UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

O teatro de bonifrates em António José da Silva, o *Judeu*

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CIÊNCIAS DA CULTURA - ESPECIALIZAÇÃO EM CULTURA E ARTES

JOSÉ LUÍS DE OLIVEIRA

Orientador: Professor Doutor Fernando Moreira

Vila Real, 2010

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. (…) Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro: é o que sucedeu em França e em Espanha; é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso de el-rei D. Sebastião, que não tratava senão de brigar e rezar, – e logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivesse cortado à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo (Garrett 2005: 6).

Los títeres son un verdadero arte popular – aunque favorecido de tiempo en tiempo por los reyes –, y la historia de un arte popular está escrita en el fondo de la mente del pueblo y no en los libros de los eruditos (Varey 1957: 8).

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, instituição que sabe receber e acolher todos aqueles que, em qualquer idade, desejam seguir a sua formação académica. Ao meu orientador, um homem de Cultura, de Sabedoria e Engenho, conhecedor da arte de nos encaminhar pelos trilhos da investigação, Professor Doutor Fernando Moreira. À Directora do *Curso de Mestrado em Ciências da Cultura*, pela dedicação à cultura em geral e, no que me diz respeito, ao teatro em particular, Professora Doutora Orquídea Ribeiro. Aos meus pais que, privados, muitas vezes, da minha presença, nunca deixaram de lado o carinho e a disponibilidade. Aos familiares, os mais chegados, e aos amigos, os mais próximos, os verdadeiros amigos, cada um à sua maneira entregou parte de si, durante esta jornada de investigação. A todos o meu Muito Obrigado.

ÍNDICE

Índice de Figuras. ……6

Resumo……...7

Abstract…….....8

Introdução …….....9

1. António José da Silva – O homem e o seu tempo ……..13

1.1. António José da Silva – Uma biografia interrompida ……..14

1.2. O Judeu – Enquadramento histórico ……26

1.3. O teatro de António José da Silva no contexto da época ……31

1.4. O teatro do Judeu e a censura ……...36

2. O teatro no reinado de D. João V……42

2.1. Os *autores de comédias* e a gestão da temporada teatral ……43

2.2. A "Casa dos Bonecos" ou o Teatro do Bairro Alto ……..45

2.3. D. João V – O monarca, a obra e os divertimentos amorosos……...48

3. O comediógrafo e as suas óperas joco-sérias …….53

3.1. O ensino e o teatro dos jesuítas em Portugal ……54

3.2. A influência estrangeira em António José da Silva ……..62

3.3. A figura do *Gracioso* nas óperas do Judeu ……..71

3.4. As composições musicais de António Teixeira para as óperas do Judeu ……76

4. Os *Bonifrates* no entrecho geral do teatro 80

4.1. Os *bonifrates* e as *marionetas* – Fonte etimológica ……81

4.2. Os bonecos em Portugal – Origens ……..88

4.3. A terminologia *bonifrate* presente nas peças de António José da Silva ……..90

4.4. Os bonifrates no tempo do Judeu – Outras definições…….91
4.5. Os bonifrates – Proibições e perseguições ……...93

5. Os *Bonifrates* – O ser inanimado e o espectáculo ……106

5.1. *Bonifrates* e *Imagens de roca* 107
5.2. Os bonifrates do Judeu e sua construção ……...119
5.3. O boneco e a manipulação.....……126

Conclusão……...130

Referências bibliográficas……133

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura I. – Pauta da música original de António Teixeira…….. 77

Figura II. – Página de rosto do Theatro Comico Portuguez……... 83

Figura III. – Ilustração de Gustave Doré (mestre Pedro e o macaco adivinho).……...102

Figura IV. – Imagens de Roca ou de Vestir……..109

Figura V. – Imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus……110

Figura VI. – Imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus (sem vestes)……..111

Figura VII. – Imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus (pormenor mãos)……112

Figura VIII. – Ilustração de Doré (manipulação de Mestre Pedro)……..116

Figura IX. – Ilustração de Doré (D. Quixote irado)……..117

Figura X. – Bonecos de Santo Aleixo……...120

Figura XI. – Mestre Salas despido…….……125

Figura XII. – Mestre Salas trajado a rigor…….125

Figura XIII. – Desenho de Alberto Giacometti……129

RESUMO

António José da Silva deixou-nos um acervo bibliográfico que prova a extrema importância dos seus escritos, no contexto do teatro de marionetas e do teatro em língua portuguesa em geral. Com este trabalho de investigação procuramos analisar o teatro do Judeu, o seu *modus faciendi*, a relação deste com outras criações artísticas e o envolvimento da Igreja em relação às suas obras. Do seu espólio contamos com as denominadas óperas joco-sérias, peças de teatro cómico musicadas para bonifrates. Estas comédias, oito no seu todo, viram as notas musicais escritas por António Teixeira, compositor que acompanharia o jovem comediógrafo até à sua morte na fogueira inquisitorial com apenas 34 anos. A sua escrita viria restaurar o género dramático português iniciado pelo mestre Gil Vicente, não fosse tão abruptamente interrompido pelas chamas do auto de fé de 1739.

O Judeu conhecia bem o teatro e o ensino que se praticava no país e nas academias regidas pelos jesuítas. O estilo dramatúrgico em prosa introduzido por António José da Silva, rompendo com o verso do teatro clássico espanhol, denota claramente a ânsia do comediógrafo em renovar a arte de Talma em Portugal. E, ao mesmo tempo que reformava o teatro de inspiração satírico-crítica, abria as portas do Teatro do Bairro Alto (até então sala exclusiva das actuações dos actores de carne e osso) aos seus bonifrates.

As marionetas (também designadas bonecos, bonecros, bonifrates ou títeres), pela diversidade de designações encontradas para definir a mesma figura, despoletaram outro item dentro do tema geral deste estudo. Destas várias denominações encontra-se o portuguesíssimo termo *bonifrate*. Estes bonifrates, utilizados no teatro do Judeu, apresentavam uma técnica de construção e manipulação próximas de outras figuras, nomeadamente, as *imagens de roca*. A madeira – material usado pelos santeiros para as *imagens de roca* – é também parte do material que António José da Silva usava, a par da cortiça e do arame para a construção dos seus bonifrates. Esta relação simbiótica que se estabelece através dos materiais usados na construção das duas figuras articuladas, profanas e sacras, tem eco também na sua finalidade, a apropriação mimética pela imagem, como se irá demonstrar.

ABSTRACT

António José da Silva has left us a body of literature that proves the extreme importance of his writings in the context of puppetry and theatre in Portuguese in general. With this research work, one has tried to analyze the theatre of the "Jew", his *modus faciendi*, its relationship with other artistic manifestations and the involvement of the Church in relation to his work. In his collection one can find the "joco-sérias" operas, musical and comedy plays for puppets. The music for these eight comedies was composed by António Teixeira, a composer who followed the playwright until his death in the Inquisition's fires at the age of 34. His writings which were to restore the Portuguese drama gender started by Gil Vicente, were suddenly interrupted by Inquisition flames in 1739.

The "Jew" knew the kind of theatre and education taught in Portugal and in the colleges run by Jesuits very well. The new theatrical genre introduced by António José da Silva, moved away from the Spanish classical theatre, demonstrating the playwright's will to renew the art of "Talma" in Portugal. Thus, as he reformed the satirical and critical theatre genre, he opened the doors of the "Teatro do Bairro Alto" (a theatre for human actors only) to his puppets.

