar.

Em *Fama*, Joane tem sua aparição no início da peça, em um diálogo com a própria personagem Fama, que representa Portugal. Na sequência, personagens da Itália, França e Espanha galanteiam a Fama. Aqui, além de Joane usar uma linguagem escatológica e insultuosa, demonstra ainda a sua preferência por comer e dormir, sendo rude quando interrompido em suas prioridades fisiológicas:

Fama. Joane.
Joane. O diabo que t'egane.
Fama. Alevanta-te.
Joane. Nam me quero erguer.
Fama. Nam és farto de jazer?
Ó má morte que t'apanhe.
Joane. Filha da cornuda açoutada.

Com comportamento semelhante, o Parvo de **Floresta d'Enganos** participa do prólogo atado ao pé de um Filósofo, cuja fala não tem valor para o Parvo, que apenas se preocupa com o comer e o dormir.

Assim, a praticidade da visão de mundo do Parvo contrasta com a das outras personagens representantes de um “idealismo sentimental ou especulativo” (LOPES, 1969, p. 82).

Em **Velho da Horta**, Joane entra em cena para chamar o Velho para o jantar. Este recusa por estar apaixonado por uma Moça, o que não condiz com o senso prático do Parvo. Para Óscar

Lopes (1969, p. 83), “o Parvo funciona, pois, aqui como os *graciosos* vilões do teatro vicentino e pós-vicentino, que defendem os direitos materiais do comer, dormir e gozar”.

7 HERANÇAS DO PARVO VICENTINO

Ao falar das manifestações de comicidade, Propp (1992) indica espécies de tolos recorrentes no folclore e na literatura, figuras comuns em publicações da Idade Média e do Renascimento na Europa. Dentre os exemplos apontados pelo estudioso (1992, p. 111-112), há a personagem do Nasrienddin, figura oriental de um homem alegre e astuto que finge ser um simplório. Relata ainda Propp que no folclore russo há uma grande variedade de contos sobre tolos, bobos ou simplórios e que, em alguns tipos de folclore mágico, os heróis são os tolos.

Um tipo de tolo são os simplórios que “semeiam sal, tentam tirar leite das galinhas”, demonstrando o alogismo através das suas ações. Nos contos populares russos, há os bobos que têm pena até de objetos e, por isso, praticam ações insensatas:

O bobo vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis. Todos lhe despertam compaixão e está pronto a sacrificar tudo o que tem; por isso mesmo ele suscita simpatia. Este tolo é melhor do que muitos sábios (PROPP, 1992, p. 113)

O bobo pode ser aquele que leva ao pé da letra tudo o que lhe dizem, cita expressões em ocasiões inoportunas, etc., sendo “servil, benevolente e desejoso de satisfazer a todos. Mas está sempre atrasado, aplica o passado ao presente, e, apesar de ser prestativo, desperta a cólera de todos e recebe somente pancadas”. Ainda segundo Propp (1992, p. 114), os contos sobre tolos do folclore russo têm a sua filosofia própria: “Os tolos, no final das contas, suscitam a simpatia e a compreensão dos ouvintes. *O bobo dos contos russos tem qualidades morais e isto é mais importante que aquilo que se chama inteligência*”.

Luciana García Lorenzo (2005, p. 14) afirma que, na literatura espanhola, surgia nas écloas teatrais primitivas de Encina a figura do pastor bobo e, depois, o “*simple*” de Lope de Rueda. Mas é na Idade Média que encontramos o bobo com função mais próxima à da personagem do Parvo na obra de Gil Vicente. Na cultura medieval, os bobos e loucos tinham seus lugares específicos e eram carregados de significado, ora positivo, ora negativo.

Ao falar sobre o riso no período medieval, George Minois (2003, p. 242) afirma que a crise iniciada em 1330, causada pela superpopulação, escassez e fome, continuou ao longo dos séculos e manifestou-se em guerras, rumores sobre o anticristo e o fim do mundo. Durante toda a primeira metade do século XVI havia uma atmosfera de medo, a Razão saía de curso e entravam em voga o misticismo, as previsões, as profecias e a loucura. Na passagem da Idade Média para a época moderna, “A dúvida, o paradoxo da ‘douta ignorância’ e a loucura estão na moda. A Europa perdeu suas referências”.

Minois (2003, p. 261-4) mostra ainda as formas como o louco era visto desde o final do século XV até meados do XVI. Nesta fase, o tema da loucura infiltra-se em toda a arte européia, destacando-se naquela “sociedade sem referências”, como a classifica o autor. A figura do louco é cada vez mais presente em diversas manifestações artísticas e populares, identificada por suas tradicionais vestes e chapéu. Ele tem um aspecto positivo, relacionado ao fato de ser o que diz as verdades – e assim a loucura mantém vínculos com o misticismo –, mas pode também ter um aspecto negativo, visto como perigoso: podendo estar aliado ao diabo, à representação do irracional, ele é excluído e é exemplo de como pode ser absurdo um mundo sem códigos e proibições. Este segundo aspecto, negativo, do louco é encontrado em Danças Macabras e em circunstâncias em que o louco é associado ao mal.

Sobre as figuras encontradas na Dança Macabra, Mário Martins (1969, p. 292-293) diz também haver duas representações de louco: aquele que se faz de louco, pois é lúcido, mas utiliza-se de uma linguagem “destravada” para ser isenta da coação externa, e aquele que é verdadeiramente louco e, portanto, inocente:

[O bobo] era uma figura vulgar, nas Horas impressas. Entrava logo no começo, não longe do almanaque, entre as pernas do *homem anatômico*, onde simbolizava a inteligência humana, sujeita às influências da Lua. Vem nas *Heures a l'usage de Romme* (Paris, 1494), de Pigouchet, [...] nas de Thielman Kerver, impressas em 1503, [...] são numerosos os bobos ou loucos das *Hore intemerate virginis Marie*, de Thielman Kerver. (MARTINS, 1969, p. 294)

Ao falar sobre a cultura cômica da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin (1961, p. 4) afirma que eram comuns os bobos nas festas medievais, que “assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos”. Tais figuras não eram atores que desempenhavam seu

papel no palco (como a interpretação de Arlequim), mas continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida cotidiana, mesmo fora das festas carnavalescas.

As festas populares e públicas aconteciam ao lado das festas oficiais; enquanto estas eram conduzidas para reafirmar a ordem presente, as festas populares criavam um universo particular de comunicação, com formas especiais de vocabulário e gesto, sublimando a hierarquia e as distâncias por meio das mascaradas. O carnaval e a cultura popular consagravam-se, desta forma, como uma paródia da vida cotidiana, como um mundo às avessas; porém, diferentemente da paródia moderna, a carnavalesca não era negativa e formal puramente, pois ela tinha a função de promover a renovação e a ressurreição (BAKHTIN, 1961, p. 10).

Esta inversão da ordem do mundo medieval originou fenômenos de carnavalização como a festa do “obispillo”, realizada em regiões peninsulares como Catalunha; as “sociétés joyeuses”, na França, que se responsabilizavam pelas celebrações cíclicas e ritualizadas em algumas festividades; e os grupos “basoches”, aos quais as “sociétés joyeuses” se agregam e que realizavam atividades dramáticas de caráter satírico, em expansão a partir do século XV com o crescimento da vida urbana (BERNARDES, 2003, p. 92).

O bobo da corte era outra figura associada à loucura na Idade Média. Mas George Minois (2003, p. 227-232) diz que este bobo não era, de fato, bobo; pelo contrário, por sua grande importância nas casas reais, desde a Idade Média, os bobos e as bobas precisavam atender a certos requisitos, inclusive o de inteligência. A sua função primordial é fazer rir, mas, diferentemente de um palhaço comum, o riso provocado pelo bobo traz consigo a verdade:

Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar. (MINOIS, 2003, p. 231)

Assim como o escravo dos triunfadores romanos, o bobo lembra o rei de que ele é um mortal assim como todos os outros homens. Ele “é a contrapartida à exaltação do poder, porque ele é o único que pode dizer tudo ao rei. Sob a proteção da loucura e, portanto, do riso, ele pode se permitir tudo”.

Esta função de dizer as verdades por meio da loucura assemelha-se à do parvo Joane em **Auto da Barca do Inferno**, qual seja, a de dizer as verdades, de maneira satírica, às demais personagens.

Sobre os escritos da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin (1999) diz que eles se apresentavam em língua latina ou em língua vulgar. A sua literatura adotava a concepção carnavalesca de mundo, cujo riso era ambivalente e festivo. O autor afirma que as formas paródicas da literatura latina eram bastante utilizadas, tanto na literatura cômica latina quanto na de língua vulgar. No caso da literatura cômica em língua vulgar, destacavam-se as paródias e travestis laicos, que zombavam do regime feudal e da sua epopéia heróica e que punham em cena animais, bufões, malandros e tolos.

A dramaturgia cômica era muito próxima ao carnaval da praça pública por sua visão de mundo carnavalesca, encontrada em vários milagres, moralidades e mistérios, e consagrando-se principalmente no gênero da *sottie* medieval. Precisamente esta *sottie* é apontada por muitos autores – José Augusto Bernardes (1996), Antônio José Saraiva (1992) e Óscar Lopes (1969) – como fonte de influência para a elaboração do Parvo e de outras personagens parvas, como o Frade Doido, da obra de Gil Vicente.

A *sottie* é “originária da festa entrudescas das Crianças ou Inocentes que se insinuou no calendário litúrgico” (LOPES, 1969, p. 81) e estava presente na Festa dos Loucos da Idade Média; substituiu o histrionismo popular, quando este foi proibido pela Igreja, e costumava realizar-se no Carnaval ou em maio.

José Cardoso Bernardes (2003, p. 93) explica que a farsa é bastante semelhante à *sottie*, e a princípio não se fazia distinção entre elas, sendo ambas vistas como gêneros parodísticos profanos direcionados a públicos de mesmo perfil histórico-social. A diferença se situa no número de personagens, que na farsa é menor, enquanto na *sottie* as personagens *sots* aparecem em série, denominadas por ordem numérica; e também são distintas quanto à ação, que na *sottie* é vaga e sem um referente concreto como na farsa, e quanto à linguagem, que é menos estilizada na farsa. Mas, principalmente, a diferença está ainda em que “ao realismo da farsa – todo ele decorrente da vida cotidiana – opõe-se o anti-realismo da *sottie*, que vive sobretudo da representação do mundo invertido e de um certo absurdo dionisíaco” (BERNARDES, 1996, p. 238).

O Parvo teria um parentesco com o *sot*, personagem principal e obrigatória nas encenações da *sottie*. O *sot* era um personagem calvo, como o ‘minus calvus’ do teatro romano, com um carapuço de louco na cabeça, com calças justas e casaco curto, identificado pela cor amarela (que simbolizava a alegria e a loucura), e pelo verde, da renovação primaveril (cf. BERNARDES, 1996).

Antônio José Saraiva (1985, p. 194) diz que o gênero da *sottie* era uma “espécie de farsa cujos protagonistas eram ‘parvos’, o que permitia críticas livres e aceradas”. Assim, tanto o bobo medieval, que acompanhava o rei, quanto à personagem do *sot* desempenhavam a função satírica de dizer verdades por meio do riso e da aparente loucura.

No caso do uso da loucura na obra vicentina, José Augusto Bernardes (1996, p. 88) considera que, tanto na farsa quanto no sermão burlesco, a fala do louco tem a vantagem de “cobrir uma intenção satírica e moralista”, semelhante à *sottie*, “arma de combate largamente utilizada na época”.

Bernardes (2003, p. 177), de resto, encontra uma das causas da presença do elemento satírico em Gil Vicente nas circunstâncias em que foram produzidos os seus autos, direcionados ao público da Corte, “que importava não só fazer rir mas também influenciar no sentido político e doutrinal, confrontando-o inclusivamente com a responsabilidade dos seus próprios erros e cumprimentos”.

João Adolfo Hansen (1991) diz que a sátira é pronunciada pela *persona* satírica, espécie de máscara que não pode ser confundida com o próprio autor. Hansen (p. 7-8) distingue duas espécies: a *persona* satírica urbana e a *persona* satírica bufa, que se distinguem no modo como a crítica é feita e também pela sua finalidade. A urbana é construída pela ironia, faz comentários sobre os vícios e situações alheias na forma de um “divertimento amável”, “levemente desdenhoso”, procurando, por meio da ironia, evitar a torpeza. A bufa, por sua vez, é maledicente, constrói o seu discurso com base na reprovação e na agressão indignada, na *bomolachia*, que significa *bufoneria*. A *persona* satírica bufa é o servo, o bobo, enquanto a urbana é o homem livre. Em ambos os casos, o discurso pauta-se pelas mesmas convenções retóricas:

É que a sátira encontra a realidade social não como uma cópia da empírea, mas nas convenções discursivas partilhadas pela recepção, pautadas em todas pela

concordância acerca da imagem caricatural que o discurso efetua, mantendo em circulação o estereótipo de grupos, tipos, vícios e situações criticáveis. (HANSEN, 1991, p. 8)

Nesta perspectiva, Joane, o Parvo do **Auto da Barca do Inferno**, enquadrar-se-ia como *persona* satírica bufa. A pulha que lança ao Diabo e aos demais passageiros da barca do Inferno é marcada pela reprovação e pela agressão indignada.

Em **Ordem do discurso**, Foucault (1996, p. 10-11) observa que a fala do louco foi considerada em algumas situações, desde a alta Idade Média, como portadora de verdades e de sabedorias ocultas:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e [...] pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua [...] estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber.

Como já dissemos no capítulo anterior, a vantagem do discurso do louco está no fato de que ele não tem vínculo com qualquer caracterização sócio-econômica, está à margem dos valores sociais e, portanto, não partilha dos mesmos códigos da sociedade. Assim, a sua fala está livre de responsabilidades e de compromisso social e, por isso, pode dizer verdades sem se preocupar com possíveis consequências.

8 ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E A ÓPERA

A alcunha de “o Judeu” marcou Antônio José da Silva por ter o escritor vivido e sido morto num contexto histórico-social em que se destacava a atuação da Inquisição no século XVIII. O autor nasceu no Rio de Janeiro em oito de maio de 1705 e mudou-se para Portugal aos oito anos de idade, pois a Inquisição passara a investigar os cristãos recém batizados no Brasil e sua mãe, Lourença Coutinho, fora considerada suspeita de seguir o judaísmo.

O pai chamava-se João Mendes da Silva, advogado e autor de algumas composições poéticas que se perderam. A advocacia foi seguida por Antônio José da Silva, que se formou em Cânones, em Coimbra, no ano de 1726⁹ e que no mesmo ano foi processado pela Inquisição sob a acusação de heresia judaica. O autor das óperas foi novamente preso e torturado até que, em onze de março de 1739, foi pronunciada uma “sentença de relaxação ao braço secular” e, em dezenove de outubro do mesmo ano, António José da Silva foi morto na fogueira (WOLF, 1955, p. 55-75).

A obra de Antônio José da Silva foi publicada, entre 1744 e 1746, como **Teatro cômico Português** ou **Coleção de Operas Portuguesas que se representaram na casa do teatro público no Bairro Alto de Lisboa**, sem atribuição de autoria, que quando muito só se poderia descobrir pelo acróstico do nome do comediógrafo presente no prefácio “Ao leitor desapaixonado”, para o qual apontou Diogo Barbosa Machado na sua monumental **Biblioteca Lusitana**.

José Oliveira Barata (1991) considera que o teatro de Antônio José da Silva evidencia elementos do teatro espanhol, do italiano e do francês. Estes elementos estavam presentes de forma geral no teatro português do século XVIII.

Desde a última década do século XVI em Portugal, realizavam-se espetáculos no Pátio das Arcas, edifício construído exclusivamente para representações teatrais, onde se apresentavam companhias espanholas com comédias de *capa y espada* e peças que seguiam o modelo de Lope de Vega e Calderón de la Barca.

⁹ A afirmação de Ferdinand Wolf (1955, p. 57) sobre Antônio José da Silva ter concluído o bacharelado em Cânones (a antiga Faculdade de Direito) é controversa, pois há estudiosos que afirmam que a formação do Judeu foi interrompida pela sua prisão.

Durante a dominação filipina, muitas companhias de teatro espanhol apresentaram-se em Portugal em praça pública e mesmo após a restauração da monarquia portuguesa a presença da cultura espanhola permaneceu bastante forte; no terreno teatral, esta influência manifestava-se principalmente sob a forma de comédia.

Parte do teatro musicado em Portugal era constituída por *zarzuelas* ou comédias com músicas oriundas do teatro espanhol. A *zarzuela* era um gênero teatral espanhol que alternava o diálogo falado com momentos líricos. Em sua origem, sua estrutura e tema eram semelhantes à comédia, e a forma musicada e as expressões de afeto eram parecidas com a estrutura da ópera. Mesclava, portanto, o gênero da tradição espanhola, à qual pertencem Lope de Vega e Calderón de la Barca, e o gênero oriundo da Itália, a ópera.

Para Ferdinand Wolf (1955, p. 68), a obra de Antônio José da Silva é mais próxima do que era a *zarzuela* do que da ópera e, assim como a comédia espanhola, o teatro de Antônio José da Silva apresenta cenas patéticas e cômicas e os ajudantes e confidentes do herói ou da heroína desempenham papel fundamental para suas decisões e as peças são divididas em duas partes, com exceção de **Precipício de Faetonte** e de **As variedades de Proteu**.

Outra grande influência espanhola era a *comedia de capa y espada*, gênero que representava as aventuras da época e tinha como personagens principais cavalheiros ou fidalgos. O nome *capa y espada* provém das vestes que estas personagens trajavam, porém apenas os nobres e nunca os criados ou personagens de outras classes. Não havia necessidade de grandes aparatos cênicos para a montagem destas peças porque apresentavam como cenários lugares da vida cotidiana, de acordo com os temas abordados.

Sendo a dramaturgia espanhola bastante presente em Portugal, eram comuns composições em língua espanhola por autores portugueses. A platéia era interclassista, com espectadores provenientes de camadas populares, nobres arruinados ou homens da corte e mesmo eclesiásticos (cf. BARATA, 1991, p. 212).

A partir de 1735, a ópera italiana começara a ser representada em Portugal com mais intensidade. Manuel Carlos Brito (1996) explica que, antes da chegada da ópera italiana a Portugal, existiam no país poucas atividades dramáticas, que eram associadas ou ao teatro jesuítico neolatino e às produções conventuais em espanhol, ou ao teatro das companhias espanholas que se apresentavam no Pátio das Comédias em Lisboa.

A ópera italiana teve sua entrada e difusão em território português no contexto do pós Contra-Reforma, em que a Igreja havia ganhado grande poder e importância. Diante deste cenário, estabeleceu-se um “conflito surdo” entre a cultura clerical e a cultura laica e, em contrapartida aos poderes da Igreja, D. João V inicia uma tentativa de afirmação do poder absoluto. No campo cultural, o rei inicia uma reforma da música centralizada em sua Capela Real, com a instalação das chamadas “óperas ao divino” e a ópera italiana tem sua expansão (BRITO, 1996, p. 178).

As primeiras óperas foram encenadas, em Portugal, na Academia da Trindade ou no Teatro da Rua dos Condes. Nos diários e gazetas há registros do Conde de Ericeira, tradutor da **Arte Poética** de Boileau, sobre a expansão destas apresentações operísticas, sobre os ensaios, cantores e registros sobre negociações financeiras com companhias teatrais. Porém, as óperas portuguesas apresentavam ainda traços do teatro espanhol, como o tema do casamento e a figura do *gracioso*.