The puppets (also called "bonecos, bonecros, bonifrates or títeres" in Portuguese) and, consequently their various designations, also led to another issue within the general theme of this study. Amongst the several names bonifrate is the most common in Portuguese. The puppets used in the "Jew's" plays had a construction and manipulation technique quiet similar to other figures, including the "roca" images. Wood – the material used by carvers for the "roca" images – was also used by António José da Silva, as well as cork and wire for the construction of his puppets. This symbiotic relation between materials used in the construction of both articulated figures, profane and sacred, was also echoed in his objective, the mimetic appropriation through image.

INTRODUÇÃO

Iniciamos este estudo pela apresentação do malogrado homem, que, sendo um fazedor de comédias, foi obrigado prematuramente a interpretar o papel de protagonista da sua própria tragédia. Não obstante, as suas obras e o seu estilo dramatúrgico têm visto com muito pouca frequência a luz da ribalta, ao longo destes 270 anos do desaparecimento do autor. António José da Silva é considerado o mais representativo autor dramático português da primeira metade do séc. XVIII, sendo-lhe atribuídas oito óperas joco-sérias – comédias musicadas de bonifrates:

- *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*
- *Esopaida ou Vida de Esopo*
- *Os Encantos de Medeia*
- *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*
- *O Labirinto de Creta*
- *Guerras do Alecrim e Manjerona*
- *As Variedades de Proteu*
- *Precipício de Faetonte*

O contexto político-religioso da sua época, durante o reinado de D. João V, não permitiu um maior desenvolvimento da sua vocação como dramaturgo, nem a criatividade e originalidade das suas peças. A riqueza da dramaturgia de António José está nessa originalidade das suas comédias e nos recursos cénicos que se prestavam unicamente aos bonifrates. O comediógrafo deixou-nos um acervo bibliográfico que prova a extrema importância dos seus escritos, no contexto do teatro de *bonifrates* e do teatro em língua portuguesa no geral.

Herdeiro da escola vicentina, o Judeu seguiu-lhe os ensinamentos, criticando a sociedade e o poder instituído do seu tempo. Foi, todavia, original na sua escrita, passando a escrever em prosa, contrariamente ao que habitualmente se fazia. Esta crítica sub-repticiamente feita, não passou ao lado do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, que, apesar de não terem assumido o real motivo da condenação, esta, efectivamente, foi levada a cabo terminando com a morte do dramaturgo.

Para esclarecimento do tema principal deste estudo, os *bonifrates*, iremos utilizar indiferentemente as palavras boneco, bonecro, marioneta, bonifrate e títere que se referirão sempre à mesma figura, o "ser inanimado". Alguns estudiosos já se entregaram a este fenómeno que é o "mundo dos bonecos". Dizemos boneco, e não referimos a designação marioneta, hoje mais vulgarizada, unicamente pela razão de podermos utilizar o vocábulo mais genuinamente português. Iremos, no entanto, empregar outras designações no decorrer desta investigação, com o intuito de não nos tornarmos maçadores, usando uma única definição.

Analisaremos algumas das suas oito óperas joco-sérias, ao nível da construção da estrutura da peça, do ponto de vista da comicidade implícita ou explícita e da sátira/crítica. Faremos uma curta retrospectiva da história do boneco em Portugal, para podermos tecer paralelismos entre os primórdios e o teatro do Judeu. Abordaremos as técnicas de construção e manipulação dos bonifrates do Judeu e outros similares.

Assim, no primeiro capítulo faremos o levantamento da figura do homem António José da Silva e do seu tempo. Ao longo deste primeiro ponto, iremos analisar a sua biografia implicada na vida familiar e profissional até à sua condenação ao "relaxamento em carne", em 1739. No subponto seguinte enquadraremos o autor de comédias na história da sua época. Nesta alínea analisaremos as condições socioeconómicas e sociopolíticas que envolveram aqueles primeiros trinta e nove anos do século XVIII. O terceiro item deste capítulo irá versar sobre o estado do teatro naquela primeira metade do século em Portugal, governado por D. João V (1707-1750). A longa crise cultural que se abatera sobre os intelectuais portugueses na primeira metade do século XVIII tinha sido provocada por uma "cultura estagnada" a nível científico e filosófico. Esta estagnação tinha a sua ascendência numa escola retrógrada, avessa às novas correntes de pensamento, mas principalmente impermeável à introdução dessas ideologias que iam surgindo noutros países da Europa. Teimavam em continuar uma tradição que, no período da vida de António José da Silva, se arrastava há já duzentos anos.

O Judeu introduz no teatro português um novo estilo, as *comédias musicadas*. Nestas criticava as instituições, despindo-lhes a capa sob a qual tentavam manter as aparências. Os seus textos dramáticos eram "uma conversa constante entre «vítimas» da mesma sociedade" (Cruz 1975: 33), escritos com um tom irónico e corrosivo. É claro que as considerações mordazes proferidas pelos seus bonecos nas representações das suas peças de teatro não iriam agradar à Inquisição. A censura "estava-lhe à perna".

O segundo capítulo tratará das condições em que o teatro vivia naquele reinado do primeiro monarca setecentista, desde o género de textos levados à cena, até ao calendário das

representações. Seguimos para os espaços onde eram levadas a cabo as actuações das várias áreas do espectáculo, com especial incidência sobre o teatro e, concretamente, o Teatro do Bairro Alto. Neste capítulo, ainda, observaremos a envolvente económica, política, social e privada de D. João V. Os quase cinquenta anos de reinado do *Magnânimo* foram propícios à opulência das grandes obras, fruto do ouro e diamantes do Brasil. A conjuntura da época permitiu todos os caprichos e exageros do *Rei-Sol* Português.

A educação é em todas as épocas uma fonte importantíssima de avaliação de uma sociedade. Não poderíamos deixar de olhar para o ensino do tempo de António José da Silva, que estava nas mãos dos jesuítas e, simultaneamente, a valorização que estes davam ao teatro. Havia uma tradição teatral que se prolongava desde o século XVII, com a monarquia dual. Os autores do *Século de Ouro* espanhol tinham-se enraizado na cultura e gosto do povo português. Esta influência estendeu-se até ao século XVIII, da qual ainda bebeu o nosso dramaturgo, mas divergindo desta, criando o seu próprio género. O cómico nas suas peças, em conjunto com a prosa que adoptara em vez do verso (estilo que vinha a ser praticado pelos autores dramáticos), é um dos pontos fundamentais nas suas peças. Outra característica dos seus textos é a introdução da música operática, composta por António Teixeira, para ser cantada por bonifrates.

No entanto, para conhecermos o teatro do Judeu, precisamos estudar primeiro a origem do teatro de bonecos no seu todo. Iremos no quarto capítulo ao encontro das fontes etimológicas das terminologias usadas à época de António José e nos nossos dias. Procuraremos descobrir a origem dos bonecos em Portugal, a partir da sua chegada ao território nacional. Examinaremos a presença da própria palavra *bonifrate* nas peças do Judeu, compreendendo o lado jocoso implícito na introdução do termo. Analisaremos ainda outras definições usadas à época para indicar as representações com bonecos. E como desfecho deste capítulo debruçar-nos-emos sobre as proibições e perseguições aos bonecreiros e seus bonecos.

O quinto capítulo incidirá sobre os bonifrates e as imagens votivas de roca. Procuraremos identificar os materiais e a construção dos bonecos do teatro do Judeu, tentando encontrar traços comuns com as marionetas contemporâneas. Deste modo, iremos investigar o tipo de manipulação associada ao género de construção a que reportam os bonifrates de António José da Silva.

A inovação artística que encetou, por via da criação de óperas para bonifrates, vem demonstrar o seu valor enquanto dramaturgo, a par dos maiores homens de teatro nacionais. O legado das oito óperas joco-sérias que chegaram aos nossos dias, são a prova da

genialidade do autor que, nos escassos quatro anos de produção das mesmas, procurou uma panóplia de temas que fossem para lá do estabelecido. Trataremos, pois, com este estudo, poder demonstrar a importância do comediógrafo setecentista no panorama teatral e literário em Portugal.

1. ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA – O HOMEM E O SEU TEMPO

1.1. António José da Silva – Uma biografia interrompida

Como em outras épocas em que os monarcas concediam terras aos proprietários da região do Noroeste português, para povoar o interior do país, também neste período da história nacional, o século XVIII, o rei enviava gente para colonizar outros territórios do então chamado Império. No reinado de D. Afonso III (1248-1279), enviava-se os condenados da lei para as terras da raia a serem desenvolvidas. Por essas bandas "onde os criminosos podiam residir seguros da impunidade, tentaram os reis estabelecer um cordão de lugares fortificados ao longo da raia" (Ribeiro 1998: 138). Mas a Inquisição, que precisava mostrar o seu poder, e lucrar com esse estatuto, iniciou desde a sua criação em 1537 uma perseguição desenfreada aos cristãos-novos, chegando mesmo a desertificar algumas regiões do país, conforme nos assinala António José Saraiva:

> Nos séculos XVII e XVIII intensificam-se os processos inquisitoriais na Beira e em Trás-os-Montes, daí resultando a decadência e aniquilação das manufacturas da Covilhã, Fundão, Guarda, Lamego e Bragança, lugares que, entre outros, se despovoaram (Saraiva 1956: 25).

Carsten Wilke em *História dos Judeus Portugueses* relembra, também, que a perseguição aos conversos transmontanos e beirões "causou o declínio da produção tradicional de seda em Trás-os-Montes e da indústria da lã da Beira" (Wilke 2009: 158). Entre esta população instalada na Beira e em Trás-os-Montes, encontramos os antepassados de António José da Silva. Alberto Dines e Victor Eleutério em *O Judeu em Cena* elaboraram um quadro cronológico da família do dramaturgo setecentista, iniciando a sua apresentação pelo bisavô materno do escritor, referenciando-o como nascido na vila transmontana de Torre de Moncorvo:

> 1621
> Casamento no Rio do bisavô materno, Miguel Cardoso, mercador (natural de Torre de Moncorvo), com Francisca Coutinho (Dines e Eleutério 2005: 61).

Este familiar de António José era, contudo, um seguidor das leis de Moisés, o que o levou a ser deslocado para o Brasil. Grande número de pessoas – famílias inteiras – era agora trasladado para o Novo Mundo. "As famílias de Silvas e Coutinhos (…) passaram ao Rio de Janeiro, fiados no privilégio de inviolabilidade com que os governos portugueses angariavam população para aquelas colónias americanas" (Branco 1986: 448). Mas, a Inquisição mantinha-se atenta ao desenrolar dos acontecimentos em terras de Vera Cruz. O bisavô de

António José, Miguel Cardoso, no entanto, continuou as suas práticas judaizantes no Brasil, o que levou à sua prisão:

> 1658-1666
> Miguel Cardoso é denunciado perante o Santo Ofício por transformar a Ermida da Ajuda no Rio em *esnoga* (sinagoga); penitenciado no Auto da Fé de Lisboa em 4/4/1666. Regressa ao Rio (Dines e Eleutério 2005: 61).

António José nasceu no Brasil, descendente "de uma familia de antigos judeus baptisados á força e mandados colonisar as novas descobertas de alem-mar" (Braga 1910: 6). Desta emigração, dá-nos igualmente conta Teófilo Braga, fazendo uma apresentação genealógica dos ascendentes directos do Judeu:

> Eram seus avós paternos André Mendes da Silva e Maria de …, nados em Portugal e fallecidos no Brazil; pelo lado materno era seu avô Balthazar Rodrigues Coutinho, natural de Lisboa, egualmente fallecido no Brazil. (…) Eram seus tios paternos Bernardo Mendes, christão novo, André e Luiz Mendes, naturaes do rio de Janeiro, tendo já a este tempo fallecido o ultimo em Lisboa; eram suas tias Apolonia de Souza, Josepha da Silva, Izabel Corrêa e Anna Henriques. Pelo lado materno eram seus tios o medico Diogo Cardoso, Manuel Cardoso, Izabel Cardosa, Branca Maria, Maria Coutinho, Jeronyma e Francisca Coutinho. Não citamos aqui os primos, mas de todos estes reza o processo que estiveram presos na Inquisição, á excepção de André Mendes, seu tio paterno, e de Jeronyma, sua tia materna. Este facto nos dá a entender que a familia e parentella de Antonio José era rica, porque era composta de advogados, medicos, negociantes, e de outros que não tinham officio, em razão da sua abastança (Braga 1910: 6).

Natural do Rio de Janeiro, onde viu a luz a 8 de Maio de 1705, viveu aí até aos sete anos, com os pais e os dois irmãos mais velhos. Era filho do advogado João Mendes da Silva e de Lourença Coutinho, tendo por irmãos André Mendes da Silva e Baltasar Rodrigues da Silva. A 10 de Outubro de 1712 entraram em casa da família Mendes da Silva os *familiares* do Santo Ofício, para prenderem Lourença, acusada de judaísmo, uma acção que comprova o longo braço inquisitorial:

> Durante quase todo o reinado de D. João V, a Inquisição teve o cuidado de justificar a sua existência com autos-de-fé copiosos. A actuação dos inquisidores dirigiu-se sobre o Brasil e sobre as províncias do interior do reino, em busca de novos campos de recrutamento (Saraiva 1956: 118).

A perseguição movida aos cristãos-novos alargara-se portanto até ao outro lado do Atlântico. Assim, naquele Outono de 1712 – estação da queda da folha – a família de António José foi fustigada pelos ventos da Inquisição. Esta família estava na lista dos conversos do Rio de Janeiro, que o Santo Ofício foi surpreender. Seguiu-se toda a elite neo-cristã da cidade, o que desferiu um golpe desastroso na economia açucareira e no comércio da região:

> Nos quatro grandes autos-da-fé realizados em Lisboa, entre 1709 e 1714, os brasileiros condenados eram plantadores, homens de negócios, médicos, advogados. Ao lado deles, e em número quase igual, encontramos mulheres (Wilke 2009: 156).