No final de seu reinado, em 1742, D. João V adoece e, por um temor religioso, proíbe todas as espécies de entretenimento, incluindo o teatro, em Lisboa. Em primeiro de novembro de 1755, esta capital foi parcialmente destruída por um terremoto que impossibilitou, por algum tempo, os espetáculos sediados no Paço da Ribeira e no Teatro do Bairro Alto, além de ter destruído a Casa da Ópera, que havia sido inaugurada apenas seis meses antes. Porém, a ópera voltaria a ser encenada e permaneceria em Portugal até o final do século XVIII, quando chegaram ao país óperas italianas do repertório europeu, como as de Paisiello, Cimarosa, Guglielmi e Anfossi (cf. BRITO, 1996).

A ópera surgiu na Itália na transição do Renascimento para o Barroco, numa sociedade que a recebeu com fascínio em todas as camadas. O nome provém da expressão italiana *ópera in musica*, a música encaixada na obra teatral, originalmente cantada por um coro, mas que com o tempo passou a ser cantada apenas por uma voz com acompanhamento de orquestra. Este espetáculo, suntuoso, interessava à nobreza e à alta burguesia.

Em Veneza, criou-se a escola de ópera que seguia certos modelos para a realização operística: redução da orquestra, motivada pelo alto custo que gerava; desaparecimento ou grande redução do coro, que não interessava mais ao público; tentativa de potencializar as linhas melódicas vocais, valorizando os altos; elaboração da cenografia que, com o gosto barroco,

passou a ser mais sofisticada, com máquinas teatrais e rápidas mudanças de cenário; o uso dos temas clássicos grecolatinos com a inserção de personagens cômicos, que com o tempo ganham espaço nas óperas por causa de um público modesto, que também pagava a entrada e, assim, a presença daquelas personagens era exigida pelos empresários; separação gradual da narrativa da ópera, o recitativo, da parte lírica, as árias ou duos; redução do número de atos de cinco para três.

A partir do século XVIII, esta tradição veneziana transformou-se por causa da implantação do modelo napolitano e, neste contexto, passam a ser distinguidas a ópera bufa e a ópera séria. Das óperas sérias, destacaram-se as de Antonio Vivaldi (1678-1741) e Tommaso Albioni (1671-1750). A ópera bufa tinha uma corrente em Veneza e o destaque era para o comediógrafo Carlo Goldoni (1707-1793), cujas peças traziam temas humanos e recursos cênicos baseados nas situações, nos diálogos e na exposição de uma idéia moral por meio da sátira de pequenos vícios cotidianos da burguesia, em contraste com as astúcias de personagens como criados e servos, semelhantes aos da antiga *commedia dell'arte* (cf. ALIER, 2002).

George Minois (2003) diz que no cenário da Europa setecentista, além da divisão entre a arte “séria” e a “cômica”, o próprio cômico dividia-se em “sério” ou “oficial” e “bufo” ou “clandestino”. Esta divisão representa um conflito que ia além da estética, significando “um confronto entre duas concepções de sociedade e, mais além, de mundo” (p. 412); o oficial queria excluir os que se opõe à norma social, utilizava-se da ironia e de um humor sério, didático, com intenção de realizar mudanças; já o cômico clandestino tinha uma visão global do mundo e, diante da impossibilidade de mudá-lo, restava rir com todo o tipo de riso, desde a bufonaria grosseira ao riso delicado ou do rude ao cinismo.

Os dois tipos de cômico opõem-se ao longo do século XVIII. Na França, a ópera cômica, a *opéra-comique*, é representada primeiramente por comediantes italianos, especializados em improvisações, que eram convocados pelo rei Luis XIV. As características mais comuns eram a sátira política, social ou artística e a paródia da ópera séria, e a sua estrutura era de curtos diálogos intercalados com breves árias. O teatro de feira francês ganha espaço desde a primeira década com o bretão Alain-René Lesage, cuja obra inclui **A paródia da ópera de Telêmaco** (cf. MINOIS, 2005, p. 414).

A própria ópera séria era vista por muitos como risível em si mesma, por seus personagens cantarem exageradamente, o tempo todo, além da extravagância promovida pelo

tema mitológico e das decorações e aparatos mecânicos utilizados nos espetáculos. Os colégios jesuítas eram contra qualquer comédia e preparavam apenas peças teatrais moralizantes e didáticas.

Para alguns empresários, o incentivo à ópera cômica era vantajoso, pois havia um público não ilustrado ao qual não eram interessantes as encenações da ópera séria. Esta passou a ser intercalada por *intermezzi* cômicos nas encenações italianas do início do século XVIII. Eram preferíveis ações contemporâneas ao público com alusões ao seu cotidiano. Dos *intermezzi* italianos a ópera bufa evoluiu para um gênero próprio, e do costume de ser feita em dois entreatos ganhou a característica de ser estruturada em apenas dois atos e de possuir árias mais breves do que a ópera tradicional. Todos os autores de ópera bufa italiana eram compositores também de óperas sérias.

Em Portugal também havia a variante mais popular da ópera, a de estilo cômico. A primeira sala a encenar este tipo de ópera foi a Academia da Trindade e logo a ópera cômica expandiu-se por outras salas de Portugal, inclusive o Teatro do Bairro Alto – teatro frequentado pelo povo, mas também pela aristocracia –, onde subiram ao palco obras de Antônio José da Silva:

Mas o maior concorrente da ópera italiana consiste num tipo de imitação portuguesa dessa mesma ópera apresentado a partir de 1733 no Teatro do Bairro Alto, perante um público mais variado que incluía o “povo”, ou seja a burguesia, e alguns membros da nobreza (BRITO, 1996, p. 182).

Os teatros de ópera de corte e os teatros públicos portugueses mantinham-se independentes, feitos por diferentes companhias e com repertórios distintos, que apenas coincidiam quando provinham dos mesmos temas extraídos do teatro italiano.

Antônio José da Silva conheceu as obras de Metastásio, Molière, Rotrou e os preceitos de Boileau, e viveu próximo ao Pátio das Comédias, em Lisboa, o que pode ter incentivado a sua produção teatral. Ele mesmo chamava as suas óperas de “joco-sérias”, designação que, registrada pela primeira vez no **Dicionário da Academia Espanhola**, remete ao gênero tragicômico, no qual não predomina a função de purgar os ânimos, como na tragédia, nem a de provocar o riso descomedido, como na comédia, mas sim a de deleitar o público de forma moderada (cf. PORTICH, 2008, p. 35).

Semelhante ao modelo proposto pela escola de ópera de Veneza, onde se fazia a separação da narrativa da ópera (o recitativo) e da parte lírica (as árias ou duos), os diálogos das peças de Antônio José da Silva apresentavam-se em prosa intercalados por trechos musicados (árias, duetos e coros). Estes trechos, sobretudo as árias, eram constituídos por versos curtos, de métrica popular. As composições musicais das suas obras são atribuídas ao Padre Antônio Teixeira, ex-bolseiro real em Roma (cf. BRITO, 1996, p. 182).

No lugar de atores as personagens eram representadas por bonifrates, bonecos articulados, feitos de cortiça. A primeira ópera de bonecos representada em Lisboa foi do próprio Antônio José da Silva, a **Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança**, que estreou em junho de 1733. Não se sabe o porquê dos bonecos começarem a ser utilizados nas encenações lisboenses do século XVIII, mas é provável que a sua causa tivesse mesmo alguma relação com a censura inquisitorial (cf. BRITO, 1989, p. 20), visto que o uso de bonecos alargava a possibilidade de atuação em palco e livrava o comediógrafo do risco maior de apresentar em cena atores de carne e osso que caíssem na malha fina da censura da Inquisição.

Os temas das peças de Antônio José da Silva eram, em sua maioria, mitológicos, tal como na ópera italiana neoclássica. Porém, nas suas óperas joco-sérias apresentam-se deuses originais, mais próximos às figuras do seu tempo. As obras de temas mitológicos ou figuras grecolatinas são: **Esopaida ou Vida de Esopo** (1734), **Os Encantos de Medeia** (1735), **Anfitrião ou Júpiter e Alcmene** (1736), **O Labirinto de Creta** (1736), **As Variedades de Proteu** (1737), **Precipício de Faetonte** (1738).

Além destas, **Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança** (1733) retoma a obra de Cervantes, e **Guerras do Alecrim e Manjerona** (1737) apresenta tema e personagens próprios do tempo do autor.

Quando recorre a temas da literatura, Antônio José da Silva o faz com originalidade, acrescentando sempre novos elementos à estrutura mítica original, como se vê, por exemplo, em **Anfitrião ou Júpiter e Alcmene**, peça que se distingue do paradigma oferecido pelo **Anfitrião** de Plauto ou, em Portugal, do de Camões.

Os textos do Judeu foram frequentemente republicados ao longo do século XVIII. A ópera **Guerras de Alecrim e Manjerona** foi encenada dentro e fora de Lisboa e também no Brasil, tanto por atores profissionais quanto por amadores.

Um dos motivos da popularidade de Silva era o de suas peças serem cantadas em português, visto que o público do Pátio das Comédias entediava-se com as encenações em língua italiana.

Mas sobre o público das peças de Antônio José da Silva no século XVIII, há divergências quanto à sua composição. José Oliveira Barata (1991, p. 234) afirma que o público não era popular, enquanto que Ferdinand Wolf (1955, p. 65) mostra que por meio das duas primeiras décimas do acróstico poder-se-ia deduzir que as óperas de Antônio José da Silva destinavam-se a um público popular: “Os aplausos inferiores/ Julgo a meu plectro bastantes”, podendo ser exemplificada por estes versos escritos por um contemporâneo de Antônio José da Silva, José Anastácio da Cunha, igualmente perseguido pela Inquisição:

Ó Antonio José, doce e faceto.
Tu que foste o primeiro que pisaste
Com mais regular soco a cena lusa,
O povo de Lisboa mais sensível
Foi no teatro a teus jocosos ditos
Que no rocio a voz da humanidade (WOLF, 1955, p. 66).

A última peça a ser encenada, em Portugal, na primeira metade do século XVIII foi de Antônio José da Silva, **As variedades de Proteu**, em 1742, já que com a doença de D. João V as encenações foram proibidas até o falecimento do monarca, em 1750.

Na segunda metade do século XVIII passaram a ser vendidas nas ruas, por preço popular, adaptações de peças operísticas de Metastásio e de Goldoni. Estas adaptações eram chamadas de “teatro de cordel”, classificadas como óperas – ópera nova, ópera drama e ópera joco-séria –, e seguiam um modelo semelhante ao do teatro de Antônio José da Silva, com árias e trechos musicados (BRITO, 1989, p. 80).

Já a entrada do teatro francês em Portugal foi tardia; antes dela, prevalecia ainda o teatro espanhol e a ópera italiana expandia-se na corte portuguesa. Pode-se considerar que o teatro francês ganha espaço em Portugal somente a partir da segunda metade do século XVIII. O teatro da própria França do século XVII foi influenciado pela comédia de Itália e de Espanha, cujo tema era o do amor juvenil contrariado, que se expressava em estilo considerado bufo.

Manuel Carlos de Brito (1989, p.21) considera as óperas de Antonio José musicalmente semelhantes à *ópera-comique* francesa ou ao *Singspiel* alemão, que também começam, geralmente, com uma sinfonia e integram recitativos, árias, minuetos vocais, duetos, trios e outros coros, alternando com diálogos falados.

9 ANÁLISE ACTANCIAL DE *GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA*

Apresentação da obra

A ópera joco-séria **Guerras do Alecrim e Manjerona** foi representada pela primeira vez no Carnaval de 1737, no Teatro do Bairro Alto de Lisboa.¹⁰

O título provém do costume dos nobres lisboenses que se reuniam em Sintra, em um passeio com banco de pedras, e dividiam-se em dois grupos, identificados pelos ramalhetes de alecrim e de manjerona (WOLF, 1955, p. 70).¹¹

A peça é a mais popular de Antônio José da Silva e, diferentemente das outras de sua autoria, não retoma temas da mitologia grecorromana ou obras literárias. **Guerras do Alecrim e Manjerona** traz como personagens figuras contemporâneas do século XVIII, e tem como principal objeto o casamento burguês de conveniências. Paulo Roberto Pereira (p. 2007, p. 35-36) define esta peça da seguinte forma:

Trata-se uma comédia de intriga e costumes em torno de dois fidalgos pobres que tentam o casamento com as sobrinhas de um tio abastado. [...] Sua proposta visa satirizar certas convenções artísticas do tempo e é a única obra do Judeu que aborda tema contemporâneo: a moda de uma pretensa guerra de flores entre os grupos ou ranchos de namorados da Lisboa joanina.

São dois amigos, D. Gilvaz e D. Fuas, que querem casar-se com duas jovens, Dona Clóris e Dona Nise, pois descobrem que elas são sobrinhas de um homem rico, D. Lancerote. Paralelamente, o criado de D. Gilvaz, Semicúpio, interessa-se por Sevadilha, a criada de D. Clóris.

¹⁰ Para esta análise, utilizamos a edição de 1957-1958 da [Livraria Sá da Costa](#), com prefácio e notas do Prof. José [Pereira Tavares](#).

¹¹ De acordo com a informação contida na página de abertura da peça, tal como se encontra na edição modelar de José Pereira Tavares (SILVA, 1958) – “Ópera joco-séria que se representou no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, no Carnaval de 1737” –, pode-se deduzir que Alecrim e Manjerona terão sido, provavelmente, blocos carnavalescos rivais, bem conhecidos na Lisboa de Antônio José da Silva.

Porém, o tio das moças já projetou os seus destinos: quer que uma das sobrinhas case-se com um sobrinho seu, D. Tibúrcio, e que a outra se torne freira. Mas as moças correspondem aos galanteios de D. Gilvaz e D. Fuas e não querem realizar o desejo do tio. D. Tibúrcio, por sua vez, apaixona-se pela criada Sevadilha ao invés de interessar-se por uma das primas.

Semicúpio é adjuvante de D. Gilvaz, e Fagundes, outra criada da casa de D. Lancerote, torna-se adjuvante de D. Fuas. Ao longo da ação, os rapazes tentam encontrar suas pretendentes e tornam-se concorrentes, pois um quer encontrar sua dama primeiro que o outro, mas sempre esbarram na presença do tio, D. Lancerote, como empecilho.

As personagens são tipos: D. Gilvaz e D. Fuas são os jovens galãs conquistadores em busca de dinheiro; Dona Clóris e Dona Nise são as ingênuas damas galanteadas; D. Lancerote é velho avaro, tio com autoridade paternal, rígido protetor das moças; D. Tibúrcio, jovem, é caracterizado como estúpido e chamado de asno, ignorância herdada do seu pai; Fagundes é a criada velha e feia; o *gracioso* Semicúpio é o criado astuto, fazendo par com Sevadilha, a criada *graciosa*, confidente de Dona Clóris.

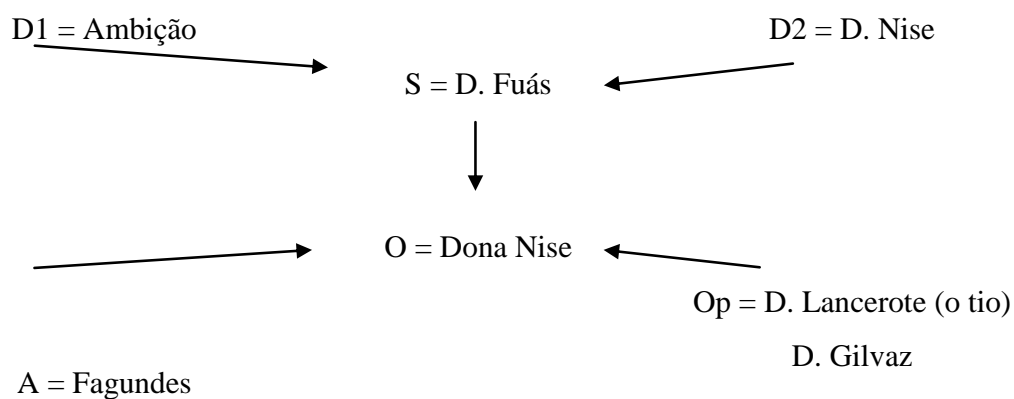
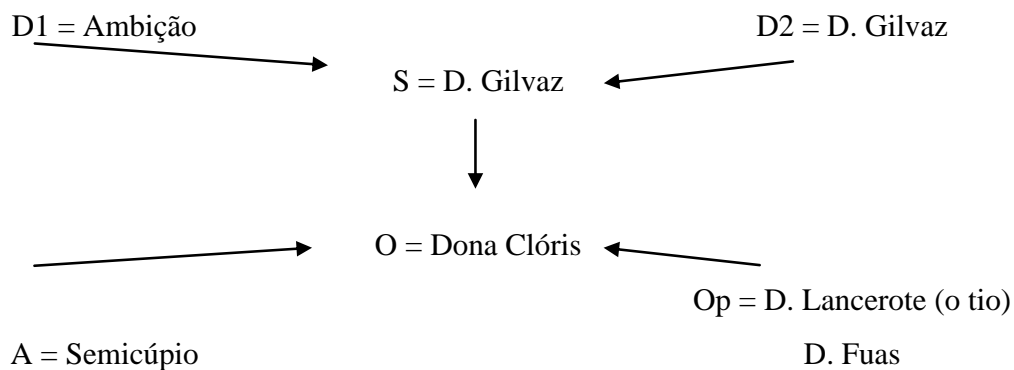
A peça é dividida em duas partes, a primeira formada por quatro cenas e a segunda por sete. Cada cena apresenta mudança de cenário e de situações que envolvem imbróglis, disfarces e recursos cômicos.

A análise actancial

Para a análise actancial da peça, tomamos como procedimento a realização da análise sequencial, tendo por base as mudanças de cena, a fim de estabelecer os possíveis modelos actanciais e suas transformações durante o desenvolvimento da trama.

Na primeira cena da primeira parte da peça, os dois amigos, D. Gilvaz e D. Fuas, interessam-se pelas damas, pois suspeitam que “pelo bom tratamento e asseio, indicam ser gente abastada”. Uma dama, Dona Clóris, entrega a D. Gilvaz um ramo de alecrim e a outra, Dona Nise, dá a D. Fuas um ramo de manjerona. Assim, cada um dos enamorados toma partido de um “rancho”, um do alecrim e outro da manjerona e, como uma das moças está para se casar com o primo, D. Gilvaz e D. Fuas passam a ser opositor um do outro. Porém, opositor principal de

ambos é o tio das damas, D. Lancerote, que não aparece na primeira cena, mas sua função de futuro opositor já aparece implícita na fala de Semicúpio, ao descobrir que o “velho é tão cioso das sobrinhas, como do dinheiro”:



Os lugares dos adjuvantes são ocupados por Semicúpio, adjuvante do sujeito D. Gilvaz, e a criada Fagundes, adjuvante de D. Fuas.

Anne Ubersfeld (2005, p. 38) diz que, nas possibilidades de modelos actanciais, há o caso em que “o auxílio do adjuvante incide diretamente na ação do sujeito e o caso em que o trabalho

do adjuvante é tornar o objeto acessível”. No caso de Semicúpio e de Fagundes como adjuvantes, suas ajudas recaem sobre o objeto, pois têm como finalidade tornar acessíveis as damas, objetos de desejos dos sujeitos.