Estávamos no século em que D. "João V principiava o seu estúpido reinado borrifando de sangue a máscara de hipócrita" (Branco 1986: 453). Vejamos, pois, a constituição do Santo Ofício e a forma como este lidava com as pessoas, em geral, e com os acusados, em particular. O seguinte texto é retirado das *Memorias historicas, politicas e litterarias* do Cavaleiro de Oliveira, que Teófilo Braga recolheu:

> Os fidalgos, os mais considerados, fazem-se Officiaes da Inquisição sob o nome de *Familares.* O seu cargo consiste em fazer a captura dos accusados. O respeito extremo que se tem aos Familiares e o terror que esta jurisdição lança nos espiritos auctorisam tanto as prisões que um accusado se deixa ir preso sem dizer palavra, logo que um Familiar lhe pronuncia estas palavras:
> Da parte da Santa Inquisição.
> Nenhum visinho ousa murmurar. O proprio pae entrega os filhos, e o marido a mulher; e se acontece revoltar-se alguem, metteriam em logar do criminoso todos aquelles que se recusassem a prestar auxilio para evitar a sua evasão. Mettem cada um dos presos em um tenebroso carcere, aonde permanecem muitos mezes sem serem interrogados, e espera-se que elles proprios declarem os motivos da sua prisão e que sejam de si proprios accusadores, porque nunca os confrontam com as testemunhas. Desde logo todos os parentes do criminoso se vestem de lucto, e falam como de um homem *morto*: não se atrevem a solicitar perdão, nem mesmo a approximarem-se do carcere, tanto temem de ser suspeitos e envolvidos na mesma desgraça; chegando até a refugiarem-se em paizes extrangeiros, porque cada qual teme ser tomado como cumplice. Quando não ha provas contra o accusado, mandam-n'o embora depois de uma longa prisão; mas elle perde a melhor parte dos seus bens, que dispende com os gastos da Inquisição. O segredo de todo o processo é tão estrictamente guardado que nunca se sabe o dia destinado para proferir a sentença. Faz-se o julgamento para todos os accusados uma vez por anno, em dia escolhido pelos Inquisidores. O arresto que aí se dá chama-se Auto de Fé, ou processo em matéria de religião; segue-se immediatamente a execução dos culpados. Em Portugal levanta-se um grande palanque de carpinteria, que occupa quasi toda a praça publica, e que pode conter até tres mil pessoas. Arma-se um altar ricamente paramentado, e ao lado fazem-se assentos em forma de amphiteatro, para se assentarem os Familiares, e os accusados. Em frente está um pulpito bastante alto, d'onde um dos Inquisidores chama cada accusado um apoz outro, para ouvir a leitura dos crimes de que o accusam, e a condemnação que se lhe profere. Os presos que saem dos carceres para virem a este amphiteatro julgam do seu destino conforme os differentes habitos que lhes dão. Aquelles que trazem as vestes ordinarias, ficam quites por uma multa; os que teem um Sambenito, que é uma especie de corpete amarello sem mangas, com uma cruz vermelha de Santo André cosida por cima, teem garantida a vida, mas perdem a fazenda ou grande parte d'ella, que é confiscada em proveito da Casa Real, e para pagar as despezas da Inquisição. Aquelles a quem fazem vestir sobre o Sambenito uma quantidade de labaredas de serge vermelho cosido por cima, sem cruz alguma, são convencidos de relapsos, e de terem já obtido uma vez perdão, e são ameaçados de serem queimados em caso de reincidencia. Mas aquelles que além das chammas representadas sobre o seu Sambenito trazem o seu retrato cercado de figuras de diabos são votados á morte. Ha impunidade até duas vezes para aquelles que promettem renunciar ao judaismo, e que fielmente revelarem todos os cumplices; mas á terceira já não ha perdão. Como ecclesisaticos, os Inquisidores não dão sentenças de morte; redigem sómente um auto, que lêem aos accusados, aonde notam que, havendo o culpado sido convencido de um tal crime, a Santa Inquisição o entrega com dôr ao braço secular. Este auto passa para as mãos de sete juizes, que estão do lado esquerdo do altar, os quaes condemnam os criminosos a serem queimados depois de os degolarem, se é que não são judeus; porque, sendo-o, então queimam-nos vivos. A praça

> publica aonde se fazem esta especie de execuções chama-se o Rocio em Portugal. Fazem-se medas de achas com um póste no meio, aonde o criminoso se assenta e é degolado pelo executor, e depois queimado. A Irmandade da Misericordia está presente a este espectaculo, aonde concorre com uma bandeira seguida de muitos padres que conduzem o criminoso ao patibulo, e fazem rezas por elle (Braga 1910: 24-26).

No texto transcrito, o Cavaleiro de Oliveira relata que "mettem cada um dos presos em um tenebroso carcere (…) e espera-se que elles proprios declarem os motivos da sua prisão e que sejam de si proprios accusadores". Camilo Castelo Branco em *O Judeu* relembra esta particularidade da Inquisição portuguesa, quando num breve diálogo entre o advogado João Mendes da Silva e um *familiar* do Santo Ofício, este último lhe responde:

> - E minha mulher? – perguntou o advogado.
> - Está presa para ser interrogada.
> - Interrogada em quê? – tornou o aflito marido.
> - Ela o saberá – voltou mal encarado o familiar do Santo Ofício (Branco 1986: 445).

Eram, assim, condenados à morte todos os que não confessassem as culpas de que tinham sido denunciados por testemunhas, que eram sempre anónimas para o acusado, de modo que o não ter culpas era o caminho certo para a morte. É o que se vê de forma muito clara na peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, na qual Anfitrião na prisão canta uma ária, e, em cujas palavras transparece o queixume pela injustiça sentida:

> Mas, se acaso, tirana, estrela ímpia,
> É culpa o não ter culpa, eu culpa tenho (Silva 1958: II, 213).

João Mendes da Silva, nascido no rio de Janeiro em 1659 e formado em Cânones em Coimbra, em 1691, é preso nesse mesmo dia 10 de Outubro de 1712, sendo penitenciado um ano depois, no auto-de-fé de 9 de Julho de 1713. Sabemos hoje que o real motivo da sua prisão se deveu à extorsão dos bens a que eram sujeitos muitos cristãos-novos:

> A fúria persecutória contra os cristãos-novos, judeus ou judaizantes, ultrapassa em muito os princípios evangélicos por que se regia qualquer companhia religiosa. Procurava-se, em última instância, atacar um grupo social que, embora remetido para o *ghetto* da heterodoxia, ameaçava constituir-se num poderoso agente económico e não menos importante difusor cultural (Saraiva 1956: 118).

Nos finais do século XVII e inícios do XVIII, a Santa Inquisição empreende a caça aos conversos brasileiros que detinham já algum património predial ao nível das plantações de

cana-de-açúcar, sendo estes, gente letrada e com talento para o comércio. Mas, outro filão de negócio se lhes apresentou, o ouro, e, como herdeiros de grandes homens de finanças (lembre-se Isaac Abravanel (1437-1508), tesoureiro do reino, durante o reinado de D. Afonso V (1448-1481)), cedo souberam rentabilizá-lo. Dissertando sobre o assunto, Carsten Wilke alega que "no Rio de Janeiro, os cristãos-novos participaram no surto económico devido à descoberta de jazidas de ouro em Minas Gerais, em 1694. Porém, também o Santo Ofício se iria lançar na corrida ao ouro" (Wilke 2009: 156). Os Mendes da Silva possuíam em terras de Vera Cruz "engenhos de grande prestígio social" (Pereira 2007: 20), que lhes renderiam bons dinheiros. Isto era do conhecimento da Inquisição "que acabava de cair sobre os chamados christãos novos, que com o seu genio industrial exploravam as riquezas do Brazil" (Braga 1910: 7). Paulo Roberto Pereira explicitou os bens da família Mendes:

> Conforme consta no inventário de seus bens confiscados, o cristão-novo fluminense João Mendes, conquanto não fosse dono de engenho, possuía uma partida de cultivo de cana-de-açúcar em São João de Meriti, no Rio de Janeiro, com escravaria. Já como advogado, era possuidor de grande biblioteca para a época, "que constava de cento e cinquenta e tantos volumes de direito, fora noventa e tantos livros de histórias e curiosidades" (Pereira 2007: 21).