Mas há uma diferença na relação de cada um com o sujeito referente, uma vez que, sendo Semicúpio o criado *gracioso* da peça, é suposto ser ele, desde logo, o adjuvante de D. Gilvaz: “D. Gilvaz. Semicúpio, não temo impossíveis, tendo da minha parte a tua indústria, que espero de ti apures toda a força de teu engenho para os combates dessa muralha”. Diferentemente, D. Fuas conhece, na primeira cena da peça, a criada da casa de D. Lancerote, Fagundes, a quem pede que o ajude no caso de Dona Nise em troca de recompensas, tornando-se então a velha criada a sua adjuvante conjuntural.

Verificamos que estes modelos, formados pelos pares sujeito-objeto D. Gilvaz–Dona Clóris e D. Fuas–Dona Nise, são os esquemas constantes durante a peça, em torno dos quais a ação organiza-se. Poderíamos distinguir os dois modelos como o do alecrim (D.Gilvaz-Dona Clóris) e o da manjerona (D.Fuas-Dona Nise), de acordo com o título e pretexto da peça.

Portanto, o modelo actancial de base em **Guerras do Alecrim e Manjerona** é duplicado: são dois galãs (S) que têm como objetos de desejo diferentes damas (O); os adjuvantes, de ambos, são criados (A); o oponente é o mesmo, o tio (Op); em ambos os modelos o destinador é ocupado pela Ambição (D1), pois que se pretende o casamento em função do dinheiro; o lugar do destinatário (D2) é ocupado pelo próprio sujeito.

A possibilidade de mais de um modelo actancial é explicada pelo fato de que é própria do teatro a existência de várias frases actanciais concomitantes, com sujeitos diferentes, sendo possível, “na representação, deixar subsistirem os dois modelos actanciais, fazer um e o outro representarem, mostrá-los imbricados um no outro com suas possibilidades conflituais e com sua concorrência” (UBERSFELD, 2005, p. 51).

Observa-se que o modelo actancial é bastante semelhante ao do tradicional esquema das comédias espanholas dos séculos XVII e XVIII, das quais o teatro português recebia evidentes influências. Juana de José Prades, em sua **Teoría sobre los personajes de la comedia nueva**, de 1963 (*apud* LORENZO, 2005, p. 13), aponta seis personagens tipos existentes na comédia espanhola: o galã, a dama, o pai, o rei, o criado e a criada. José Oliveira Barata (1991, p. 237)

também assinala que as personagens dama, criada, galã e gracioso do teatro de Antônio José da Silva são herdadas do teatro de capa e espada espanhol.

Assim, o assunto do jovem casal que tem que enfrentar um opositor para conseguir a realização amorosa era comum na tradição cômica, aparecendo na comédia espanhola seiscentista e setecentista que, por sua vez, resgatou elementos da Comédia Nova romana, cujos principais autores foram Menandro, Filémon e Difilosão. Mas Antônio José da Silva adiciona novos elementos à intriga. Ao invés de um casal, são dois amigos que passam a ser concorrentes, cada um tomando partido de um rancho: um do alecrim e outro da manjerona.

Em **Guerras do Alecrim e Manjerona**, é a Ambição (D1) que faz com que os jovens D. Gilvaz e D. Fuas (S) desejem para si (D2) o casamento com as damas (O), pois o casamento para D. Gilvaz e D. Fuas significa a realização amorosa e também a realização material, uma vez que pretendem, por meio do casamento, alcançar a riqueza da burguesia endinheirada:

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? (SILVA, 1958, p. 167).

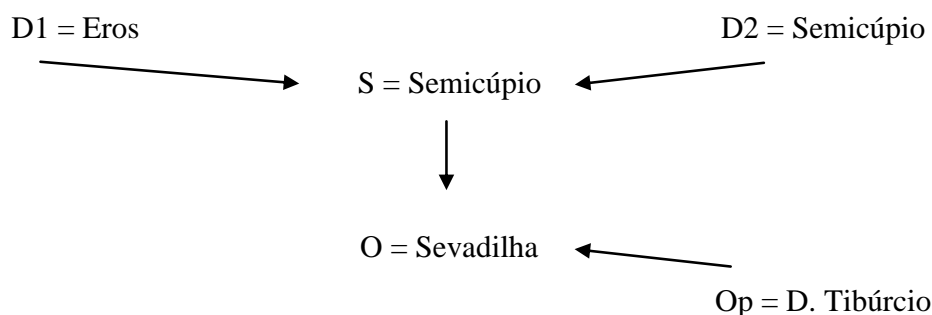
Desta forma, a presença da Ambição no lugar do destinador faz **Guerras do Alecrim e Manjerona** distinguir-se daquelas comédias espanholas em que os casamentos eram movidos (D1) pelo amor, atração ou, preferencialmente, por Eros.

Anne Ubersfeld (2005, p. 40) explica que, quando o lugar *destinador* é ocupado por Eros, o significado não é apenas o desejo ou atração amorosa, mas também a cobrança da sociedade sobre “reprodução social” por meio do casal:

Eros não poderia ser concebido apenas como um simples equivalente do desejo sexual ou mesmo do amor sublimado, a *ágape* cristã; ele está sempre em correlação com esta função eminentemente “coletiva” que é a *reprodução social*.

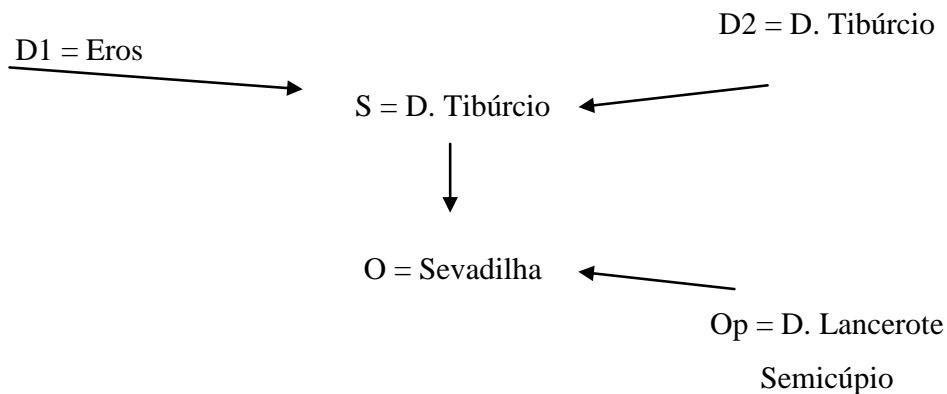
É também Eros que ocupa o lugar do destinador em outros modelos actanciais da peça: além dos dois esquemas de base que levam D. Gilvaz e D. Fuas como sujeitos, há outro em que o

criado *gracioso*, Semicúpio, ocupa o lugar de sujeito desejoso do objeto Sevadilha, a criada *graciosa*:



Aqui, as casas actanciais do sujeito e do objeto são ocupadas pelos criados *graciosos* da peça. Este modelo actancial é concomitante aos outros dois, nos quais D. Gilvaz e D. Fuas são sujeitos, mas o dos criados desempenha função de contraponto aos dos senhores, e enquanto os pares fidalgos são representados pelo alecrim e pela manjerona, Sevadilha oferece a Semicúpio um malmequer. Patrice Pavis (1999, p. 70) explica que a estrutura dramática em contraponto “apresenta uma série de linhas temáticas ou de *intrigas* paralelas que se correspondem de acordo com um princípio de contraste”. Desta forma, enquanto há a intriga do galã em busca da conquista da dama, há em paralelo a intriga secundária dos criados *graciosos*, com sua visão de mundo prática “simbolizada na linguagem, que contrasta com a artificial, de estilo afetado, utilizada por seus senhores” (PEREIRA, 2007, p. 43).

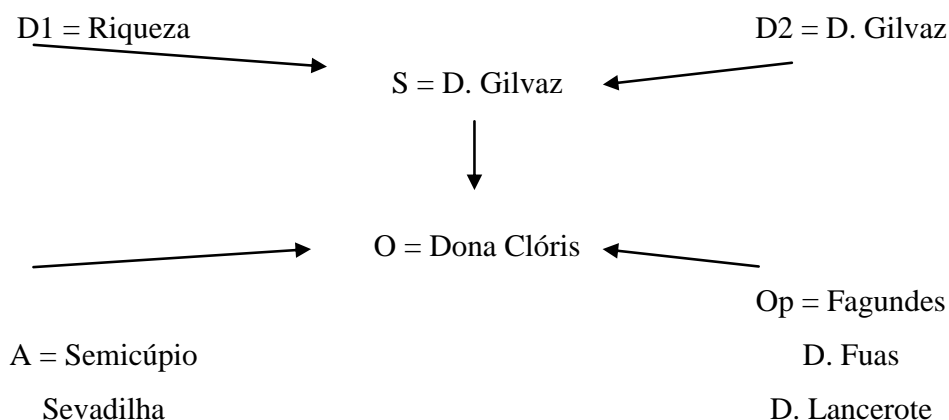
Neste modelo actancial de Semicúpio (S) e Sevadilha (O) não há adjuvante e o opositor D. Tibúrcio (Op) aparece na segunda cena da primeira parte. D. Tibúrcio torna-se oponente porque, quando apresentado por D. Lancerote às suas sobrinhas para que escolha com qual delas ele se casará, o sobrinho encanta-se pela criada Sevadilha, que é o mesmo objeto de desejo de Semicúpio. A partir desta situação, podemos supor outro modelo actancial em que D. Tibúrcio é sujeito:



O modelo é semelhante ao anterior, no qual Semicúpio ocupa o lugar de sujeito. Estes dois modelos são explicados como caso em que há inversão entre o oponente e o sujeito do desejo. Percebe-se que o modelo é semelhante, com o sujeito (S) que deseja para si (D2), a partir do mesmo destinador (D1) Eros, o mesmo objeto (O) Sevadilha, com a diferença de que D. Tibúrcio (S) enfrenta ainda um opositor a mais (Op), seu tio D. Lancerote, que quer que o sobrinho se case com uma das suas sobrinhas.

Além de objeto do sujeito Semicúpio, Sevadilha é a criada *graciosa* de Dona Clóris e, como tal, coloca-se como adjuvante no modelo actancial do par sujeito-objeto D. Gilvaz-Dona Clóris. A sua função é a de garantir a recepção dos recados que Dona Clóris manda a D. Gilvaz por meio de Semicúpio.

No desenrolar da ação, Fagundes coloca-se na casa do opositor no modelo em que D. Gilvaz é sujeito, pois a criada, sendo adjuvante de D. Fuas, tem grande participação como obstáculo às ações de D. Gilvaz e de Semicúpio na conquista de Dona Clóris. Paralelamente à disputa entre os dois galãs ocorre, por consequência, uma espécie de disputa entre seus adjuvantes, a criada Fagundes e o criado Semicúpio:



D. Lancerote tem a sua aparição, de fato, a partir da cena IV da primeira parte, quando os fidalgos enamorados entram, às escondidas, na sua casa, atraídos pelas duas donzelas. Como principal opositor dos sujeitos D. Gilvaz e D. Fuas, é D. Lancerote quem cria a maior tensão ao longo da peça, na medida em que leva as demais personagens a ocultarem-se.

Semicúpio, cheio de artimanhas, é o responsável pelos truques e disfarces para enganar e esconder as outras personagens quando D. Lancerote está por perto. Desta forma, é a personagem com mais participação na peça e a responsável pela maioria das situações cômicas que se criam. Anne Ubersfeld (2005, p. 42) atenta para o fato de que nem sempre o herói, personagem principal da peça, é o sujeito. O sujeito é o que tem “um desejo em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial, se organiza”. Assim, Semicúpio, apesar de ser a personagem principal, com maior aparição, não é o sujeito do modelo actancial de base, que é composto pelos esquemas formados pelos pares sujeito-objeto D. Gilvaz–Dona Clóris e D. Fuas–Dona Nise.

No modelo actancial de base, Semicúpio ocupa o lugar de adjuvante de D. Gilvaz por sua característica de criado fiel; porém, o seu interesse é também o de receber recompensas:

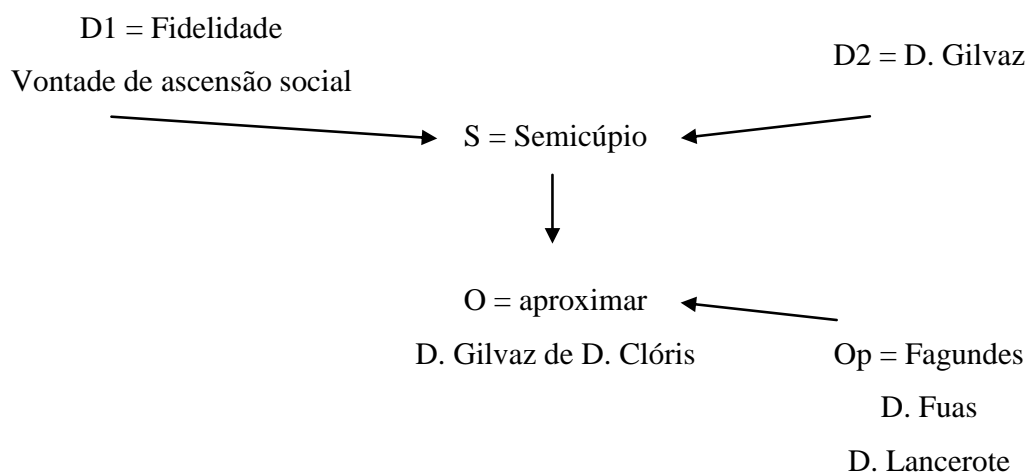
D. Gilvaz. Deixemos isso; dá-me novas de D. Clóris. Dize: pudeste dar-lhe o recado?

Semicúpio. Não sabe que sou o César dos alcoviteiros? Fui, vi e venci.

D. Gilvaz. Dá-me um abraço, meu Semicúpio.

Semicúpio. Não quero abraços; venham as alvíssaras! Se não, emudeci como oráculo. (SILVA, 1958, p. 191)

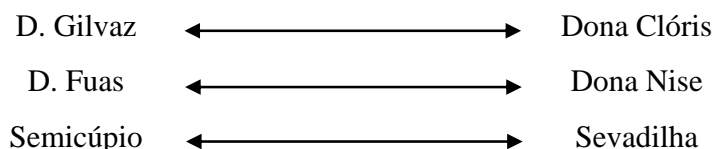
Por seu desejo de recompensas, podemos extrair da peça outro modelo em que Semicúpio é sujeito:



O lugar do destinador indica a caracterização de Semicúpio como *gracioso*: a fidelidade ao seu amo e a vontade de ascensão social são fatores que o motivam a ajudar D. Gilvaz a casar-se com D. Clóris para, desta forma, conseguir uma recompensa do seu senhor.

Semicúpio é o responsável pelo desenlace da peça: na cena VI da segunda parte, o tio encontra Semicúpio dentro da sua capoeira e prende-o como ladrão de galinhas, mas o criado consegue fugir com a ajuda de Sevadilha. No lugar de Semicúpio, escondem-se na capoeira D. Fuas, D. Gilvaz e D. Tibúrcio. O criado *gracioso* retorna na última cena, disfarçado de juiz, e finge um julgamento em que absolve a todos. O *happy end* dá-se com os casais formados: D. Gilvaz e Dona Clóris, D. Fuas e Dona Nise, e Semicúpio e Sevadilha, e o criado, como juiz de autoridade, declara que tanto o rancho do alecrim quanto o da manjerona venceram o pleito.

Assim, a peça termina com os modelos actanciais de base (formados pelos pares sujeito-objeto D. Gilvaz-Dona Clóris e D. Fuas-Dona Nise) e com o modelo actancial de contraponto (formado pelo par Semicúpio-Sevadilha) solucionados com a realização dos desejos de casamento:



O desenlace é feliz e otimista, como o *happy end* comum nas comédias, restabelecendo-se assim o equilíbrio desejado (cf. PAVIS, 1999, p. 52).

Personagens

De acordo com a definição de ator e papel feita por Ubersfeld (2005), veremos agora quais os atributos que são próprios dos atores em **Guerras do Alecrim e Manjerona**, e quais os comportamentos que identificam os seus papéis.

Nesta peça, com efeito, podemos identificar nas personagens os seguintes atores: galãs, tio, damas e criados, cada qual com os seus atributos característicos. Estes *atores* eram típicos do teatro espanhol, como indica Juana de José Prades (*apud* LORENZO, 2005, p. 13) ao enquadrar o galã, a dama, o pai, o rei, o criado e a criada da comédia espanhola como tipos definidos de antemão, que adotam o comportamento idealizado da classe à qual pertencem. Este modelo espanhol, por sua vez, teve como fonte a Comédia Nova romana, que já tinha como personagens os jovens, o pai e os servos (adiante voltaremos a tratar desta matéria).

Em Antônio José, são galãs D. Gilvaz, D. Fuas e D. Tibúrcio, os três caracterizados pelos paradigmas homem (*vs.* mulher) e jovem (*vs.* velho). D. Gilvaz e D. Fuas têm as mesmas características e executam as mesmas ações, mas, apesar disto, não poderiam ser considerados como mesmo ator por serem pretendentes de damas distintas e tornarem-se rivais na trama. Descendem ambos de uma nobreza decadente, “cujo meio de sobrevivência estava em conseguir

ingressar na burguesia endinheirada” (PEREIRA, 1982, p. 54). Desta forma, o papel de ambos está em buscar um casamento conveniente, por meio do qual pretendem mudar a sua situação econômica. Para isto contribui a sua fala rebuscada e artificial, percebida principalmente quando dirigem galanteios às pretendidas.

D. Tibúrcio é também o ator galã, mas é qualificado pela estultice herdada de seu pai. O papel expressa esta estupidez, por meio dos atos e da fala, de forma que é ridicularizado pelas demais personagens, sendo chamado de asno, de abóbora e de pateta. O alogismo é um recurso cômico sobre o qual fala Propp (1992) e que já se via nos **Caracteres** de Teofrasto (1978). Outra função pertinente ao papel de galã, desempenhado por D. Tibúrcio, é a busca da realização amorosa com a criada Sevadilha.

Dona Clóris e Dona Nise são as damas, caracterizadas por serem mulheres, jovens, namoradeiras e por pertencerem a uma burguesia endinheirada. O papel de ambas é codificado pela linguagem refinada, em contraste com a vulgar dos criados.

Renata Pallotini (1989, p. 74) diz que o contraste é uma forma de caracterização das personagens. De fato, ao apresentarem-se juntas duas personagens distintas, “as características de uma só farão realçar, pela diferença, as da outra”.

A criada Fagundes é caracterizada como mulher, velha e chantagista:

Fagundes. Que há-de ser? É esta madre, que me persegue.

Semicúpio. Ui, você, com esses anos, ainda tem madre?! E o que será de velha a senhora sua madre! Filha, isso não é madre; é avó. (SILVA, 1958, p. 255)

Fagundes. É que tenho o marido no Brasil há quarenta e sete anos.

Semicúpio. De que anos casou?

Fagundes. De quarenta justos, que os fui fazer à porta da igreja.

Semicúpio. Que anos tem?

Fagundes. Vinte e cinco bem puxados.

Semicúpio. Não é nada: casou de quarenta, tem o marido no Brasil há quarenta e sete anos, e diz que tem vinte e cinco de idade! Vá-se daí, bêbada, falsária, que a hei-de amarrar a uma escada e deitá-la por essa janela fora. (SILVA, 1958, p. 278).