A família de António José vira-se, com a confiscação dos bens, obrigada a permanecer em Lisboa, onde o pai retornara a exercer a sua profissão de advogado. Passaram a viver na rua dos Arcos, em frente ao pátio da Comédia, local das exibições do teatro popular de Lisboa, o que teria influenciado o espírito criativo do futuro comediógrafo. Com 16 anos, o jovem António José parte para Coimbra para ingressar no Curso de Cânones a 1 de Outubro de 1722, como no-lo apresenta Oliveira Barata nos registos de matrículas:

> Em Instituta – 1/X/1722
> Em Cânones – 1/X/1723
> Em Cânones – 1/X/1724
> Em Cânones – 1/X/1725 (Barata 1998: 48).

Quatro anos depois, é procurado em Coimbra para ser preso juntamente com a família. É acusado de judaizante, tendo a sua ordem de captura sido emitida a 7 de Agosto de 1726. A denúncia fora feita a 1 de Agosto desse ano por um estudante baiano, Luís Terra Soares Barbuda, igualmente estudante em Coimbra e noivo de Brites Eugénia, prima de António José. A acusação era dirigida contra a noiva, que, estando "detida em Março de 1726, a mal-amada, para conquistar a benevolência inquisitorial, denuncia outros judaizantes, entre os quais António José" (Silveira 1992: 29). Bastava um leve indício, no caso, uma denúncia de

nomes de uma família, para todos os elementos desta ficarem incriminados. Ao jovem futuro comediógrafo não lhe valia sequer a tentativa de fuga, pois

> os Inquizidores Apostolicos contra eretica pravidade e apostazia n'esta cidade de Lisboa, e seu distrito etc. Mandamos a qualquer familiar ou official do Santo Officio, que n'esta cidade de Lisboa, ou aonde quer que for achado Antonio Jozé da Silva, christão novo, estudante da Universidade, solteiro, filho de João Mendes da Silva, advogado, e Lourença Coutinho, natural do Rio de Janeiro, e morador n'esta cidade ao pateo da Comédia, o prendaes com sequestro de bens por culpas que contra elle ha n'este Santo Officio obrigatorias à prizão […] Dado em Lisboa no Santo Officio da Inquizição sob nossos signaes e sello d'ella aos 7 dias do mez de Agosto de 1726 (Primeiro Processo, pp. 5-6; *Apud* Silveira 1992: 29).

Foram presos no palácio dos Estaus, a sede do presídio da Inquisição portuguesa em Lisboa, Dona Lourença Coutinho, juntamente com os três filhos. "António José da Silva foi conduzido ao chamado *corredor meio novo*, cárcere número seis" (Branco 1986: 542). Curiosamente, a prisão que lhe serviu de morada durante meses, viria a dar lugar à construção do actual Teatro Nacional D. Maria II:

> Talvez o espírito cômico da musa Tália, como uma chama tutelar, tenha mantido nesse local a alma de Antônio José, para demonstrar que a fogueira da intolerância não podia apagar sua memória, que estaria sempre presente toda vez que ali fossem representados espectáculos (Pereira 2007: 22).

António José viu-se obrigado a denunciar 15 pessoas, entre elas, uma tia, os primos João Tomaz de Castro e Brites Eugénia (que já estavam presos e o tinham por sua vez também denunciado), e até os dois irmãos André e Baltasar, presos com ele. A penúltima pessoa que denunciou foi o seu colega da academia de Coimbra, o baiano Luís Terra Soares Barbuda, autor desta perseguição que, motivado pelo desmanchar do casamento com Brites Eugénia, resolvera vingar-se denunciando os parentes da prima do Judeu. Havia, porém, outro nome que os inquisidores pretendiam ouvir da boca de António José: o da sua mãe. Caso ele o pronunciasse isso tornava-a culpada de relapsia, motivo para ser condenada à morte por ter reincidido na religião mosaica.

Procurando obter a resposta que desejavam, os inquisidores colocaram o jovem António José no potro, um dos instrumentos de tortura mais usado pela Inquisição, deixando, no entanto, claro "que se naquele tormento morresse, quebrasse algum membro, perdesse algum sentido, a culpa seria sua e não dos senhores inquisidores" (Pereira 2007: 23). A atrocidade da tortura foi de tal ordem que o Judeu não conseguiu assinar o termo de abjuração da fé judaica, no dia da sua libertação, dois meses depois, a 13 de Outubro de 1726:

> E por dizer que não tinha mais culpas, que confessar, se lhe continuou o tormento; e sendo atado em oito partes, e levando n'ella meia volta em todas as ditas oito partes que corresponde a um trato corrido, a que tinha sido julgado, foi mandado desatar e levar a seu cárcere, e duraria o dito tormento um quarto de hora, em o qual gritou muito, e só chamava por Deos e não por Jesuz, ou santo algum; e eu notário dou fé passar tudo na verdade, e assignei pelo réo por não estar capaz, e com os ditos Srs. Inquizidores e deputado. Thomaz Feio Barbuda, que o escrevi (Primeiro Processo, p. 46; *Apud* Silveira 1992: 29).

Camilo no seu romance histórico *O Judeu*, ao qual Francisco Silveira prefere chamar de "novela histórica" (Silveira 1992: 15), escreve com um léxico próprio para enternecer os leitores de qualquer época, dizendo:

> Aceitaram-lhe o abjurar; todavia, como ele não confessasse que em casa de seus pais se judaizava, puseram-no a tratos, chamados do torniquete. A tortura exerceram-lha nas mãos, até lhes esburgar a carne dos ossos (Branco 1986: 542).

Os seus irmãos, todavia, ficaram presos até ao dia 25 de Julho de 1728. O irmão mais velho, Baltasar Rodrigues da Silva, nascido a 2 de Julho de 1700, formado em Cânones, em Coimbra, em 1725, exercia advocacia com o pai, foi penitenciado apenas naquele auto-de-fé em 1728. Era casado com Antónia Maria Teodora, uma cristã velha, cujo matrimónio lhe valeu o sossego daí em diante. A partir dessa data teve uma vida relativamente pacata até à sua morte em Lisboa a 19 de Outubro de 1789. O outro irmão, André Mendes da Silva, foi penitenciado duas vezes, uma no auto-de-fé de 25 de Julho de 1728 e a segunda no de 18 de Outubro de 1739, dia da morte de António José da Silva. Entretanto, especula-se que o Judeu tenha voltado a Coimbra para concluir o Curso de Cânones que iniciara em 1722, e forçado a interromper em 1726, o que não veio a acontecer. Vejamos as razões, no texto *Advocatus Perfectus* de Jerónimo da Silva de Araújo, de 1743, aqui traduzido por Miguel Pinto de Meneses:

> A lei portuguesa requer oito anos de estudo para os advogados (…) Também não podem ser advogados as pessoas infames e os réus de crime de falsidade, se de seus crimes resulta infâmia. (…) De facto os judeus, que se afastaram da fé cristã e por penitência usam uma cruz invertida nas costas e no peito, sendo vulgarmente conhecidos por Jamaistos, são infames devido a terem praticado o crime de lesa-majestade, e não podem ser advogados (…) Não obstante, para remate só pergunto isto: um homem proibido de requerer em juízo, pode dar consultas particulares? Deve dizer-se que sim (Araújo 1969: 52). (…) Não podem ser advogados os infames e os que usam sambenito. Os cristãos-novos, se tiverem bom nome, podem ser advogados (*Ibidem*: 450). (…) Digo que os infames não podem ser advogados; portanto, como os marcados com o sambenito são infames, excluem-se, por justo título, da advocacia (*Ibidem*: 460).

Oliveira Barata justifica a sua teoria da não conclusão do curso por parte do Judeu, primeiro, com base na chamada "limpeza de sangue" que exclui da prática da advocacia

aqueles que foram rotulados pelo Santo Ofício. E, segundo expõe, para a defesa da sua tese, o levantamento dos registos de matrículas entre 1726 e 1734, que levou a cabo no Arquivo da Universidade de Coimbra:

> Apenas se admitem para o exercício legal da advocacia os que têm boa reputação, quase sempre estreitamente associada à limpeza de sangue que, como se sabe, se procurava na longínqua genealogia. (…) Através do livro de matrículas, verifica-se que o futuro dramaturgo não completou o número de anos suficientes para exercer a profissão de advogado, ou ter sido sequer bacharel. (…) Percorreram-se, por isso mesmo, todos os livros de matrículas, quer de Cânones, quer de Leis, dos anos de 1726 a 1734, sem que se tivessem registado quaisquer outras assinaturas do Judeu a atestar a continuidade do seu curso. É, pois, para nós inquestionável que o Judeu não concluiu o seu curso em Coimbra. Em outra Universidade também não é de crer, até porque apenas Évora ou Salamanca estariam em condições de receber um aluno que pretendia frequentar um curso de Direito. Para além do mais – convirá ter bem presente! – era um estudante *marcado*, já que, em 1726, sofrera o seu primeiro processo inquisitorial (Barata 1998: 54-55).

Depois da segunda prisão, a mãe, também nascida no Rio de Janeiro em 1679, sofre o degredo para Castro Marim, acabando por ser de novo chamada à Inquisição, em 16 de Outubro de 1729. António José, como vimos, não volta a Coimbra. Quedar-se-á, decerto, no escritório, a ajudar o irmão Baltasar, na preparação dos processos judiciais. Baltasar, o irmão mais velho, encontrava-se entre aqueles que "se tiverem bom nome, podem ser advogados" (Araújo 1969: 460). Este, filho de cristãos-novos, conseguira por via do seu casamento com Antónia Maria Teodora, cristã velha, obter a sua limpeza de sangue, habilitando-se, com isto, para a advocacia. Jerónimo Araújo diz ainda que "um homem proibido de requerer em juízo, pode dar consultas particulares" (Araújo 1969: 450). António José estava, com base nestas palavras, em condições de exercer a prática forense, no escritório de seu irmão Baltasar (que tinha já sido do pai de ambos, João Mendes da Silva), podendo mesmo, "dar consultas particulares". Assim, a partir da sua libertação dos calabouços inquisitoriais, o Judeu ficará a preparar a sua futura curta carreira como dramaturgo.

Em Outubro de 1733, estreia a sua primeira peça, *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*. António José da Silva inspira-se na segunda parte do *D. Quixote* cervantino para criar de raiz a sua primeira ópera para bonifrates que foi representada "por fantoches de cortiça pintada movidos por arames" (Rebello 2000: 79) no Teatro do Bairro Alto. Outras peças se seguiram, como veremos adiante, escritas entre 1733 e 1737, ao todo oito. Naquele curto espaço de tempo que o comediógrafo dedicou à produção das suas peças de teatro, anos houve em que escreveu duas obras para a temporada anual. Temos como exemplo *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, levado à cena em Maio de 1736, e *O Labirinto de Creta* em Novembro desse ano. As *Guerras do Alecrim e Mangerona* foram representadas no

Carnaval de 1737, e *As Variedades de Proteu* puderam ser vistas no mês de Maio do mesmo ano.

Em 1735 casa com Leonor Maria Carvalho, irmã de Páscoa dos Rios, esposa do seu irmão André. As irmãs cristãs-novas, oriundas da Covilhã, terra afamada pela prática do judaísmo (e que, como vimos anteriormente, foi uma das terras do interior a sofrer mais com a violência da Inquisição), já tinham sido molestadas pela manápula do Santo Ofício. Leonor havia, então, sido reconciliada por judaísmo, em Espanha, na igreja de São Pedro de Valladolid, a 26 de Janeiro de 1727.

No dia 25 de Outubro de 1735, eis que vê a luz a filha de António José, de nome Lourença, como a mãe do comediógrafo. Poucos meses depois, a 9 de Janeiro de 1736, falece João Mendes da Silva, o pai do dramaturgo que não viveu para assistir "à última cena dramática que o filho viveria, dos calabouços do presídio inquisitorial ao palco na fogueira da praça lisboeta" (Pereira 2007: 25). A 5 de Outubro de 1737, chegam de novo os familiares do Santo Ofício a casa da família Mendes da Silva. Levam presos a Lourença Coutinho, a André Mendes da Silva, a Leonor Maria Carvalho e o próprio António José da Silva. A família Mendes da Silva estava marcada:

> Uma das armas por que a Inquisição se fazia temer era a mancha que todo o processo inquisitorial lançava sobre a família e a descendência do processado. Bastava que um indivíduo passasse pelos cárceres inquisitoriais para que todos os seus parentes perdessem a «limpeza de sangue» (Saraiva 1956: 118).

António José da Silva e a sua família eram uma vez mais levados aos interrogatórios da mesa do Santo Ofício, porque,

> família que judaizava unida, unida estava no pecado. Unida iria para a prisão. Salvo quem, mesmo assistindo num lar de "judaizantes", dava provas de ter-se apartado da Lei de Moisés ao contrair matrimónio com uma cristã de velha cepa. Era o caso de Baltasar, casado com Antonia Maria Theodora (Silveira 1992: 32).

Esta prisão deveu-se, ao que parece, a um desaguisado entre duas criadas dos Mendes da Silva, "uma preta, escrava da mãe do mesmo, chamada Leonor, e uma ama-de-leite, que o dito réo tinha em casa, chamada Maria, não sabe de que… (Segundo Processo p. 252; *Apud* Silveira 1992: 30). As duas criadas armam um complô, incriminando António José, que se vê de novo obrigado aos interrogatórios torturantes do Santo Ofício:

> Eram pessoas de mao procedimento e ruins costumes, vivendo com alguma soltura e deshonestidade, sendo uma capa da outra, por cuja cauza, querendo o réo atalhar estas

> desordens, castigando a preta, e querendo deitar a ama fora, d'isto nasceu conjurarem-se ambas, aconselhando a ama-de-leite à dita escrava, que levantassem falsos testimunhos ao réo e a toda a gente da caza, porque assim se viria fôrra para cazar com um preto, com quem tinha trato, dizendo a preta também por muitas vezes, quando a castigavam, que havia de vir ao Santo Officio e levantar a si mesma um testimunho falso de ser feiticeira, só afim de se vêr livre do cativeiro e d'aquella caza… (Segundo Processo, pp. 252-253; *Apud* Silveira 1992: 30-32).