O seu papel é fazer o serviço de alcoviteira para D. Fuas, conquanto que este lhe pague, como nota D. Gilvaz: “A velha queria corretage! Basta que lha dê D. Fuas” (p. 198). No seguinte diálogo, a velha criada faz perceber a sua extorsão:

Fagundes. Não estou para ouvir nada.

D. Fuas. Espere; tome lá esses vinténs pelo trabalho.
[...]

Fagundes. Pois, Senhor, se a tua bolsa está aferrolhada, a minha língua está ferrugenta (*Vai-se*). (SILVA, 1958, p. 243).

Os atributos de Sevadilha são o de mulher, jovem e criada, o que a faz socialmente inferior aos patrões. Assim, diz ser o seu nome completo apenas “Sevadilha”, que não sabe escrever e parece não saber contar, pois diz que a sua idade são “sete mui fadados” (p. 278-279).

Como *graciosa*, Sevadilha desempenha o papel de confidente de Dona Clóris e ajuda nos planos de Semicúpio e a encobrir o encontro de sua ama com D. Gilvaz. Faz par com Semicúpio, com quem constitui um casal no desfecho da peça.

D. Lancerote é caracterizado como ator pelos paradigmas homem, velho, rico e severo. Faz o papel de tio das damas, que desempenha com autoridade despótica: quer decidir sobre o futuro das moças, casando uma com o seu sobrinho Tibúrcio e destinando a outra ao retiro conventual.

Ao longo da trama, D. Lancerote e D. Tibúrcio revelam que as relações que há, também entre eles, são sustentadas principalmente por interesses pecuniários:

D. Tibúrcio. Eu já me resolvera a aturar a ríspida condição de D. Nise; mas, sem receber o dote, não me recebo.

Lancerote. Andai, que sois um impolítico. Algum homem que tem brio fala em dote?

D. Tibúrcio. E algum homem que quer dote atenta em brio? (SILVA, 1958, p. 235)

Porém, sabe-se que D. Lancerote considera o seu sobrinho um tolo e que, após a cena no escuro em que pensam que um bateu no outro, a contrariedade entre ambos aumenta, ainda que se mantenham as aparências, sempre convenientes:

D. Tibúrcio. Pois acha vossa mercê que havia pôr as mãos violentas nas reverendas barbas de vossa mercê? Igual eu podia com mais razão de queixar de vossa mercê, que me fez em estilhas.

D. Lancerote. Eu, sobrinho?! Isso é engano. Eu havia de erguer a mão para vós, quando só as devo levantar ao Céu para dar-lhes graças, por dar-me para uma de minhas sobrinhas um noivo tão gentil-homem? (SILVA, 1958, p. 233)

D. Lancerote. Não sabeis quanto folgo com a vossa melhora, pois me estava dando cuidado o enterro, e me podeis agradecer a boa vontade, pois vos seguro que havia ser luzido. Vós o veríeis!

D. Tibúrcio. Outro tanto desejo eu fazer a vossa mercê. (SILVA, 1958, p. 245)

Paulo Roberto Pereira (2007, p. 329) já notou, de resto, que Antônio José da Silva faz mesmo uma satirização dos costumes sociais em **Guerras do Alecrim e Manjerona**, onde se criticam “o nobre fanfarrão que busca sair da miséria pelo casamento; o burguês endinheirado que é avarento; o criado esperto que, para sobreviver, precisa roubar; o desregramento dos costumes, com os namorados que entram à noite nos quartos das moças”.

10 RECURSOS CÔMICOS EM *GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA*

Na peça **Guerras do Alecrim e Manjerona**, Antônio José da Silva lança mão de variados recursos cômicos. A começar pela linguagem, a peça explora a paródia do estilo barroco por meio das falas dos galãs, que são imitadas, com intenção satírica, pelos criados. Com efeito, Paulo Roberto Pereira (2007, p. 35) já notou que “A linguagem realista dos criados, utilizando-se do latim macarrônico e de um linguajar arrevesado, tem o intuito de ridicularizar o preciosismo barroco e revelar a falência desses valores”.

As seguintes passagens extraídas da peça demonstram bem a linguagem artificial dos galãs nas falas que dirigem, como galanteios, às damas com quem intentam casar-se:

D. Gilvaz. Eu, Senhora D. Clóris, sou D. Gilvaz, aquele impaciente amante que, atropelando impossíveis, vem, qual salamandra de amor, a abrasar-se nas chamas do seu alecrim, como vítima da mesma chama.

D. Clóris. Senhor D. Gilvaz, como entendo o seu amor só se encaminha ao lícito fim de ser meu esposo, por isso lhe facilito os meus agrados; mas não tão francamente, que primeiro não haja de experimentar no crisol da constância os raios do seu amor.

D. Gilvaz. Mui pouco conceito fazeis da vossa beleza; pois, se antes de admirar essa formosura em ocultas simpatias, soubestes atrair todos os meus afectos, como depois de admirar o maior portento de perfeição, poderia haver em mim outro cuidado mais que o de adorar-vos com tão imóvel constância, que primeiro se moverão as estrelas fixas, que sejam errantes as minhas adorações?
[...]

D. Clóris. Senhor D. Gil, as suas finezas, por encarecidas, perdem a estimação de verdadeiras; que quem tem a língua tão solta para os encarecimentos terá presa a vontade para os extremos. (SILVA, 1958, p. 199-200)

D. Gilvaz. Senhora D. Nise, se acaso em vossa piedade pode achar amparo um desgraçado, peço-vos que me ocultes; pois já a rubicunda Aurora em risonhas vozes nos avisa a chegada do Sol, assim a vossa mangerona se veja coroada de louro no capitólio do amor. (SILVA, 1958, p. 227-228)

As falas de D. Gilvaz são carregadas de metáforas – “abrasar-me nas chamas do seu alecrim”, “rubicunda Aurora em risonhas vozes”, “coroada de louro no capitólio do amor” –, de comparações – “qual salamandra do amor” –, de exageros – “primeiro moverão as estrelas fixas” – e de clichês que resultam em uma linguagem artificial e cômica. Logo no primeiro diálogo,

Dona Clóris censura a verbosidade de D. Gilvaz: “quem tem a língua tão solta para os encarecimentos [...]”.

O exagero encontra-se também nesta outra passagem:

D. Gilvaz. Nada chega ao alecrim, cujas excessivas virtudes são tantas, que para numerá-las não acha número o algarismo; e não faltou quem discretamente lhe chamasse planta bendita. (SILVA, 1958, p. 231, grifo nosso)

O exagero, para Bergson (1993, p. 90), consiste em transformar o familiar em solene, ou seja, utilizar um vocabulário formal em uma situação informal, familiar. Semicúpio, na primeira cena, tenta imitar a fala dos galãs D. Gilvaz e D. Fuas para galantear Sevadilha:

D. Gilvaz. Diana destes bosques, cessem os acelerados desvios desse rigor, pois quando rêmora me suspendeis, sois íman que me atraís. (*Para D. Clóris*).

D. Fuas. 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. (*Para D. Nise*).

Semicúpio. (*Para Sevadilha*) E tu, que vens atrás, serás a seringa destas brenhas; e para o seres com mais propriedade, deixa-te ficar mais atrás, pois apesar dos esguichos de teu rigor, hei de ser conglutinado raboleva das tuas costas. (SILVA, 1958, p. 231)

O contraste resulta da tentativa, empreendida por Semicúpio, de imitar os nobres em seus galanteios amorosos; porém, ele aplica um estilo empolado a termos que sugerem o vulgar: “seringa destas brenhas”, “esguichos de teu rigor”, “conglutinado raboleva”. Também Paulo Roberto Pereira (2007, p. 43) já observou que

Todos os graciosos são propositadamente cômicos dominados por um sentido prático da vida, simbolizada na linguagem corrente, que contrasta com a artificial, de estilo afetado, utilizada por seus senhores.

A imitação de Semicúpio, que parece querer reproduzir as falas dos fidalgos, é o que Bergson (1993, p. 71) chama de repetição – trata-se, neste caso, de grupos de personagens diferentes que reproduzem a mesma cena: “não é raro que o primeiro grupo compreenda os amos

e o segundo os criados. Os criados hão de repetir noutro tom, transposto em estilo menos nobre, uma cena já representada pelos amos”.

Este paralelismo cômico surge logo no primeiro diálogo, com a fala dos fidalgos, de estilo gongórico, seguida pela fala do *gracioso* num tom parodístico, pois o *gracioso* imita a fala empolada dos galãs em sua forma, mas o conteúdo fica marcado por expressões de sentido impróprio e por trocadilhos que derivam da substituição do vocabulário amoroso por palavras cotidianas, de referências vulgares.

De acordo com Charles David Ley (1954, p. 38), é comum o contraste entre a visão idealizada do amor, tal como a do galã, e a visão mais concreta e realista do *gracioso*. Na literatura renascentista, era frequente a tentativa de tornar atemporal o amor em sua quinta essência; na comédia o amor atemporal era possível para o idealista, o senhor, enquanto que, para o senso comum, representado pelo *gracioso*, era uma fantasia absurda.

Mas no caso de **Guerras do Alecrim e Manjerona**, para D. Gilvaz, amo do *gracioso*, o interesse pelo casamento é proporcional às vantagens econômicas que este lhe pode trazer. Deste ponto de vista, o contraste entre criado e amo dá-se não já pela nobreza do sentimento amoroso mas, sobretudo, pela diferença de linguagem, uma vez que Semicúpio fala de forma natural e espontânea, em contraste com as outras personagens, que ostentam uma linguagem artificial e rebuscada.

Quando a cena ocorre no escuro, os trocadilhos de Semicúpio sugerem o artificialismo da linguagem empolada com que os fidalgos costumam fazer os seus galanteios e que ele, criado, parodia, carregando decididamente nas hipérboles, que expressam um exagero que se revela cômico (cf. PROPP, 1992, p. 90):

Semicúpio. Andar! Suponho que tenho o meu amor na Noruega! Mas, ainda assim, isto de estar às escuras, não é grande cousa para um homem dizer à sua dama quatro hipérboles; pois, se não vejo, como poderei dizer-te que és estátua de alabastro sobre plintos de jaspe, neve vivente e racional sorvete, mas só carapinhada, pois negra te considero nesta Etiópia? Oh, negregada ocasião, em que por faltar uma candeia não sai à luz a tua formosura! (SILVA, 1958, p. 223)

É precisamente através desta linguagem que Semicúpio, demonstrando a sua visão de mundo prática, questiona comicamente a validade desses galanteios, visto que está às escuras e não pode ver a beldade a quem os dedica.

Flávia Corradin (1998, p. 213) designa este tipo de paródia do teatro de Antônio José da Silva como uma *autoparódia*, que “alveja o anquilosamento em clichês do repertório imagético barroco”. Ao analisar as peças **Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança** e **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena**, a autora constata que Sancho Pança, na primeira peça, parodia a fala de D. Quixote, denunciando o vazio conteudístico desta, e que em **Anfitrião** “A ‘inversão’ promovida pelos ‘graciosos’ ressalta a inadequação epocal do discurso dos *discretos*, cujo linguajar, entravado pelo uso de clichês, é constantemente denunciado”.

A paródia aparece frequentemente em vários momentos da peça. Por exemplo, D. Gilvaz, a declarar-se para Dona Clóris, recita um soneto que tem assim uma das quadras:

Um dia para Siques quis amor
uma grinalda bela fabricar;
e por mais que buscou, não pôde achar
flor do seu gosto entre tanta flor. (SILVA, 1958, p. 252)

O soneto é composto por versos decassílabos, esquema de rimas ABBA/ABBA/CDC/DCD e, em nota, José Pereira Tavares diz que ele reproduz “o artifício a que se entregavam os poetas da época” (SILVA, 1958, p. 252).

Em um trecho em que Dona Clóris fala sobre o seu amor, ela faz uma paródia de um célebre poema de Camões:¹²

D. Clóris. [...] e finalmente, Senhor Doutor, é tal esse mal, que se sente sem se sentir; que dói sem doer; que abraça sem queimar; que alegre entristecendo; e entristece alegrando.

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

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

Semicúpio. É um mal da moda. (SILVA, 1958, p. 250)

¹² Massaud Moisés (2006, p. 72) afirma que no “soneto camoniano iniciado pelo verso ‘Amor é fogo que arde sem se ver’ [...] já se observam antecedentes barrocos no jogo dos paradoxos que levam aos conceitos, uma das bases daquela tendência estética”.

Semicúpio, que finge ser médico, diagnostica as queixas de Dona Nise e Dona Clóris como “mal cupidista”, criando um neologismo a partir da palavra Cupido, o deus da mitologia grega, representante da paixão. O criado explica que o “mal cupidista” é um “mal da moda”, o que pode ser uma satirização da juventude portuguesa do século XVIII.

O recurso da paródia também está presente nos disfarces que Semicúpio utiliza para passar por médico e por juiz. Neste caso, podem-se elencar várias estratégias que Propp (1992) e Bergson (1993) apontam: o disfarce, a ridicularização das profissões, os jargões de profissão e a paródia desses jargões.

Para entrar na casa de D. Lancerote, Semicúpio tem a idéia de se disfarçar de médico para diagnosticar o mal de D. Tibúrcio:

Semicúpio. Assim como há filosofia natural, porque não haverá natural medicina?

D. Gilvaz. E se o doente morrer, por falta de remédios?

Semicúpio. Mais depressa morrerá por muitos remédios. (SILVA, 1958, p. 243)

Em nota de rodapé, José Pereira Tavares (SILVA, 1958, p. 244) diz que a cena em que Semicúpio imita o médico era típica de Molière, “cujo – ‘*Médecin malgré lui*’ – Antônio José da Silva por certo conhecia muito bem”. Tavares também observa que a *Farsa dos Físicos* de Gil Vicente, que denuncia falsos médicos, era decerto conhecida por Antônio José da Silva.

Ao falar sobre a *ridicularização das profissões*, Propp (1992, p. 82) afirma que a figura do médico era um dos alvos prediletos da sátira, principalmente no teatro popular e nas primeiras comédias européias:

O doutor juntamente com Arlequim e Pantalone era uma das figuras permanentes da *commedia dell'arte* italiana. Os pacientes ignorantes daqueles tempos enxergavam apenas os procedimentos e os atos exteriores do médico, mas não viam e não entendiam o sentido deles, não acreditavam nele.

Do fato de que “enxergavam apenas os procedimentos e os atos exteriores do médico” deriva também a observação de Henri Bergson (1993, p. 39-49), que vê no *disfarce* um recurso cômico que explora a mecanização artificial do corpo humano, a sua automatização. No caso da

profissão, apresenta-se a personagem do profissional separada da sua profissão: nesta peça de Antônio José da Silva, o médico distante da saúde.

Na cena do disfarce de médico, não é a medicina que é o alvo do cômico, mas a imitação estereotipada do médico em suas ações: as perguntas automatizadas ao paciente, a sequência da consulta, o latim macarrônico e a imitação parodística do vocabulário científico.

Esta imitação envolve os *jargões profissionais*, recurso cômico apontado por Propp (1992, p. 128) como instrumento linguístico de comicidade: “A língua ou o jargão de uma casta, do ponto de vista de quem não pertence a ela, soa como um conjunto de palavras incompreensíveis e desprovidas de sentido”.

A língua do sábio ou a terminologia científica, quando parodiadas, podem resultar em uma comicidade involuntária para os que não as compreendem, tornando-se apenas sons. Propp (1992, p.83) também dá o exemplo do falso médico em Molière: “Por trás do seu latim ‘doutoral’ esconde-se o vazio, a ignorância da medicina”.

Ao entrar em cena vestido de médico, Semicúpio cumprimenta em latim: “*Deo Gratias*”. Depois, interroga o paciente, em uma passagem de rica comicidade:

Semicúpio. Vossa mercê é casada ou solteira?

D. Tibúrcio. Porquê, Senhor Doutor?

Semicúpio. Porque os sinais são de prenhe.

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

Semicúpio. Dianteiro, ou traseiro?

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

Semicúpio. De aço ou de ferro?

D. Lancerote. É homem! Não me entende?

Semicúpio. Ora acabe com isso. Eis aqui como por falta de informação morrem os doentes; pois, se eu não especulara isso com miudeza, entendendo que era macho, lhe aplicava uns cravos; e, se fosse varão, umas limas; e, como já sei que é homem, logo veremos o que se lhe há-de fazer. (SILVA, 1958, p. 246-247)

Quando Semicúpio detecta que “os sinais são de prenhe”, satiriza o mecanicismo do questionamento médico, tirando conclusões pelos sinais, sem observar o óbvio da situação: trata-se de um paciente de sexo masculino!

Diante da insistência de Semicúpio em dizer que D. Tibúrcio é mulher, D. Lancerote usa três termos para explicar que seu sobrinho é homem: macho, varão e homem. Semicúpio interpreta, propositadamente no seu disfarce de médico, que os três termos têm significados diferentes e alega que as suas especulações servem à exatidão do diagnóstico médico. A comicidade está na paródia dos discursos e dos atos médicos, que são vistos apenas em sua forma, esvaziados de sentido.

Após as “especulações” de Semicúpio sobre o paciente, D. Lancerote diz com cega crença no falso médico: “Eis aqui como gosto de ver os médicos: assim especulativos” (p. 247).

Quando D. Tibúrcio, o paciente, diz que come apenas pão e laranja na casa de D. Lancerote, este desmente e afirma que são delírios do doente, ao que o criado responde com um aforismo em latim: “Assim deve ser por força, ainda que não queira, pois conforme ao aforismo, *Cum barriga dolet, Cetera membra dolent*” (p. 247). Trata-se, segundo José Pereira Tavares (SILVA, 1958, p. 247), de um aforismo forçado pelo autor, cujo significado seria “Quando dói a barriga, doem os restantes membros”.

A cena do disfarce de médico prossegue com a cômica consulta a Semicúpio, que analisa a língua do paciente e pergunta-lhe se “tomou as águas”; quando D. Tibúrcio diz que na casa “não há ourinol”, Semicúpio orienta-o a fazê-lo “ainda que seja numa frigideira, em todo o caso, *quia per orinis optime cognoscitur morbus*” (p. 247), sendo que a referência às funções fisiológicas também é um recurso do cômico.

A longa fala de Semicúpio, parodiando a linguagem médica com expressões complicadas, porém vazias de sentido, não é compreendida por D. Lancerote nem por D. Tibúrcio:

D. Lancerote. Eu não lhe entendi palavra!

D. Tibúrcio. Eu morro, sem saber de quê! (SILVA, 1958, p. 249)

D. Gilvaz e D. Fuas também estão disfarçados de médicos e, após anunciar o seu diagnóstico, Semicúpio pede-lhes que também opinem sobre a medicação. Um indica que o

sangrem e o outro que o purguem, enquanto que Semicúpio indica que “tome umas bichas nas meninas dos olhos, para que o humor faça retrocesso de baixo para cima”. Mesmo diante do absurdo receitado, D. Lancerote diz “Calai-vos, sobrinho, que ele médico é e bem o entende”, revelando mais uma vez a sua crença cega nas aparências (SILVA, 1958, p. 248-249).

Semicúpio termina com uma ária em latim “macarrônico” que, em nota, José Pereira Tavares (SILVA, 1958, p. 256) traduz: o falso médico pretende enaltecer “a veracidade dos seus diagnósticos e a sua autoridade de consumado médico”:

Canta Semicúpio a seguinte

ÁRIA

Si, in medicins
te visitamus,
non asniamus,
sed de alecrinis,
et mangeronis
recipe quanto
satis *aná*¹³.

Credit mihi,
qui sum peritus,
non mediquitus
de cacaracá. (SILVA, 1958, p. 256-257)

Também na cena VII do segundo ato, Semicúpio e D. Gilvaz entram vestidos de juiz – outro disfarce que envolve profissão. Nesta passagem, o uso das expressões em latim é a principal forma paródica de linguagem:

Semicúpio. [...] Venite ad cam para foram! [...] (SILVA, 1958, p. 271)

*Semicúpio. Se não dorme, que fazia nela, feito socius criminis destes dois machacazes?
[...]*

Semicúpio. Chitom! Não me usurpe a jurisdição; já disse que estas averiguações só a mim me pertencem. Vamos andando ad cagarromem.

[...]

*Semicúpio. O bacharel Petrus in cunctis, juiz de fora daqui, com alçada na vara até o ar.
(SILVA, 1958, p. 273)*

¹³ José Pereira Tavares (SILVA, 1958, p. 256) explica que “*Aná* (lat. *ana*) – é palavra empregada pelos médicos nas receitas, com **a qual** indicam ao farmacêutico que as substâncias que nelas figuram devem entrar em partes iguais”.

Semicúpio parodia também a manifestação de autoridade do juiz,¹⁴ ao interromper D. Tibúrcio com “Chiton! Não me usurpe a jurisdição[...]”. Com a mesma autoridade cômica, e mesmo sabendo D. Gilvaz do disfarce do criado, este diz-lhe: “*Sedete*, que aí vem subindo a primeira testemunha”. E ainda o mesmo falso juiz faz uma comparação cômica quando se diz um “Papiniano assanhado”, aproximando assim a figura do célebre jurisconsulto romano do império de “cacaracá” (SILVA, 1958, p. 257) através da palavra ridicularizadora: “*Semicúpio*: E mais eu, que pareço um Papiniano assanhado!” (SILVA, 1958, p. 276).

Sem dúvida o disfarce é fonte para a criação de quiprocós, golpes de teatro, teatro dentro do teatro e voyeurismo:

O disfarce “superteatraliza” o jogo dramático, que já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando deste modo não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena. O disfarce é apresentado como verossímil ou como convenção dramática e uma técnica dramatúrgica, necessárias ao dramaturgo para transmitir a informação de um ao outro caráter, para facilitar a progressão da intriga e desatar os fios no final da peça. (PAVIS, 1999, p.104)

Propp (1992, p. 145) também relaciona o disfarce com o recurso do quiprocó. Afirma que o disfarce é encontrado nas comédias antigas, sendo um recurso em que ocorre “a ação de um em lugar de outrem, onde um é trocado por outro. E nas ações costumam acompanhar o engano”.

Além dos disfarces de médico e juiz, Semicúpio aparece disfarçado de vendedor de alecrim para entrar na casa de D. Lancerote, e ainda disfarçado de mulher juntamente com D. Fuas e D. Gilvaz, para não serem pegos na casa pelo tio das moças:

Saem D. Fuas, D. Gil e Semicúpio, vestidos de mulher, com mantos.

[...]

Semicúpio. Este Senhor, sobrinho de vossa mercê, merecia que lhe dessem duas facadas, pois sem alma nem consciência, depois de o introduzir na minha casa, para casar com uma de minhas filhas, que vossa mercê aqui vê, teve dais ardis, que enganou a ambas e de ambas triunfou [...] (SILVA, 1958, p. 236)

O cômico está no disfarce e no ardil de Semicúpio, que acusa o seu rival, D. Tibúrcio, de ter enganado as “moças”, que na verdade são D. Gilvaz e D. Fuas.

¹⁴ Como fora Antônio José da Silva bacharel em Direito, é **provável** que **ele** tivesse referências jurídicas para a **construção da sua** paródia.

O *quiprocó* é exposto por Propp (1992, p. 146) com o significado de “um em lugar do outro” ou uma coisa no lugar da outra. O autor diz que “o enredo onde alguém se faz passar por outrem, suscitando com isso o riso, é bastante difundido em todas as literaturas [...]. Sobre o mesmo princípio funda-se a comicidade da impostura”.

Em **Guerras do Alecrim e Manjerona**, D. Gilvaz finge ser amante de Dona Nise para que D. Fuas desista de conquistar a moça, o que provoca o quiprocó em várias passagens: “*D. Gilvaz*. Não quero dar-me a conhecer a D. Fuas, por ver se com os zelos desiste da empresa, para que só triunfe o alecrim. (*À parte*)” (SILVA, 1958, p. 196).

O quiprocó é facilitado pela cena às escuras, quando os galãs estão escondidos dentro de uma caixa. D. Gilvaz declara-se, D. Nise corresponde, pensando ser D. Fuas, que sai da caixa e acha que D. Nise tem, de fato, outro amante. D. Fuas e D. Nise discutem, e o fidalgo esconde-se novamente na caixa. Aparece então D. Clóris e diz: “Já, meu bem, podes sair sem susto”. D. Fuas pensa que é D. Nise quem fala e acusa-a de falsidade; D. Gilvaz entra na discussão, enganando D. Fuas.

A confusão, envolvendo os dois galãs, repete-se quando D. Gilvaz pede a D. Nise que o esconda dentro da casa. Feito isto, aparece D. Fuas que quer esconder-se no mesmo cômodo e, ao ver que D. Nise reluta, desconfia que lá haja algum amante escondido. D. Clóris entra em cena para averiguar o que se passa e, quando abre a porta do lugar em que D. Gilvaz está escondido, também passa a acreditar que D. Gilvaz e D. Nise são amantes:

D. Clóris. Já agora, por capricho, hei-de ver quem aí está. Vossa mercê é, Senhor D. Gilvaz? Que é isso? Quer enxertar o meu alecrim com a manjerona de D. Nise? (SILVA, 1958, p. 229)

Novamente, o quiprocó entre os galãs acontece quando D. Fuas se esconde no canteiro do alecrim e D. Gilvaz no da manjerona. Quando Dona Nise e Dona Clóris entram no jardim, o quiprocó está feito, pois D. Fuas e Dona Clóris pensam que os outros os traem. Na sequência, após a ária cantada a quatro, entra a criada Fagundes e, por contraste, rompe com o tom sério do diálogo entre os jovens, avisando que o tio está prestes a chegar: “*Fagundes*. Já acabaram de cantar? Pois agora entrem a chorar” (SILVA, 1958, p. 266-267).

A cena do escuro propicia outro quiprocó, quando Semicúpio sai da caixa e, para que D. Lancerote e D. Tibúrcio não o percebam, dá socos que acertam em ambos. Cria-se o quiprocó porque D. Lancerote acredita que o soco foi uma agressão de D. Tibúrcio e vice-versa: “*Semicúpio*. Agora é boa ocasião de ir-me; porque, ainda que encontre com algum, cuidarão que são murros. Lá vai o primeiro! (*Dá*)” (SILVA, 1958, p. 227).

Os quiprocós entre os galãs e damas e entre o primo e tio são provocados pelo fingimento de D. Gilvaz e de Semicúpio. Nestas situações acontece o que Propp (1992, p. 99) chama de *odurátchivanie*, que significa “fazer alguém de bobo”: é quando uma personagem engana a outra e assim “possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga”, como acontece entre as personagens rivais de **Guerras de Alecrim e Manjerona**.

Semicúpio é a personagem mais enganadora, por ajudar seu amo D. Gilvaz e por querer conquistar Sevadilha, tendo neste intuito D. Tibúrcio como antagonista. Por meio dos disfarces e mentiras, Semicúpio faz de bobas as demais personagens, principalmente D. Lancerote e D. Tibúrcio. Por exemplo, na cena em que os jovens estão em casa de D. Lancerote, Semicúpio finge haver um incêndio para salvar D. Gilvaz de ser pego pelo tio das jovens e diz, de dentro: “Abram a porta, que se queima a casa! Fogo! Fogo!” (SILVA, 1958, p. 203).

Outro exemplo é quando Semicúpio, disfarçado de juiz, diz a D. Lancerote:

Semicúpio. Essa inquirição me pertence a mim, que sou juiz privativo desta causa; e vossa mercê, meu amo, não se costume a mentir aos ministros de vara grossa, dizendo-me que o ladrão era feio e horrendo, quando vemos que estes Senhores são mui bem estreados. (SILVA, 1958, p. 271)

Propp (1992, p. 115), porém, afirma que para a mentira enganadora ser cômica, ela “deve ser de pequena monta e não levar a consequências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada”. Com efeito, no final da peça a mentira é revelada pelo próprio Semicúpio e comentada pelas outras personagens:

Semicúpio. 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.

Fagundes. Isso é verdade; se não, diga-o a escada e a caixa.

D. Tibúrcio. Foi boa a caixa.

[...]

Semicúpio. E, se não, diga-o também o fogo salvage, a medicina, a ministrice e a mãe de duas filhas. (SILVA, 1958, p. 281-282)

Propp (1992, p. 100) diz que a personagem pode ser vítima do engano por causa de algum defeito ou descuido que lhe é próprio e do qual o antagonista se aproveita para escarnecer dela. Assim, Semicúpio aproveita-se da estultice de D. Tibúrcio para enganá-lo. O criado, vestido de mulher, engana D. Tibúrcio ao dizer a seu tio que ele seduzira outras moças. D. Tibúrcio chega a ficar doente e é enganado novamente por Semicúpio, que agora lança mão do disfarce de médico.

A estultice ou *alogismo* é indicada por Propp (1992, p. 107) como um procedimento que resulta em comicidade. O alogismo pode ser manifesto ou latente, ou seja, percebido facilmente ou descoberto por meio do desmascaramento de outras personagens. Na peça em questão, D. Tibúrcio é tido pelas outras personagens como estúpido. Sevadilha canta uma ária em que o chama de “tonto jarreta” e “néscio pateta”:

Que um tonto jarreta
que um néscio pateta
me fale de amor
ou é para rir
ou para chorar. (SILVA, 1958, p. 215)

Em outra passagem, Sevadilha zomba tanto de D. Lancerote quanto de D. Tibúrcio, por tê-los enganado quando lhes disse que vira sair da caixa um furacão de vento, quando na verdade era Semicúpio escondido na caixa: “Genro e sogro não os vi mais bestas (*À parte e vai-se*)” (SILVA, 1958, p. 235).

Quando tio e sobrinhas estão à espera do médico e D. Tibúrcio diz já se sentir melhor, as moças ridicularizam o primo em seus comentários:

D. Nise. Vaso mau não quebra. (*À parte*).

D. Clóris. Se fora cousa boa, não havia de escapar. (*À parte*) (SILVA, 1958, p. 245)

Ao falar da *comicidade das diferenças*, Propp (1992, p. 63) diz ser cômica “qualquer roupa extravagante que destaque o homem de seu meio”. Ora, assim mesmo apresenta-se, em

Guerras, o D. Tibúrcio: “*Sai D. Tibúrcio com botas, vestido ridiculamente*”. O sobrinho é chamado de abóbora pelo tio, e parece surpreso com a alcunha:

D. Lancerote. Calai-vos, abóbora, que degenerais de quem sois.

D. Tibúrcio. A mim abóbora? (SILVA, 1958, p. 227)

Temos aqui a comparação da personagem humana com algum objeto (neste caso, a abóbora), procedimento que Propp (1992, p. 75) também comenta quando fala do “O homem-coisa” como uma forma de estabelecimento do cômico – quando o objeto, com o qual o sujeito é comparado, remete a algum defeito seu. Aqui a comparação com a abóbora tem sucesso cômico por ser D. Tibúrcio caracterizado pela estultice.

Outras comparações com objetos aparecem ao longo da peça. Semicúpio ridiculariza Fagundes em vários momentos e, em um deles, compara as narinas da criada com duas chaminés: “*Semicúpio*. Para que vossa mercê descanse de todo, vazarei esta quarta nos narizes daquela velha, que são duas chaminés” (p. 206).

Em outra situação, Fagundes pede a Semicúpio que leve a caixa em que está escondido D. Fuas para a casa de D. Lancerote. Semicúpio reage, indignado, perguntando se a criada o acha com ombros de “mariola”, provavelmente querendo dizer mariola – a comparação baseia-se aqui na similaridade de sons entre *mariola* e a suposta *carriola*:

Fagundes. Ó filho, por vida vossa quereis levar-me uma caixa?

Semicúpio. Com quê, achou-me vossa mercê com ombros de mariola! (SILVA, 1958, p. 210)

Quando Semicúpio cai da corda em cima de D. Lancerote, diz ter pensado que ele era “poial”, ou seja, um apoio ou puleiro: “*Semicúpio*. Não é nada; escarranchei-me no velho, cuidando que era poial! Estou bem aviado! (*À parte*)” (SILVA, 1958, p. 259).

Na cena em que Semicúpio está escondido na caixa às escuras e apaga com um sopro a luz que D. Lancerote traz, o velho personifica, com estultícia, a luz da vela:

D. Lancerote. Quem seria o cruel, que tão aleivosamente matou uma inocente luz, a assopros frios?

Semicúpio. Deus lhe perdoe, que era uma luz a todas as luzes boas [...] (SILVA, 1958, p. 226)

Neste caso, ao contrário da comparação do homem com uma coisa, é o objeto que é antropomorfizado, resultando também na comicidade.

Mas o ser humano pode também ser comparado a um *animal*. Assim como ocorre na comparação com o objeto, Propp (1992, p. 66) observa que a comicidade do “homem-animal” somente acontece quando a comparação revela qualidades negativas.

Em **Guerras do Alecrim e Manjerona**, D. Tibúrcio, por sua estultice, é chamado de asno por Dona Clóris: “Não vi maior asno! (*À parte*)” (SILVA, 1958, p. 178). Também Sevadilha compara D. Lancerote com uma centopéia: “Porque o velho já aí vem caminhando como uma centopéia” (SILVA, 1958, p. 231). A comparação é eficaz porque remete ao passo rápido de D. Lancerote e também à rigidez de caráter do velho avarento.

D. Lancerote é ainda comparado com um leão por Fagundes, que assim aproxima a ferocidade do animal e o caráter do tio:

Fagundes. Ui, Senhores! Isto é cousa de brinco? O Senhor seu tio está com tamanho olho aberto, que parece um leão que está dormindo [...] (SILVA, 1958, p. 201).

Esta fala da criada revela um paradoxo: o velho está com o “olho aberto” e isto o assemelha a um leão “dormindo”. O *paradoxo* é um instrumento linguístico, explicado por Propp (1922, p. 124) como procedimento através do qual “o predicado contradiz o sujeito, ou a definição o que está para ser definido”. O autor diz que à primeira vista, o paradoxo não tem sentido algum, mas pode-se encontrar algum sentido sutil em alguns casos. Na peça que ora analisamos, há uma cena em que Semicúpio diz a Sevadilha um paradoxo segundo o qual a “chama, por excessiva, não alumia”:

Sevadilha. Pois o fogo de teu amor não basta para alumiar esta casa?

Semicúpio. Se a luz excessiva faz cegar, também a minha chama, por excessiva, não alumia; mas com tudo isto, não nos metamos no escuro. Falemos claro: como estamos nós daquilo que chamamos de amor? (SILVA, 1958, p. 223)

Semicúpio cria um silogismo para arrumar uma saída para a pergunta de Sevadilha, comparando a sua chama, que seria a paixão ou amor, com a luz excessiva. Faz em seguida um trocadilho com as expressões “não nos metamos no escuro” e “falemos claro”, que faz referência à situação em que se encontram – realmente no escuro –, e afinal demonstra o seu caráter prático, trocando as metáforas pela linguagem direta na sua pergunta sobre o amor.

Massaud Moisés (2006, p. 71) explica que o silogismo de segunda figura era recorrente no discurso utilizado no Barroco.¹⁵ Lembra o mesmo crítico, a propósito dos silogismos, esquematizados em uma premissa maior, uma premissa menor e a conclusão, que “Por dar margem a uma série de tortuosas combinações, este gênero de raciocínio não raro se transforma em silogismo imperfeito ou falso” (SILVA, 1958, p. 72).

Em algumas falas da peça de Antônio José da Silva encontram-se espécies de silogismos falsos, que se revelam paradoxais:

Sevadilha. E como estamos nós do malmequer, que esse é o ponto?

Semicúpio. Cada vez está mais viçoso com a copiosa inundação de meu pranto. (SILVA, 1958, p. 224)

A fala de Semicúpio segue esta lógica: o malmequer representa o amor; o amor de Semicúpio não se consuma, o que causa pranto; o pranto é água que rega o malmequer; o malmequer regado torna-se viçoso; logo, o amor está viçoso pelo pranto do amor que não se realiza. A conclusão é uma metáfora paradoxal.

No diálogo em que D. Tibúrcio consulta Sevadilha sobre qual das primas deveria tomar como esposa, a criada diz-lhe que não deve casar com nenhuma:

D. Tibúrcio. Tu bem sabes que eu vim para casar com uma destas duas primas minhas. Ambas são belas, ao que entendo; só me resta saber as manhas de cada uma, para que escolha do mal o menos.

Sevadilha. Senhor, ambas são mui bastantes moças. A Senhora D. Clóris é mui perfeita; sabe fazer os ovos-moles mui bem. A Senhora D. Nise tem melhor

¹⁵ O próprio vocábulo “barroco” tinha a princípio o sentido de “tipo de pérola de forma irregular, ou, de acordo com a filosofia escolástica, um esquema mnemônico que servia para facilitar a memorização de um dos chamados silogismos da segunda figura”, mas ganhou com o tempo o sentido de mau gosto e passou a designar posteriormente um estilo comum no século XVII e em princípios do século XVIII.

juízo; muito assento, quando não está de levante; grande capacidade e tanto, que, sendo tão rapariga, já lhe nasceu o dente do siso; porém na condição é uma víbora assanhada.

D. Tibúrcio. Não sei, Sevadilha, o que faça neste caso.

Sevadilha. Não casar com nenhuma.

D. Tibúrcio. Pois eu vim cá por besta de pau?

Sevadilha. Eu digo o que entendo em minha consciência. (SILVA, 1958, p. 212-213, grifos nossos).

A comparação com a víbora é um dos recursos cômicos que Propp enquadra na categoria do *homem animal*. Sevadilha faz trocadilho com a expressão “muito assento”, insinuada em seu sentido próprio, e diz um paradoxo ao afirmar que D. Nise “tem melhor juízo” e que “porém na condição é uma víbora”. A mesma criada compõe ainda, nesta ocasião, um silogismo: o ser “tão rapariga” indica que D. Nise é muito nova, inocente e que, portanto, tem juízo; o “dente do siso” representa juízo; logo, diz que “sendo tão rapariga, já lhe nasceu o dente do siso”. Porém, a idéia resulta em um paradoxo porque o dente do siso somente nasce depois de certa idade.

Propp (1992, p. 119-120) fala ainda sobre um caso particular de argúcia envolvendo jogos de palavras, ao qual denomina *calembur*. Trata-se do trocadilho, quando é dita uma expressão em seu sentido lato, mas que pode ser compreendida em um sentido mais restrito. Também Bergson (1993, p. 85) aponta para um tipo de cômico das palavras que surge quando se toma “uma expressão no sentido próprio e ela é empregada no sentido figurado”.