Talvez por conhecer os métodos inquisitoriais, o Judeu, temendo as ameaças da escrava cabo-verdiana, precipitou a sua queda. Querendo antecipar-se à provável denúncia da empregada preta ou da ama-de-leite, apresentou à mesa do Santo Ofício uma petição "em que declarou as pessoas, de quem prezumia lhe poderiam fazer mal, expondo-lhe razões de inimizades e fundamentos da sua prezumpção, e nomeando logo as pessoas com que se comprovavam" (Segundo Processo, pp. 244-245; *Apud* Silveira1992: 32). A sua mulher Leonor, a mãe Lourença, o irmão André e a cunhada Páscoa surgiam entre os indigitados. António José não constava da lista, mas auto-denunciara-se com a intempestiva petição. Deste modo, suspeito de relapsia, dá de novo entrada nas enxovias do palácio dos Estaus, no sexto cárcere do corredor meio novo. Era encarcerado o futuro pai de um segundo filho, pois que sua mulher Leonor ia grávida. Prenhe também estava a escrava Leonor Gomes, que o havia denunciado, e que acabaria por falecer oito meses depois do encarceramento do Judeu. Francisco Silveira reportando-nos às palavras de João Lúcio de Azevedo, um dos presos infiltrados na cela de António José da Silva, adianta:

> Com a mãe e a mulher de António José, a última pejada de um filho, que deu à luz nesta lúgubre morada, foi trazida e recolheu à cadeia da Penitência para indagações a escrava Leonor. Essa, também em vésperas de maternidade, ali morreu de acidente de parto, não sem que antes houvesse dado vazão ao seu ódio, e realizado a sua vingança (Silveira 1992: 24).

"Como faltavam provas, e culpas articuladas, e definidas, pois todas se reduziam às acusações vagas, tais quais as podia dar uma negra boçal de Cabo Verde, quiseram os seus juízes, ou seus algozes sair da dificuldade criando-as na mesma prisão" (Branco 1986: 651-652). O Judeu passou, assim, longos meses nos cárceres da Inquisição, permanentemente vigiado por reclusos infiltrados na sua cela, com o intuito de delatar os seus costumes judaizantes:

> Ainda que se não haja de fazer cazo da primeira testimunha Leonor Gomes, escrava, assim pela sua qualidade, como por não estar repetida, por ser morta, e o réo a contraditar e provar a contradita, sempre tinha cinco jejuns feitos dentro dos cárceres e provados, sendo o primeiro celebrado em 10 de Abril do anno passado de 1738, o segundo em 14, o terceiro em 15, o quarto em 16, o quinto em 17 do dito mez e anno, e posto que deponham as

> testimunhas das vigias, que n'elles fazia algumas ações de catholico, como ajoelhar, quando davam as Ave-Marias, e benzer-se, ainda que apressadamente, esta duvida se desvaneceo inteiramente pelos depoimentos de José Luiz de Azevedo e Bento Pereira, segunda e terceira testimunha da Justiça, os quaes se acham repetidos, e com certidão de bom crédito, declarando n'elles, que estando por companheiros do réo nos cárceres d'esta Inquizição, este os aconselhava para que vivessem na lei de Moizés, e com o dito José Luiz de Azevedo chegou a fazer seis ou sete jejuns judaicos (Segundo Processo, p. 256; *Apud* Silveira 1992: 38).

Com isto, começou a agonia de dois anos daquele "preso magro, alvo, de mediana estatura, cabelo curto e castanho-escuro, véstia parda, roupão azulado e forrado de encarnado" (Pereira 2007: 26). Os senhores inquisidores haviam introduzido na cela do comediógrafo a José Luiz de Azevedo e Bento Pereira, para que estes o pudessem espiar a toda a hora. Este pretexto de que lançou mão o Santo Ofício tinha por objectivo que a presunção da culpa se transformasse na certeza do crime:

> Recorreram os Inquisidores a presos infiltrados na cela do réu, que, acompanhando de perto o seu dia-a-dia, melhor poderiam relatar hábitos e práticas quotidianas que particularmente interessavam como "prova de acusação" (…) Uma outra fase na instrução do processo se seguia, e esta definitiva. O réu passaria a ser directamente espiado pelos próprios familiares do Santo Ofício. A eles competia a última palavra (Barata 1998: 44-45).

O processo incriminatório estava concluído, e a sentença ia ser lida. António José da Silva ia ser notificado publicamente e acusado de *convicto, negativo e relapso*. Quando fizeram o inventário dos seus bens, os familiares do Santo Ofício, depararam-se,

> com um homem de vida modesta, cujo maior património eram os livros, que herdara do pai, e alguns pequenas jóias de pouco valor, colheres e garfos de prata – património pequeno para quem fazia rir, talvez, os mesmos representantes da nobreza e do clero, que, finalmente, poderiam lhe providenciar a morte num espectáculo sem facécia (Pereira 2007: 26).

Chega o dia e a hora de comunicar ao réu as verdadeiras causas da acusação que se estendera desde o dia 5 de Outubro de 1737 até 18 de Outubro de 1739, cujo veredicto foi proferido no auto-de-fé celebrado na igreja de São Domingos de Lisboa. José Oliveira Barata cita Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, cujo extracto passamos a transcrever:

> Christi Jesu nomine invocato. Declararam o réo Antonio Jozé da Silva por convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia, e que foi herege apostata de nossa santa fé catholica e que incorreu em sentença de excomunhão maior, e confiscação de todos os seus bens para o fisco e camara real e nas mais penas de direito contra semelhantes estabelecidas; e como herege apostata de nossa santa fé catholica, convicto, negativo e relapso o condenam, e relaxam á justiça secular, a quem pedem com muita instancia se haja com elle benigna e piedosamente, e não proceda a pena de morte, nem efusão de sangue (Pinheiro 1862: 419; *Apud* Barata 1998: 45).

A mãe, o irmão André e a esposa Leonor não foram alvo destas acusações, escapando à execução. António José ouviu ler as sentenças de sua mulher e de sua mãe, que as condenava a cárcere a arbítrio. Camilo na obra supracitada dá-nos conta do veredicto lido ao Judeu, à mãe e à mulher:

> Lista das pessoas que saíram condenadas no auto público da fé, que se celebrou na igreja do Convento de S. domingos de Lisboa no domingo 18 de Outubro de 1739, sendo inquisidor-geral o cardeal Nuno da Cunha.
> Pessoas relaxadas em carne:
> Nº 7. Idade 34 anos. António José da Silva x. n.[1] advogado, natural do rio de Janeiro, e morador nesta cidade de Lisboa ocidental, reconciliado que foi por culpas de judaísmo no auto público da fé, que se celebrou na igreja do Convento de S. Domingos desta mesma cidade, em 13 de Outubro de 1726. Convicto, negativo e relapso.
> Pessoas que não abjuram nem levam hábito:
> Nº 5. Anos de idade, 27. Leonor Maria de Carvalho, x. n. casada com António José da Silva, advogado, que vai na lista, natural da vila da Covilhã, bispado da Guarda, e moradora nesta cidade de Lisboa ocidental, reconciliada que foi por culpas de judaísmo no auto público da fé que se celebrou na igreja de S. Pedro da cidade Valhadolid, reino de Castela, em 26 de Janeiro de 1727: presa segunda vez por relapsia das mesmas culpas. Pena: cárcere a arbítrio.
> Nº 6. Anos de idade, 61. Lourença Coutinho, x. n. viúva de João Mendes da Silva, que foi advogado, natural da cidade do Rio de Janeiro e moradora nesta cidade de Lisboa ocidental, reconciliada que foi por culpas de judaísmo no auto público da fé, que se celebrou no Rossio desta mesma cidade em 9 de Julho de 1713; presa terceira vez por relapsia das mesmas culpas. Pena: cárcere a arbítrio (Branco 1986: 658).