Ora, quando D. Lancerote acredita que há um incêndio em sua casa, lamenta a perda dos bens materiais, adquiridos à custa do “suor de tantos anos”, ou seja, do trabalho de tantos anos. Mas Semicúpio responde com uma tirada cômica, substituindo o sentido lato pelo sentido restrito da expressão:

D. Lancerote. [...] Lá vai o suor de tantos anos!

Semicúpio. Com ele podia vossa mercê apagar este fogo. (SILVA, 1958, p. 204)

Do mesmo modo, num diálogo com Sevadilha diz Semicúpio estar entupido porque se entalou na caixa, mas Sevadilha entende que ele está resfriado:

Semicúpio. Estou entupido.
Sevadilha. Dá dous espirros. (SILVA, 1958, p. 224)

Ainda preso na caixa, Semicúpio lança mão de outro trocadilho cômico, que faz referência à situação “apertada” em que se encontra, ou seja, ao apuro em que se encontrará caso D. Lancerote o descubra no interior da casa: “Estou no mais apertado lance que ninguém se viu!” (SILVA, 1958, p. 225).

D. Gilvaz, após ter se salvado da ira de D. Lancerote por meio do disfarce de Semicúpio, expressa-se com uma metáfora: “deitar a nau ao mar, que então temos enchente”, ordena ele ao criado, querendo dizer que o pior é passado e que devem agora preparar-se para o próximo passo do plano, a fim de obterem sucesso na conquista da simpatia de Dona Clóris. Mas Semicúpio responde à metáfora de seu amo com um trocadilho, usando a expressão “tudo nada”, que tem o sentido amplo de “tudo fica na mesma”, mas que também ganha o sentido restrito de “nadar” junto à frase “no cabo de tantas enchentes”:

D. Gilvaz. Semicúpio, já o pior é passado. Acabemos de deitar esta nau ao mar, que então temos enchentes.

Semicúpio. E no cabo de tantas enchentes, tudo nada. (SILVA, 1958, p. 239)

Na cena do disfarce médico, partindo do pressuposto de que a medicação inverte o quadro da doença, Semicúpio, ao invés de propor dar fim às finas dores de Tibúrcio, diz que irá engrossá-las:

D. Tibúrcio. Tenho na barriga umas dores mui finas.

Semicúpio. Logo as engrossaremos. [...] (SILVA, 1958, p. 246)

Quando se move a caixa sobra a qual estão sentados D. Lancerote e D. Tibúrcio, ambos caem e as sobrinhas e criadas aparecem para saber o que acontecera. D. Tibúrcio então responde com exagero, “O maior caso que viram as idades”, comentário que suscita um trocadilho do tio, que sugere a sua idade avançada:

Todos. Que sucedeu?

D. Tibúrcio. O maior caso que viram as idades.

D. Lancerote. Eu, que na maior idade vi o maior caso. (SILVA, 1958, p. 217)

Depois que D. Gilvaz e D. Fuas saem da caixa, há o seguinte diálogo entre Sevadilha e Semicúpio:

Sevadilha. Melhor fineza é amar por fé.

Semicúpio. Como, se eu não dou fé de ti?

Sevadilha. Ande, que o amor se pinta cego.

Semicúpio. Muito vai do vivo ao pintado. (SILVA, 1958, p. 223)

Neste exemplo, Sevadilha faz uso de adágios populares – “Melhor fineza é amar por fé” e “o amor se pinta cego” –, e as expressões ditas pela criada são tomadas em sentido estrito por Semicúpio. O adágio popular, de resto, também é utilizado por Semicúpio quando tem a idéia de disfarçar-se de médico:

D. Gilvaz. E que lhe havemos aplicar?

Semicúpio. Tudo o que não for veneno; porque o que não mata engorda. (SILVA, 1958, p. 241)

Na cena VI do segundo ato está à passagem da peça mais rica em jogos de palavras. Semicúpio ficara preso na capoeira de D. Lancerote e é quase morto por Fagundes, que entra em cena para matar, deveras, uma galinha. No entanto, também entra em cena Sevadilha e o criado pede-lhe que o salve. Repare-se que os jogos de palavras, neologismos e trocadilhos são produzidos a partir de um vocabulário referente ao galinheiro em que se encontra o criado gracioso. Ele utiliza as seguintes expressões: “jogar as cristas”, “para que ele fosse galo, me vejo eu feito galinha, se bem que já podia ser frango pelo esfrangalhado”, “estará a estas horas entre glórias e eu entre as penas; ele voando na esfera do amor, e eu de asa caída na gema dos ovos”, “grande desgraça é ser um homem galinha”, “morro de morte galinhal”, “donde a galinha tem os

ovos, aí se vão os olhos”. No seguinte diálogo, encontram-se mais destas referências e trocadilhos:

Semicúpio. Eu sou que te falo de papo; é o teu Semicúpio que está feito semigalo.

Sevadilha. Quem te meteu aí?

Semicúpio. O velho, por eu ser metediço.

Sevadilha. Pois como foi?

Semicúpio. Já me não lembra, que tenho memória de galo.

Sevadilha. Anda cá para fora.

Semicúpio. Não posso, sem tu me enxotares daqui.

Sevadilha. Como não podes, se eu sei que muito pode o galo no seu poleiro?

Semicúpio. Isso seria se o velho me não desasara.

Sevadilha. Não sabes o bem que me parecez nesta capoeira! Estás guapo! Estás frança!

Semicúpio. Sim, estou frança, porque estou feito galo.

Sevadilha. Pois dá-me das tuas penas para um regalo.

Semicúpio. Pois tu te regalas com as minhas penas?!

Sevadilha. Não, mas folgo de ver-te feito alma em pena.

Semicúpio. Que fará, se souberas que estou todo coberto de penas vivas! Ora anda, *Sevadilha*, tira-me de mais penas. (SILVA, 1958, p. 262-263, grifos nossos).

As expressões “falo de papo”, “memória de galo”, “penas”, “alma em pena” e “tira-me de tais penas” constituem trocadilhos que alternam o seu sentido lato – no caso de “pena”, o sentido de piedade – com o sentido restrito que lhes atribui o contexto da capoeira. Semicúpio ainda cria o neologismo “semigalo”, que deriva de um jogo de palavras com o seu próprio nome.

Na sequência, Semicúpio e Sevadilha cantam uma ária *a duo* composta por outros neologismos e trocadilhos referentes à capoeira: “frangainho tupetudo”, “como é galantinho”, “estou há meia hora a cacarejar”, “não posso mais tempo pensar”, “que é pena, que é mágoa/ que uma ave de pena/ não possa voar”, e ainda pela sequência de palavras “pila, pila, pila, pila”, criando-se assim uma sonoridade onomatopéica (SILVA, 1958, p. 263-264).

Depois de Sevadilha soltar Semicúpio, os fidalgos aparecem e entram na capoeira:

D. Fuas. [...] Nise cruel, eu me escondo na capoeira, que só o lugar das penas é o centro de um amante infeliz. (*Mete-se na capoeira*).

D. Gilvaz. Quem serve a Cupido, às vezes é leão, às vezes galinha. (*Mete-se na capoeira*) (SILVA, 1958, p. 267)

Além dos instrumentos linguísticos, nesta cena do galinheiro também se destaca o recurso cômico do homem animal, pois a comparação das personagens com a galinha denota rebaixamento, em contraste com o leão, que costuma associar-se ao sentido positivo de valentia.

Alguns *nomes* das personagens de **Guerras** também resultam de trocadilhos e assim sugerem outros sentidos. Os nomes próprios das personagens de comédia são apontados por Propp (1992, p. 129) como elementos relevantes no que toca à comicidade das palavras isoladas.

Semicúpio cria um trocadilho com o nome próprio do seu senhor, D. Gilvaz, que significa cicatriz resultante de golpe no rosto: “*Semicúpio*. Igual vossa mercê, que, se o não conheço pela voz, sem dúvida, Senhor D. Gilvaz, lhe prego com o seu nome na cara” (SILVA, 1958, p. 191). Também o nome próprio da *graciosa* Sevadilha propicia vários trocadilhos com a palavra “cevadilha”, que é nome de uma planta:

Fagundes. Vossa mercê, meu fidalgo, quem procura?

Semicúpio. Também mangerona, em lugar de Sevadilha, que tudo se faz bom tabaco. (SILVA, 1958, p. 194)

Nesta cena, D. Gilvaz havia entrado na casa pela janela, alegando que ia a busca da “mangerona”. Semicúpio, que pretende conquistar Sevadilha, tenta passar por Fagundes em seguida, e faz um trocadilho que associa o nome da *graciosa* ao da planta cevadilha, dizendo que pretende também “mangerona, [...] que tudo se faz bom tabaco”:

Semicúpio. Falta-me a Sevadilha, que a não acho, por mais que ando ao cheiro dela. Ora, filha, tirai-me daqui. Tu não ouves? (SILVA, 1958, p. 225)

D. Gilvaz. Aquela que lá vem não é Sevadilha?

Semicúpio. Pelo cheiro, assim me parece. (SILVA, 1958, p. 239)

Desta forma, Semicúpio cria vários trocadilhos com o nome Sevadilha, aludindo ao seu cheiro, sempre com duplo sentido. Eis outro exemplo:

Semicúpio. Não embaralhes o sentido em que te falo. Ai, Sevadilha, que não só me chegaste ao coração, mas também aos narizes! [...]

Sevadilha. Quem te meteu esses fumos na cabeça?
[...]

Semicúpio. Eu não te mereço que me descomponhas o carinho com que te trato. Ai Sevadilha, que sinto assar-me nos espetos quentes de teus olhos, aonde os repetidos espirros de meu incêndio...

Sevadilha. Se me disseras isso em dous dedos de papel, ainda te crera.

Semicúpio. Não só em dous dedos, mas em toda mão da solfa, donde verás de teu Semicúpio as finas cláusulas de suas semicopadas. (SILVA, 1958, p. 232, grifos nossos)

Neste diálogo, o gracioso faz também um jogo de palavras com o seu próprio nome ao criar o neologismo *semicopadas*, que José Pereira Tavares (SILVA, 1958, p. 232) explica ter o sentido de “arteirice”, sendo formado pela palavra *Semicúpio* e pelo termo musical *syncopa*.

O nome de Semicúpio permite, assim, criar neologismos com o prefixo “semi”, como “semigalo” na cena da capoeira. O neologismo “semibala” é dito por D. Tibúrcio, quando Sevadilha esconde-o na capoeira onde estão D. Gilvaz e D. Fuas, que confunde o sobrinho com Semicúpio:

D. Gilvaz. Este deve ser Semicúpio. És tu, Semicúpio?

D. Tibúrcio. Qual Semicúpio? Sou uma semibala para ele. (SILVA, 1958, p. 269)

Paulo Roberto Pereira (2007, p. 43) também lembra que “na totalidade da obra dramática de Antônio José, a personagem do gracioso recebe um nome burlesco que evoca algo associado ao riso”. Quando Semicúpio está disfarçado de médico, receita a Sevadilha tomar uns “semicúpios”, que são banhos na parte inferior do corpo:

Semicúpio. [...] Logo, logo, antes que se perpetue uma febre podre, é necessário que esta rapariga tome uns semicúpios.

Sevadilha. Semicúpios, eu?! É coisa que abomino. (SILVA, 1958, p. 255)

A relação do nome próprio do criado com a palavra que designa o meio banho cria a comicidade da linguagem. O mesmo trocadilho com o nome Semicúpio é feito quando o criado é jogado da escada por Fagundes: “*Semicúpio*. Ai, que me derreaste, bruxa infernal! Tu me pagarás o semicúpio que me fizeste tomar” (SILVA, 1958, p. 195).

Do mesmo modo, o inquirido que Semicúpio, disfarçado de juiz, faz às demais personagens revela nomes fundadores de comicidade:

D. Nise. Chamo-me D. Nise Sílvia Rufina Fábila Lisarda Laura Anarda, e...

Semicúpio. Basta, Senhora. E pode vossa mercê com todos esses nomes? (SILVA, 1958, p. 276)

Fagundes. Ambrósia Fagundes Birimboa Franchopana e Gregotil.

Semicúpio. Isso são nomes, ou alcunhas? (SILVA, 1958, p. 277)

O nome interminável de D. Nise pode ser visto como uma sátira aos longos nomes das famílias nobres, enquanto o nome completo de Fagundes parece tentar imitar os nomes nobres, porém se torna cômico em sua composição. Já Sevadilha tem um nome apenas, o que revela a sua condição de simples criada:

Semicúpio. [...] Menina, como é o seu nome?

Sevadilha. Sevadilha, sem mais nada. (SILVA, 1958, p. 278)

Outra comicidade por meio das palavras, também apontada por Propp (1992, p. 125) é a que gera a *ironia*. Este recurso consiste em afirmar algo sugerindo, no entanto, o contrário do que se afirma, sendo assim uma forma de zombaria sobre aquele ou aquilo de que se fala. Bergson (1993, p. 91) também aponta a ironia como uma forma de *comicidade das palavras*, que acontece quando se finge acreditar no que se diz.

Na peça **Guerras do Alecrim e Manjerona**, a ironia aparece muitas vezes, sobretudo nas falas de Semicúpio, o gracioso. Mas vejamos aqui uma tirada de D. Tibúrcio, na cena em que é atendido pelo falso médico:

D. Clóris. Viva o Senhor Doutor! Eu quero as fumaças do alecrim.

D. Tibúrcio. E morra o Senhor doente! Ai, minha barriga! (SILVA, 1958, p. 252)

Em meio aos louvores ao alecrim e à manjerona, feitos por D. Fuas e D. Gilvaz disfarçados de médicos, D. Tibúrcio, o verdadeiro doente, é deixado de lado. Assim, diante da excitação de Dona Clóris após D. Gilvaz ter recitado um soneto sobre o alecrim, D. Tibúrcio lamenta, ironicamente, a sua própria situação, rompendo com o romantismo da cena.

Nesta outra passagem, Semicúpio utiliza-se da ironia ao dizer, à parte, que é espantoso que um miserável cubra outro. Ao chamar D. Lancerote de miserável, Semicúpio também o ridiculariza:

D. Lancerote. Vai buscar o meu capote, e cobre-o, que está tremendo o miserável.

Semicúpio. É maravilha que um miserável cubra outro. (*À parte*). (SILVA, 1958, p. 181)

Quando D. Gilvaz quer entrar pela janela da casa de D. Lancerote, após ter entrado D. Fuas, Fagundes fala sobre o recato que há na casa:

Fagundes. Vossa mercê está zombando? Aqui não há quem possa ser amante de vossa mercê; pois bem vê o recato e honra desta casa.

D. Gilvaz. Eu bem vejo o recato e honra desta casa. Quê? Aquilo de subir um homem por uma janela e ir-se para dentro atrás de uma mulher não é nada? (SILVA, 1958, p. 198)

A ironia em “Eu bem vejo o recato e honra desta casa” é bem compreendida na sequência da fala de D. Gilvaz, que denuncia o que acabara de ver: “subir um homem por uma janela e ir-se para dentro atrás de uma mulher”.

Sobre o *cômico das palavras*, Bergson (1993, p. 83) diz ainda que a comicidade pode ocorrer quando, por automatismo, se diz uma frase feita em um contexto com o qual a frase não condiz. Isto ocorre na fala de Semicúpio, quando disfarçado de médico:

D. Gilvaz. Espera.

Sevadilha. Não posso, que D. Tibúrcio está morrendo por instantes.

Semicúpio. Não te canses, que já o achas morto. Ande cá; tenha feição e faça palestra com os amigos.

[...]

Semicúpio. Há tal pressa! Como se estivesse alguém para morrer! (SILVA, 1958, p. 240, grifo nosso)

Semicúpio diz a frase feita, “Como se estivesse alguém para morrer”, num contexto em que a pressa de Sevadilha deve-se realmente ao mal-estar de D. Tibúrcio, que “está morrendo por instantes”.

Propp (1992, p. 51) fala também das *funções fisiológicas* como fatores de comicidade associada à natureza física do homem. Na peça de Antônio José da Silva, quando D. Tibúrcio está doente, o tio pergunta-lhe como se sente. D. Tibúrcio então responde: “Depois que arrotei, acho-me mais aliviado” (p. 245). A função fisiológica da eructação ridiculariza D. Tibúrcio.

Depois do diálogo entre Semicúpio e Sevadilha, no qual há vários trocadilhos envolvendo o nome da criada e a planta cevadilha, Semicúpio canta uma ária, espirrando no fim de cada verso, sugerindo assim uma relação entre o cheiro da moça e o fumo extraído da planta. A função fisiológica é de novo explorada:

ÁRIA

Não posso, ó Sevadi...
dizer-te o que pade...,
que o meu amor trave...,
chegando-me aos nari...,
num moto-contínuo me faz espirrar.

[...]

Sevadilha. Ora Deus o ajude com tanto espirrar. (*Vai-se*) (SILVA, 1958, p. 233)

Quando Semicúpio está disfarçado de vendedor de alecrim e finge ter uma epilepsia, Fagundes cobre-o com um capote. Mais uma vez então a função fisiológica aparece com função de comicidade na fala de Fagundes, que diz “Eis aí o capote; se ele o babar, babado ficará”

(SILVA, 1958, p. 181). A própria Fagundes, aliás, é constantemente ridicularizada por Semicúpio, inclusive por meio da explicitação das funções fisiológicas da criada:

Fagundes. Ora deixem-no comigo. (*Borrifa-o*).

Semicúpio. Poh, diabo! E o que fedem os borrifos da velha! A maldita parece que tem a postema no bofe! (SILVA, 1958, p. 181)

Enquanto Semicúpio finge estar desmaiado, D. Lancerote manda que Fagundes o borrife e o criado associa os borrifos ao mau hálito de Fagundes, dizendo que ela parece ter “postema no bofe”.

Nesta outra cena, D. Gilvaz e Semicúpio estão à espreita da casa de D. Lancerote. Ao ver um homem aproximar-se da janela de sua pretendida, D. Gilvaz fica desconfiado e diz a expressão “isto não me cheira bem”, no sentido de que acha que algo está errado. Semicúpio transpõe a expressão para o seu sentido estrito, fazendo um trocadilho e ridicularizando Fagundes, dizendo que ela é que “não cheira bem”:

D. Gilvaz. Semicúpio, um homem ao pé da janela de D. Clóris? Isto não me cheira bem.

[...]

Fagundes. Cé! É vossa mercê mesmo?

[...]

Semicúpio. Aquilo é que não cheira bem, Senhor D. Gilvaz. (SILVA, 1958, p. 193)

A ridicularização de Fagundes é feita por meio da alusão às funções fisiológicas também nesta outra passagem, em que ela mesma diz a D. Fuas ter os pés suados e fétidos: “Ai! Levante-se, Senhor; não me beije os pés, que os tenho agora mui suados e um tanto fétidos.” (SILVA, 1958, p. 172).

Também uma comparação cômica ocorre quando Fagundes fala de si mesma como uma “Marca Túlia Cicerona”, por julgar-se dona de um estilo tão elegante quanto o de Cícero, “cujo nome completo era, em português, *Marco Túlio Cicerão*” (SILVA, 1958, p. 195).

11 SEMICÚPIO E O PERFIL DO *GRACIOSO*

Na peça **Guerras do Alecrim e Manjerona**, Semicúpio é apresentado por Antônio José da Silva na lista de personagens como “gracioso, criado de D. Gilvaz”. O *gracioso*, proveniente do teatro espanhol, é caracterizado como um criado esperto e fiel ao seu amo, apto a desempenhar algumas funções que costuma exercer, como a de alcoviteiro:

Dentro da categoria do criado [no teatro espanhol], enquadrar-se-ia o *gracioso*, com um perfil mais específico, cujas qualidades são a fidelidade ao seu amo, o galã, a quem é conselheiro sagaz, a acomodação, a glotonice, a preguiça, a cautela nos perigos até o ponto da covardia. Sua atividade ou profissão varia de acordo com a de seu próprio amo, podendo ser, por exemplo, lacaio, soldado e estudante. (LORENZO, 2005, p. 13-14)

Portanto, o *gracioso* é o ator, nos termos de Ubersfeld (2005), que incorpora a personagem Semicúpio e seu papel é reconhecido pelas suas características próprias.

Na história da literatura, o perfil do *gracioso* varia em suas aparições, mas em todas elas a sua principal característica é sempre a de habilidade e astúcia, aspecto comum em personagens da literatura espanhola, que precisavam usar da esperteza para conseguir seu sustento: “Quando tinha êxito, chamava-se Antonio Pérez, quando tinha que procurar a vida por seus instintos, chamava-se Pícaro, e colocando-se em posto servil na casa do nobre, se convertia em *gracioso*” (LEY, 1954, p. 31).

O jogo cênico do *gracioso* era o principal responsável pela comicidade da peça e seu papel era o de ajudante no conflito de *capa y espada*, sendo o colaborador do desejo do galã que era, na maioria das vezes, a conquista da dama.

A primeira aparição do *gracioso* foi em **La Francesilla**, de Lope de Vega, com a personagem Tristán. No prefácio da peça, o próprio autor atribui especial valor a esta primeira atuação do *gracioso*, que ficou positivamente marcada pela notável interpretação de Ríos, ator talentoso da época, que contribuiu para a definição do perfil daquele *gracioso* (cf. LEY, 1954, p. 43-45).

O neologismo *gracioso* pode ter surgido de forma pejorativa, pois era o termo que utilizavam os críticos da Comédia Nova. O papel do *gracioso* era criticado por inverossimilhança

e por seu caráter risível. Lope de Vega preferia o uso da expressão “*figura del donaire*”, que não teve êxito na época:

[...] criticavam-se os cômicos como pessoas infames e indignas de receber os sagrados sacramentos; desdenhava-se do modo de interpretar, ridicularizando a monocórdia e a falta de técnica na arte de dizer; acentuavam-se os vícios formais dos temas que, obsessivamente, repetiam entrecosmos amorosos de desenlace mais do que previsto e apenas revigorado pelo talento de algum novo *gracioso*. (BARATA, 1991, p. 213).

A doutrina neoclássica em voga no século dezoito considerava imoral a nova comédia e condenava-a por não seguir os princípios e as regras da poética neo-aristotélica. Na *Poética* de Luzán, de 1737, são criticados os “cômicos espanhóis que ordinariamente hacen serio, y aún a veces trágico, todo el principal asunto de sus comedias, y fían lo jocoso de ellas de un criado del primer galán, que por eso tiene el nombre de *gracioso*” (LORENZO, 2005, p. 12).

A figura do donaire já existia antes de Lope de Vega com outros traços e, por isso, Lope não afirma ter inventado o *gracioso* em seu aspecto de laiaio cômico – o que fez foi enriquecer a figura do *gracioso* com atributos singulares.

Inteiramente entregue ao capricho do momento de seu senhor, o gracioso tem a obrigação de escutar suas queixas amorosas e está sempre ao lado de seu amo para socorrê-lo em suas complicações amorosas, normalmente por se apaixonar pela filha de algum pai severo.

Por ser a realização amorosa o principal desafio posto ao *gracioso* por seu amo, ele faz papel de alcoviteiro, ofício que os escravos da comédia latina também exerciam. Charles David Ley (1954, p. 14) lembra que o ofício não era comum apenas na tradição literária, mas também ao criado confidente, que precisava estar disposto a ajudar o seu senhor – como, de resto, o próprio Lope de Vega esteve a serviço do duque de Sessa.

O *gracioso* torna-se uma espécie de caricatura de seu amo, sua sombra e desdobramento, pois é quem coloca em prática as vontades do galã e dá voz aos seus medos; na comédia, é comum até mesmo que o *gracioso* recorra ao disfarce, vestindo-se de cavaleiro, e finja ser seu próprio amo para lhe ser útil.

Haveria duas espécies de *graciosos*, um mais grosseiro, que não teria porte, provavelmente representado por um ator especializado, e aquele mais elegante, que aspira ser como seu amo (é este o perfil de Tristán, o primeiro *gracioso* de Lope de Vega).

Mas em ambos os casos o *gracioso* é sempre amigo e fiel ao seu senhor e nunca o satiriza; quanto a isto, Charles David Ley (1954, p.20) observa que a relação mais amistosa do *gracioso* com seu amo é resultado das atitudes deste, pois o galã do teatro de Lope poderia não ter um comportamento perfeito, porém não deixava de ter certo cavalheirismo. Esta singularidade do *gracioso*, que é sempre fiel ao seu amo, não é vista, por exemplo, nos criados vicentinos de **Quem tem farelos** e da **Farsa de Almocreves**, nem na criada do **Auto da Índia**, onde eles procuram desmascarar ou rebaixar os seus patrões.

Outra característica comum ao *gracioso* é o desejo de mudar de classe e, assim como acontecia com o escravo em algumas comédias latinas, no final da peça o *gracioso* de Lope consegue obter o seu título de fidalguia.

Assim ocorre com o criado Semicúpio, que está sempre pronto a ajudar D. Gilvaz, seu amo, no serviço da sua pretendida:

D. Gilvaz. Deixemos isso; dá-me novas de D. Clóris. Dize: pudeste dar-lhe o recado?

Semicúpio. Não sabe que sou o César dos alcoviteiros? Fui, vi e venci.

D. Gilvaz. Dá-me um abraço, meu Semicúpio.

Semicúpio. Não quero abraços; venham as alvísseras! Se não, emudeci como oráculo. (SILVA, 1958, p. 191)

Sendo o ajudante no empenho de D. Gilvaz pela conquista de Dona Clóris e ajudando seu amo nas circunstâncias de perigo, Semicúpio é quem realiza as vontades de Gilvaz. No final da peça, quando consegue satisfazer o intento do patrão, Semicúpio diz-lhe:

Semicúpio. Aliás, que um Semicúpio sabe fazer possíveis as maiores dificuldades. Aí tem, Senhor D, Gilvaz, o seu bem de portas a dentro! Tenho cumprido a minha palavra; e, se não está bem servido, busque quem o faça melhor. (SILVA, 1958, p. 280)

Semicúpio, tal como o *gracioso* espanhol, também deseja um dia mudar de classe:

Semicúpio. Já disse a vossa mercê que mais obras e menos palavras. Semicúpio, Senhor, já se acha mui cansado. Tomara que me aposentasse com meio soldo, que este ofício de alcofa é mui perigoso [...]. (SILVA, 1958, p. 238)

D. Gilvaz. Cal-te, que, se consigo a D. Clóris com seu dote e arras, eu te prometo que andes numa boleia.

Semicúpio. Senhor, não me ande com a cabeça à roda com essas promessas. Era melhor que os prêmios andassem a rodo. (SILVA, 1958, p. 209)

A criada *graciosa*, Sevadilha, também parece querer ascender socialmente, como demonstra em seu diálogo com D. Tibúrcio:

D. Tibúrcio. Queres tu que fuçamos? Olha que estou com minhas tentações de te fazer dona da minha casa.

Sevadilha. Diga-me dessas, que gosto disso. (SILVA, 1958, p. 213)

Semicúpio aproveita-se, ao longo da peça, das circunstâncias em que pode tirar proveito de alguma coisa. Assim, rouba o capote de D. Lancerote, rouba a escada sobre a qual sobem D. Fuas e D. Gilvaz para entrar na casa das moças e deseja receber recompensas por cada ação que faz a favor de seu amo. Na entrevista com Sevadilha, quando Semicúpio está disfarçado de juiz, a criada diz que o roubo é o vício de Semicúpio:

Semicúpio. Esse foi o que furtou o capote a seu amo?

Sevadilha. Esse mesmo.

Semicúpio. Logo, é ladrão?

Sevadilha. É o vício que tem; que, se não fora isso, era um moço perfeito. (SILVA, 1958, p. 279)

Para Paulo Roberto Pereira (1982, p. 58-59), Semicúpio é absolvido do crime porque age de forma natural e intrínseca ao seu caráter:

Em *Guerras*, ninguém questiona a desonestidade de Semicúpio porque se absorvem seus atos que fazem parte do processo de criar comicidade. Esses fatores são ações que refletem uma parte do caráter das personagens que praticam esses atos naturalmente; logo, não haverá censura, mas sim riso.

Também Propp (1992), aliás, chamava atenção para uma comum preferência pelos enganadores na comédia, que se armam da esperteza para se adaptarem às dificuldades ou safarem-se dos antagonistas, que normalmente têm caráter negativo. Propp (p. 142) dá o exemplo dos servos astutos das comédias italianas e francesas, como em Goldoni ou Beaumarchais, e explica:

Na tragédia nós simpatizamos com o derrotado, na comédia, com quem ganha. Na comédia a vitória dá prazer ao espectador mesmo quando esta é obtida com meios de luta não propriamente irrepreensíveis, conquanto eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa. Estes servos astutos são encontrados em muitíssimas comédias de Molière.

As outras personagens reconhecem a astúcia de Semicúpio, que inventa disfarces e planos que salvam os jovens fidalgos de serem descobertos pelo severo D. Lancerote. Com o sucesso do falso incêndio, D. Clóris diz “Eu estou pasmada do sucesso” e, após Semicúpio disfarçar-se de mulher, Dona Nise comenta que “O criado vale um milhão”. Seu amo, D. Gilvaz, também reconhece a esperteza do criado:

D. Gilvaz. As tuas idéias são tão impossíveis de aplaudir, como de agradecer; pois todo o prêmio é diminuto, e todo o louvor é limitado. (SILVA, 1958, p. 209)

Como vimos no capítulo anterior, a linguagem artificial e barroca dos nobres contrasta com a coloquial dos criados, e este contraste salienta o caráter prático de Semicúpio, que diz a D. Gilvaz: “Senhor meu, eu nunca fui amigo de palanfrórios. Mais obras, e menos palavras!” (SILVA, 1958, p. 209).

Desta forma, podemos elencar as seguintes qualidades que compõem o ator em Semicúpio: homem, criado, astucioso, enganador e de caráter prático. O seu papel na trama é principalmente o de ajudar o seu amo, D. Gilvaz, por meio de suas idéias que resultam no logro das demais personagens. Como também já notou Paulo Roberto Pereira, em **Guerras do Alecrim**

e **Manjerona** as “peripécias da ação são conduzidas pelo humor ferino do gracioso da peça, o criado Semicúpio” (2007, p. 36). Outro processo que se evidencia na construção de Semicúpio é o contraste do seu caráter prático com o idealismo dos nobres, demonstrado principalmente por meio da sua linguagem.

O *gracioso* aparece em todas as obras de Antônio José da Silva. Paulo Roberto Pereira (2007, p. 43) afirma que “No teatro do Judeu, o gracioso é o fio condutor das ações, representa a consciência social e serve para pôr em ridículo os poderosos do tempo”. Em **Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança** o *gracioso* é o Sancho, companheiro e ajudante de D. Quixote; em **Esopaida ou Vida de Esopo** é o próprio Esopo, retomando o autor das fábulas da Grécia Antiga, servo cuja feiúra é compensada por sua grande esperteza que, afinal, o faz governador; em **Os Encantos de Medeia** o *gracioso* é Sacatrapo; em **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena** aparece no papel de Saramago, como ajudante de Anfitrião, e seria equivalente ao Sósia da comédia de Plauto; em **O Labirinto de Creta** leva o nome de Esfuziote; em **Guerras do Alecrim e Manjerona** é Semicúpio; em **As Variedades de Proteu** é Caranguejo; em **Precipício de Faetonte** o *gracioso* é Chichisbéu.

Além dos *graciosos*, as peças de Antônio José também apresentam algumas *graciosas*, que não têm participação tão expressiva quanto a da sua versão masculina, mas normalmente é a criada confidente da dama e é quem o *gracioso* pretende conquistar. Assim, nas peças de Antônio José, além do par galã-dama, surge em paralelo o par *gracioso-graciosa* como contraponto àquele.

Em todas estas peças de Antônio José da Silva, os *graciosos* têm participação fundamental para o desenvolvimento da ação e para a manifestação do cômico. São espertos, ardilosos e tramam planos para ajudar os seus amos em suas buscas amorosas.

12 GRACIOSOS, ASTUTOS E CRIADOS

O *gracioso* de Antônio José da Silva, como vimos, vem da tradição do teatro espanhol, cujo expoente era Lope de Vega. O teatro espanhol do Século de Ouro, por sua vez, inspirava-se na Comédia Nova romana, na sua temática e nas suas personagens.

Os principais autores da Comédia Nova eram Plauto e Terêncio. O enredo usualmente explorava o sentimento amoroso, deixando de privilegiar a vida política e, em vez dela, centrando-se na vida familiar sem mostrar, contudo, a sua intimidade.

Na encenação, fixava-se um grande número de máscaras para várias personagens típicas: “o pai resmungão, o pai condescendente, o camponês, o escravo tratante, o escravo dedicado ao seu senhor, a cortesã, a que é ‘boa’, a que é ávida, o jovem debochado, o que não é”, entre outros (GRIMAL, 1986, p.76).

O penteado era uma forma de indicação do tipo de personagem: o escravo astuto e mau sujeito era ruivo; os velhos eram calvos ou com penteado para trás; os jovens traziam fartas cabeleiras; as “burguesas” preferiam penteados simples; as cortesãs, penteados com cachos ou ondas presas.

Um casamento feliz de pares de jovens amorosos estava, por via de regra, no desfecho das peças. Pierre Grimal (1986, p. 69) nota que o casal tinha como empecilho a oposição dos pais severos e conservadores e, assim, para levar a bom termo as suas conquistas amorosas, os jovens procuravam maneiras de obter riqueza, o que facilitava muito a conquista da mulher pretendida. Desta forma, para alcançar a riqueza e o amor, os jovens contavam com a ajuda de um escravo.

Como vimos, a estrutura das óperas de Antônio José da Silva, assim como a da comédia de *capa y espada*, são semelhantes a esta da Comédia Nova: os jovens que pretendem casar-se e deparam-se com um obstáculo – geralmente a figura paterna –, têm sempre um criado astuto como adjuvante. O final é sempre feliz, com o casamento realizado. Northrop Frye (1973, p. 164) explica que esta estrutura e enredo da Comédia Nova “tornou-se a base da maior parte da comédia, especialmente em sua forma dramática mais altamente convencionalizada, até nossos dias”.

O teatro no Portugal do século XVIII, além da influência da comédia espanhola, teve também a da ópera italiana. Quando a ópera séria italiana começou a apresentar entrecchos de *intermezzi* cômicos, as personagens bufas e as sérias eram diferenciadas por seu dialeto. Inicialmente, as personagens bufas costumavam cantar em dialeto napolitano, com vocais barítonos e baixos, enquanto as demais personagens de alta classe cantavam em toscano. As personagens bufas eram caracterizadas por defeitos, como o padre fanfarrão ou o velho enamorado, e era primordial a presença do criado astuto a serviço do jovem galã e a criada que ajudava a jovem dama a burlar o seu pai para se encontrar com o jovem, tal como ocorria na Comédia Nova (ALIER, 2002, p. 70).

A *commedia dell'arte* também tem ligações com este enredo e estrutura. Esta comédia surgiu na Itália, expandiu-se pela Europa e perdurou do século XVI ao XVIII e o seu enredo apresentava os jovens namorados e os criados, entre outras máscaras mais constantes, cujo papel é relativamente fixo e previsível.¹⁶ Roberta Barni (2003, p. 23-27) apresenta-nos algumas destas personagens da *commedia dell'arte*, com as quais se parecem as personagens de **Guerras do Alecrim e Manjerona**: o Pantalone é um mercador rico, em geral, homem de prestígio e, no século XVII e XVIII, torna-se “brusco, sovina, um pai de família avesso a consagrar o amor dos jovens”. Assemelha-se ao D. Lancerote da peça de Antônio José da Silva, que é rico, sovina e avesso ao casamento das sobrinhas; o Doutor Graciano apresenta-se como jurista ou, por vezes, médico e, sendo “extremamente verborrágico, utilizava as palavras numa sequência que hoje chamaríamos de ‘besteiro!’ sem o menor sentido, de forma empolada e empoleirada, repleta de erudição e pedantismo”. Nos disfarces de Semicúpio, o criado aparece disfarçado de médico e de juiz, utilizando-se de uma linguagem sem sentido, tal como a do Doutor Graciano; o Capitão é sempre fanfarrão, “vive desafiando os outros a duelo e se fazendo de valente, mas na hora do vamos ver, foge”. Esta situação aparece em **Guerras** na cena em que D. Fuas desafia D. Gilvaz a

¹⁶ Roberto Tessari apresenta, em **La commedia dell'arte nel seicento: “industria” e “arte graciosa” della civiltà baroca** (1968, p. 98), algumas personagens da *Commedia dell'arte*: il primo luogo alle parti degl'Innamorati, che rapresentano grave e in lingua toscana”, elencando di poi due Vecchi (“una persona matura che tanto si fa ridicola, in quanto dovendo essere persona d'autorità e d'esempio e di avvertimento agli altri, colto dall'amore, fa cose da fanciullo” e uno “dotto ma cicalone”); due servi (il primo “astuto, pronto, faceto, arguto, che vaglia ad intricare deludere beffare e ingannare il Mondo”, il secondo “sciocco, balorde, insensato di maniera che non soppia qual sai la destra o la sinistra”) um Capitano (“tutti li suddetti Capitan bravi servir hanno per parte terzi o secondi innamorati, ma per lo più scherniti”); e infine “fantesche” a volontà (“serve giovani briose e vivaci” e serve vecchie che “si prendono a contrafare per muovere il riso, perché non vi sarà cosa più derisibile, che una donna di questa fatta che pretende di essere una Elena vezzosa, allora ch'è Ecuba stantiva, rancida, sdentata”).

um duelo de espadas. Ao ver que a atenção de D. Fuas volta-se para Fagundes, que o chama, Semicúpio mostra-se valente. No final, Semicúpio revela que apenas fingia:

Semicúpio. Ora vá de seu vagar, que esta pendência não é de cerimônia. Senhor D. Gil, abalemos com os cachimbos, que brigar com loucos é ser mai louco. (*Vai-se*) (SILVA, 1958, p. 243)

Os Namorados são jovens de elegância, graça, beleza e sua fala apresenta-se em toscano literário. Com uma linguagem empolada e artificial, os namorados de **Guerras do Alecrim e Manjerona** agem da mesma forma.

O criado é o *zanni*, que podia aparecer em duplas – o criado esperto, Brighella, e Arlequim, o criado bobo. Arlequim é “desmiolado, de uma sensualidade infantil, que amiúde se resolve por inteiro na gula, é desbocado, preguiçoso, zombado e espancado”. Sua roupa feita de losangos provém dos remendos feitos. Brighella é “astuto, rápido, faceto, arguto, capaz de embrulhar, decepcionar, zombar e enganar o mundo” (PERRUCCI, Andrea, *apud* BARNI, 2003, p. 25). Havia ainda a versão feminina do *zanni*, as criadas ou amas, que são chamadas de *Zagna*.

A caracterização de Semicúpio está mais próxima do papel de Brighella, pela astúcia demonstrada nos seus planos, pela capacidade de enganar as demais personagens e por não ser zombado nem ser tão ingênuo como Arlequim.

Ao falar sobre *odurátchivanie*, palavra russa que significa “fazer alguém de bobo”, Propp (1992, 102-103) diz que a enganação é elemento primordial da trama das comédias. Diz ainda que no teatro popular de marionetes, na *commedia dell'arte* italiana e nas antigas comédias clássicas da Europa Ocidental o seu uso era muito comum, assim como na sátira folclórica e nos contos maravilhosos, e lembra que “Baseiam-se no princípio do *odurátchivanie* as tramas do imenso ciclo de contos maravilhosos sobre os ladrões espertos. O ladrão desses contos não é absolutamente representado como um criminoso. É o divertido artista de sua arte”.

Propp (1992, p. 143) fala também sobre o servo da comédia clássica e sobre o servo astuto, semelhante ao que aparece posteriormente nos romances picarescos:

[...] um tipo de servo alegre e astuto que é, ao mesmo tempo, cômico e positivo. De forma um tanto diferente, este tipo aparece não apenas nas comédias, mas também nos romances picarescos. O herói desses romances – um servo, um

vagabundo, um soldado – engana seu patrão e sai-se bem, sempre, nas situações difíceis.

Ainda sobre o criado, Patrice Pavis (1999, p. 80) diz ser uma personagem encontrada com frequência na comédia, desde a Antiguidade até o século XIX: “Personagem popular por excelência, o criado porta em si todas as contradições das sociedades e dos gêneros teatrais: alienação e libertação são as etapas de seu itinerário”. Por ser dependente de seu amo e socialmente inferior a ele, o criado costuma ser “ajudante ou conselheiro do patrão e, às vezes senhor absoluto as intriga [...], ele é sucessivamente um conselheiro, um observador nos postos avançados da intriga, um cúmplice, e até mesmo, às vezes, no teatro do absurdo, a forma paródica de um escravo”. Para Pavis (1999, p. 80), o criado funciona como “o corpo e alma” de seu patrão, pois ele o impele “a agir, a se expressar, a revelar seus sentimentos, a executar as tarefas pouco dignas dos aristocratas ou dos burgueses”. O mesmo teórico observa também que há o criado que se distingue bastante do seu amo, que é o criado glutão, que se preocupa apenas com os seus desejos triviais, como o Arlequim; e há o criado que se apresenta mais próximo do patrão, “até contestar a supremacia daquele que o emprega”.

O *gracioso* de **Guerras do Alecrim e Manjerona** contesta em vários momentos o seu amo, D. Gilvaz, reclamando de ser mal pago e, em certos momentos, até mesmo impondo as suas palavras e idéias arditas, das quais D. Gilvaz depende para conseguir realizar os seus objetivos:

D. Gilvaz. Resta D. Clóris. Semicúpio, perdoa, que hei-de falar-lhe.

Semicúpio. Faça o que lhe digo e não tenha graças comigo.

D. Gilvaz. Como estás inchado! (SILVA, 1958, p. 279)

Northrop Frye (1973, p. 172) também fala sobre as personagens registradas no **Tractatus Cislilianus**, um breve panfleto que, próximo da **Poética** de Aristóteles, registra todos os fatos essenciais sobre a comédia gregorromana. Nele, encontram-se catalogadas três espécies de personagens cômicas: os *alazónes*, impostores; os *eírones*, depreciadores de si mesmos; os *bomolóchoi*, que são os bufões; e o grupo dos *ágroikos*, que comumente significa grosseiro ou rústico, conforme o contexto.

Um tipo de *eíron*, que na comédia romana era o *dolosus servus*, o escravo manhoso, era encarregado de inventar estratégias a favor das conquistas do herói. De acordo com Northrop Frye (1973, p.173), o *dolosus servus* torna-se posteriormente o criado intrigante da comédia renascentista, “tão freqüente nas peças européias, e, no drama espanhol, chamado o *gracioso*”. Esta função de ajudante do herói é a mesma do *gracioso* das peças de Antônio José da Silva, com a diferença de que este último não parece “depreciador de si mesmo”, visto que tem plena consciência da sua esperteza.

Charles David Ley (1954, p. 26-30) refere-se ainda a outras personagens do teatro português que se assemelham ao *gracioso*: alguns tipos de Gil Vicente, como a criada de Auto da Índia; a criada ou moça da Comédia de El-Rei Seleuco, de Camões, que, aliás, se assemelha à personagem Lenício, de Lope de Vega; Vilar do, personagem de *Comédia de Filodemo*, de Camões, que se aproxima muito do perfil do *gracioso*. Em Camões, encontram-se duas personagens do teatro burlesco espanhol: a figura do bobo, típico das representações medievais, e a figura similar ao *gracioso* do teatro setecentista, que Camões não chegou a conhecer. O grande poeta épico recebia, como comediógrafo, influências tanto do teatro medieval quanto do clássico latino, tendo composto também uma adaptação do **Anfitrião** de Plauto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise actancial das peças, inspirada no modelo de Anne Ubersfeld (2005), e dos recursos cômicos que identificamos e descrevemos por meio das teorias de Bergson (1993), Bakhtin (1999) e Propp (1992), pudemos notar a importante presença do Parvo e de Semicúpio nas peças que selecionamos de Gil Vicente e de Antônio José da Silva, o Judeu. Tentamos lançar alguma luz sobre a participação destas personagens como *actantes*, sobre as suas qualidades como *atores*, as suas funções como *papéis* e, afinal, sobre a produção do cômico a partir destas personagens.

O Parvo participa de maneira peculiar no **Auto da Barca do Inferno** (VICENTE, 1942), pois interfere, como aponta Reckert (1983), na sequência episódica da estrutura da peça com os seus comentários satíricos dirigidos às demais personagens.

Semicúpio é a principal personagem de **Guerras do Alecrim e Manjerona** (SILVA, 1958), pois apesar de não ser o sujeito actancial, é quem tem mais participação na trama e mais contribui para o desenvolvimento da ação, por meio de seu caráter de criado artiloso.

Com base na teoria de Propp (1992) sobre os caracteres cômicos, descrevemos atributos que aproximam e também diferenciam, entre si, os perfis das personagens vicentina e silviana. A partir de Propp, também mostramos que os caracteres são concebidos segundo o princípio do exagero moderado dos seus vícios, mas que também há, além das personagens de propriedades negativas, personagens cômicas de propriedades positivas.

Dentre estas personagens cômicas distinguem-se duas espécies: as que “têm sempre uma excelente disposição de espírito, são bonachonas, contentam-se com pouco e, não tendo nada de particular em vista, bastam-se com o que têm no momento”, deixando sempre transparecer uma “alegria de viver ingênuas”; e as que têm “a engenhosidade e a esperteza, a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída”, com as quais o espectador simpatiza especialmente, pois “a vitória dá prazer ao espectador mesmo quando esta é obtida com meios de luta não propriamente irrepreensíveis, conquanto eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa” (PROPP, p. 140-142).

Com a orientação de Propp, analisamos a atuação de Joane, o Parvo do **Auto da Barca do Inferno**, e de Semicúpio, o *gracioso* de **Guerras do Alecrim e Manjerona**, ambos sendo caracteres cômicos positivos, mas que se enquadram nos dois diferentes grupos: o Parvo no dos ingênuos, que se contentam com pouco; Semicúpio no dos engenhosos, que procuram uma saída para os impasses em que se encontram.

As afinidades que apontamos entre estas personagens e outras encontradas na literatura evidenciam uma semelhança de caráter que aproxima, de um lado, o Parvo do bobo da corte e de outros tolos e simplórios; de outro lado, Semicúpio dos servos e criados astutos.

Esses caracteres às vezes aparecem em dupla, como no caso, que citamos, dos *zanni* Arlequim e Brighella, da *commedia dell'arte* italiana. O primeiro identifica-se com o ingênuo, sendo bobo e mais interessado nos desejos triviais, como comer e dormir, enquanto Brighella é astuto e enganador (cf. BARNI, 2003, p. 25); ou, como explica Roberto Tessari (cf. 1969, p. 98), na *commedia dell'arte* havia dois servos, o primeiro inteligente, bem humorado, espirituoso, que engana a todos por dinheiro, e o segundo, parvo, estúpido, insensato, não sabe nem sequer qual é o lado direito ou o esquerdo.

Duas figuras semelhantes a tais caracteres cômicos encontram-se nos espetáculos europeus inspirados nas pantomimas inglesas cujas atrações circenses centravam-se na dupla de *clowns* Branco e Augusto¹⁷ - o primeiro com o rosto branco, com porte sério e rígido e o segundo marginal, desengonçado do qual se originou outro tipo de palhaço, como o atual circense caracterizado pelo nariz vermelho (cf. BOLOGNESI, 2003).

O próprio *gracioso* apresenta variações nas suas aparições no teatro espanhol. Charles David Ley (1954, p. 71) considera que há dois grupos: o dos elegantes, que aspiram ser como o seu amo e com os quais coincide o primeiro *gracioso* de Lope de Vega, Tristán; e o dos grosseiros, sem porte. É uma variação de comportamento, porém estes dois *graciosos* não contracenam, em dupla, na comédia espanhola.

Apesar das diferenças entre os grupos de caracteres, para Charles David Ley (1954) o *gracioso* tem semelhanças com o bufão, que dizia verdades aos reis que mais ninguém se atrevia

¹⁷ No filme *Clown*, de 1971, Federico Fellini relembra a trajetória dos mais notórios palhaços da Europa e conta sobre a dupla Branco e Augusto. O diretor fala mais sobre isso em um capítulo de FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1974.

a dizer, e com o bobo, que é também é muito recorrente no teatro espanhol e do qual o gracioso pode ter sido um sucedâneo muito bem elaborado.

A semelhança entre *gracioso* e bufão ou bobo, ou ainda, entre Semicúpio e Joane está primeiramente no caráter “positivo” – segundo a concepção de Propp (1992) – que sempre revelam, um caráter prático que muitas vezes serve de exemplo para as demais personagens; mas está também na função que estas personagens desempenham como reveladores da verdade: um, o louco, pode mostrá-la amparado precisamente na sua loucura; outro, o *gracioso*, marginalizado como o primeiro mas por causa da sua extração social, também revela e critica a realidade que o circunda, ainda que o faça mais dissimuladamente, ancorado na sua aparente estultícia.

Assim, estas personagens, que têm em comum vários aspectos, são no fundo bem distintas entre si, pois no Parvo a comicidade é involuntária, decorrente da sua própria ignorância, enquanto o *gracioso* Semicúpio é esperto e consciente das suas ações.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALIER, Roger. **Historia de la ópera**. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

ARISTÓTELES. **Metafísica – Livro I e II; Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, 417p.

BARNI, Roberta. Introdução. In: SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

_____. Antecedentes da comédia setecentista – *A commedia dell'arte* In: JUNQUEIRA, R. S., MAZZI, M. G. C. **O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 43-67.

BERGSON, Henri. **O riso – ensaio sobre o significado do cômico**. 2ª. edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Sátira e Lirismo**. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1996.

_____. **Revisões de Gil Vicente**. Coimbra: Ed. Angelus Novus, 2003.

BOYD, Malcolm, CARRERAS, Juan José. **La música em Espanha en el siglo XVIII**. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

BRAGA, Marques. Prefácio. In: VICENTE, Gil. **Obras completas**. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 1v.

BRITO, Manuel Carlos de. Ópera e teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica. In: KLEINERTZ, Rainer. **Teatro y música en España (siglo XVIII)**. Zaragoza: Kurt und Roswitha Reichenberg, 1996. p 177-187.

_____. **Opera in Portugal in the eighteenth century**. Cambridge: University Press, 1989.

CORRADIN, Flávia Maria. **Antônio José da Silva, o Judeu**: textos versus (con)textos. Cotia, SP: Íbis, 1998.

CRUZ, Duarte Ivo. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

ENCINA, Juan del. **Teatro completo**. Madrid: Cátedra, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. Trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

HANSEN, João Adolfo. **Anatomia da sátira**. Conferência apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, em 1991, 17 p.

HODGART, Matthew. **La sátira**. Madrid: Guadarrama, 1969.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista (1900 – 1920). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

LEY, Charles David. **El gracioso en el teatro de la Peninsula (siglos XVI-XVII)**. Madrid: Revista de Occidente, 1954.

LOPES, Oscar. O sem-sentido em Gil Vicente. In: _____. **Ler e depois** - Crítica e interpretação literária. Porto: Inova, 1970. p. 93-108.

LORENZO, Luciana García. **La construcción de um personaje: el gracioso**. Madrid: Editorial Fundamentos (Colección: Arte - Serie Teoría Teatral N° 147), 2005.

MARTINS, Mário. **Introdução histórica à vidência do tempo e da morte**. Vol. 1. Braga: Livraria Cruz, 1969.

_____. **O riso, o sorriso e a paródia na literatura de Quatrocentos**. Biblioteca Breve, 1978.

MALHADAS, Daisi; SARIAN, HAIGANUCH. **Teofrasto: os caracteres**. São Paulo: F.P.U., 1978.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. 1531: Gil Vicente, judeus e a instauração da Inquisição em Portugal. Revista Contexto: Revista do programa de Pós-Graduação da UFES, Vitória, 2000, p. 95-108.

OLIVEIRA MARQUES, Antonio Henrique. de. **História de Portugal**. Lisboa: Ed. Palas, 1985.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Antonio. Alguns d'os mais antigos textos escritos em português: notícia de fiadores (1175): estudo antroponímico. In: DUARTE, Isabel Margarida. *et al.* (org). **Encontro Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto**. Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto, 2002. p. 69-82.

PEREIRA, Paulo Roberto Dias. **O gracioso no teatro de Antônio José da Silva**. Dissertação de Mestrado. UFRJ/Faculdade de Letras, 1982.

_____. A música nas óperas de Antônio José, o Judeu. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Glória Cusumano. **O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 149-156.

_____. O gracioso. In: SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 42-45.

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

PLAUTO. **A comédia da panela**. Tradução, adaptação e introdução de José Dejalma Dezotti. Araraquara: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, 1996.

PORTICH, Ana. Formas do espetáculo setecentista: a questão dos gêneros e a sua representação. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Glória Cusumano. **O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 33-42.

PROPP, Vládimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RECKERT, Stephen. **Espírito y letra de Gil Vicente**. Lisboa: IN-MC, 1983.

REBELLO, Luiz Francisco. **Breve história do teatro português**. 5 ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., 1985.

_____. Antônio José. **Gil Vicente e o Fim do teatro medieval**. 4 ed. Lisboa: Gradiva, 1992.

_____. Prefácio. In: VICENTE, GIL. **Teatro de Gil Vicente**. Lisboa: Ed. Portugália, 1967.

SCHACK, Adolf Friedrich Von. **Historia de la literatura y del arte dramático em España – tomo II**. Madri, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1885.

SILVA, António José da (O Judeu). **Obras completas**. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.

SOUSA, Arlindo de. **Pequena introdução às obras de Gil Vicente**. Lisboa: Livraria Progresso, 19[--]. v. 15.

TESSARI, Roberto. **La commedia dell’arte nel seicento: “industria” e “arte graciosa” della civiltà baroca**. Firenze: Ed. Leo S. Olschki, 1968.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente – autor e obra**. Trad. Álvaro Salema. Lisboa: ICALP, 1982. (Biblioteca Breve)

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VICENTE, Gil. **Obras completas**. Prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 1942.

VEGA, Lope de. **La Francesilla**. Introdução e notas de Donald McGrady. Universidad de Virginia, Charlottesville, 1981.

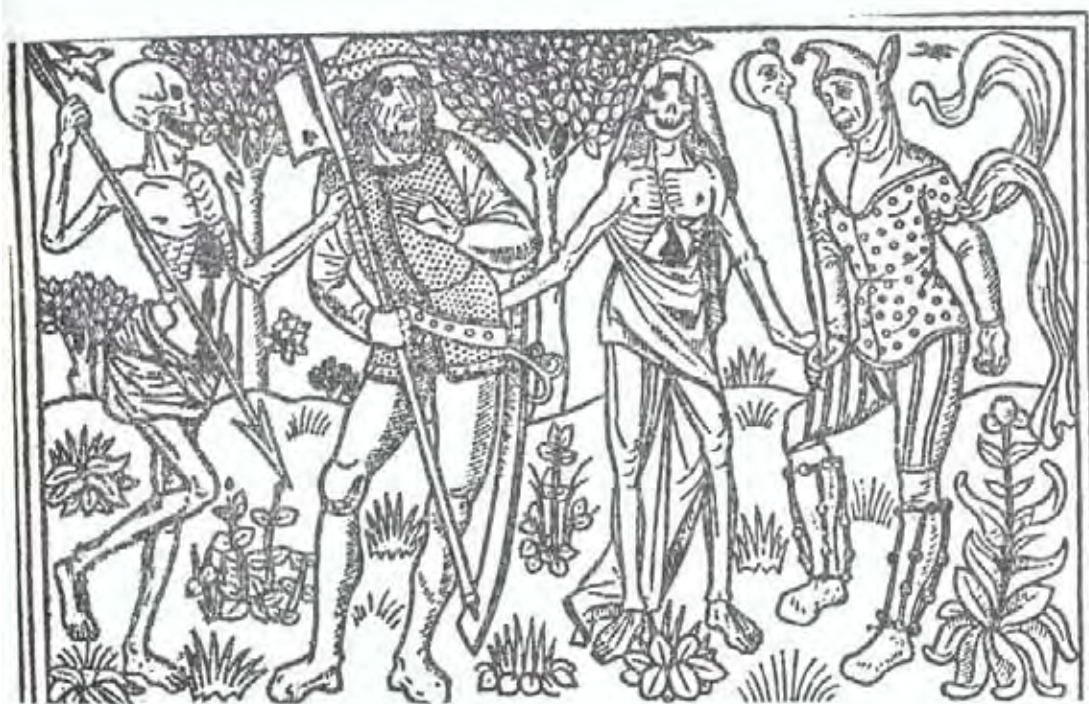
WOLF, Ferdinand. Essais dramatiques: état du théâtre au Bresil: les opéras du Juif Antonio José da Silva. In: _____. **Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne suivie d’un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens**. Berlin: A. Asher & Co., 1863. Chapitre 4, p. 30-44.

_____. **O Brasil literário (história da literatura brasileira)**. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

ZÉ, Tom. Teatro (Dom Quixote). **Estudando pagode**. Faixa 14. Trama, 2005. 1 CD-ROM.

ANEXOS

ANEXO A – Figuras da Dança Macabra



6. — O lanceiro e o bobo.
Chorea ab eximio Macabro... (Paris, 1490) fl. 11 v.

1. “O lanceiro e o bobo” (MARTINS, 1969, p. 181).



12 - A boba.

Bibl. Nat. de Paris, ms. fr. 995, fl. 42 v.

2. "A boba" (MARTINS, 1969, p. 205).



3. **Heures a luisage de Rôme**, ed. por Simon Vostre, Paris, 1502 (MARTINS, 1969, p. 297).
O último quadro ilustra a figura da louca.