Teófilo Braga em *O Martyr da Inquisição Portugueza* faz igualmente referência a esta lista (Braga 1910: 23). No texto *Memorias historicas, politicas e litterarias*, que descreve o procedimento da Santa Inquisição, o Cavaleiro de Oliveira referia que "a praça publica aonde se fazem esta especie de execuções chama-se o Rocio em Portugal". Mas, acrescenta Teófilo Braga, "em 1739 já se não faziam os Autos de Fé na praça do Rocio, mas no Campo da Lã". António José encaminhava-se agora para a "meda de achas" onde seria "degolado pelo executor" para ser "depois queimado" (Braga 1910: 26). A execução dá-se a 18 de Outubro de 1739, pelo que Bernardes Branco acaba por recordar o dia seguinte, a partir do qual desaparece da face da terra o homem António José da Silva, ficando a memória e a obra do mesmo. Impelido pelas "crepitantes lavaredas de uma fogueira inquisitorial" ascendia agora aos céus, numa espécie de Cristo ressuscitado:

> O dia 19 de outubro de 1739 ficará sempre notavel, tanto nos annaes litterarios de Portugal, como nos annaes cruentos da nefanda inquisição. N'esse dia, um dos mais bellos e gentis espiritos, a quem o solo brazileiro dera o berço, impellido pelas crepitantes lavaredas de uma fogueira inquisitorial, fôra elevado ás regiões aereas, participando assim da mesma sorte que

[1] A simbologia *x. n.* que aparece na citação acima transcrita, e que consta no texto para as três pessoas, é a abreviatura para *cristão-novo*.

> tinha cabido a tantos e tantos illustres varões, que dotados com o condão da intelligencia, tinham tido a desdita de haverem nascido n'um paiz de fanaticos e de intolerantes!
> (…) Infelizmente para as almas piedosas d'aquelles tempos, alguns annos consecutivos ás vezes se passavam, sem haver um auto de fé, falta esta que redundava em detrimento da santa Religião, e em prejuizo das arcas e dos cofres da santa Inquisição. Alguns havia que asseveravam, tendo visto um auto de fé, nada mais appetecerem, e os seus desejos; quaes os do velho Simeao, estarem plenamente satisfeitos. E satisfeitos de tal modo, que logo depois o Senhor os poderia levar para a sua divina presença! Outros havia, porém, incomparavelmente mais felizes: eram aquelles a quem o Senhor tinha permitido mais do que uma vez terem assistido em sua vida a tão edificante acto! Oh! Como era delicioso ver aquelles malvados Judeus, aquelles avarentos, aquelles enganadores dos Christãos, aquelles mofinos, estorcerem-se por alguns minutos, e depois serem reduzidos a torresmos! E as caretas e tregeitos que elles faziam sobre as chamas (Branco 1886: 1-3).

António José da Silva iniciara um registo de teatro que tinha por missão, também, chegar ao povo. Era o "arauto crítico" que estabelecera uma relação com o "mudo oprimido", dando-lhe voz, a voz da revolta, do descontentamento. Fica assim, marcado para a posteridade que

> a historia do theatro portuguez n'este seculo é opulenta, excede em grandeza a dos melhores theatros do mundo; acha-se ennobrecida com o nome dos melhores architectos, dos melhores pintores e scenographos, dos mais profundos compositores, dos cantores mais afamados; mas uma cousa lhe faltou, a intelligencia da sua missão, reflectida por um lado na esterilidade do genio nacional, e por outro na exclusão do baixo povo dos divertimentos theatraes (Braga 1871: 5).

1.2. O Judeu – Enquadramento histórico

No reinado de João V (1707-1750), viviam alguns da "pompa e circunstância", enquanto todos os outros se resignavam a simplesmente viver. O excesso de uns era o desejo de outros que, debalde, procuravam, grande parte das vezes, o seu sucesso. Os portugueses ricos tinham um "defeito de linhagem", um vício que haviam herdado (e que chegou até aos nossos dias), o da ostentação:

> Era Lisboa no século XVI o grande bazar em que a Europa, sempre sedenta de novidades, vinha aperceber-se das mais preciosas alfaias, importadas da Índia e da China a bordo dos galeões. Há um capítulo no apreciável volume *Descrição de Portugal*, onde o sábio cronista conseguiu pintar superabundantemente, as variadas mercâncias, o tráfego giganteo deste empório singular. E entretanto não creio que os habitos luxuosos se tivessem apoderado das classes medianas. Vivia-se entre opulências, como numa feira oriental, mas nem todos se gosavam delas (Castilho 1954: 144).

Acorria à capital lusitana o povoléu que, fugido da agrura do campo, almejava uma vida menos madrasta. As grandes diferenças climáticas e a diversidade da paisagem que se fazem sentir neste pequeno território à beira-mar plantado foram, desde muito cedo, outro dos

factores que levaram ao êxodo demográfico das populações do interior para o litoral. Orlando Ribeiro no seu *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* dá-nos uma visão dessa discrepância paisagística em Portugal continental:

> Se a oposição climática e orográfica entre o Norte e o Sul constitui o mais vigoroso elemento de variedade, o contraste entre as regiões adjacentes ou mais sujeitas às influências do litoral e as áreas sertanejas do Leste permite que se desenhem, ao longo do território português, duas faixas irregulares, dispostas no sentido norte-sul, onde se repetem tipos de paisagem que deram ao homem a sugestão dos mesmos modos de vida. (…) A faixa raiana, de Trás-os-Montes ao Alentejo, mostra, pela dominância do seu carácter interior, semelhanças que vão desde o clima – lembre-se como diferem o Porto e Lisboa e como se aproximam Moncorvo e Campo Maior – e o revestimento vegetal, até aos modos de vida e às formas de ocupação do solo. Em Trás-os-Montes e na Beira Transmontana, abaixo dos carvalhos, castanheiros e negrilhos do planalto, encontram-se belas matas de sobreiros e olivais, e nos entalhes do Douro e dos seus afluentes de leste reaparecem elementos da vegetação algarvia cultivada (Ribeiro 1998: 132-133).

As terras da "faixa raiana" apresentam um clima "ressequido por longos estios", o que produz terras áridas, com uma vegetação comum à do sul do país. Neste pedaço do território era pouco apetecível e ainda menos povoado, em contraste com o litoral norte. D. Afonso III, durante o seu reinado (1248-1279), concede em 1249 uma série de forais com o objectivo de fixar gente no interior. O intenso povoamento que se encontrava nas terras de Entre Douro e Minho era agora a fonte para alcançar esse propósito. E para garantir a expansão demográfica no interior do país D. Afonso III envia os foragidos da lei para as terras a povoar:

> Em 1249, no reinado do quinto monarca português, com a ocupação do Algarve ocidental, fixou-se, nos traços essenciais, o contorno do novo Estado. (…) Conquanto algumas vezes uma vila se povoasse pela congregação de pessoas que viviam dispersas pelo seu aro, como se especifica em documentos, é óbvio que, na maior parte dos casos, os novos habitantes vinham de regiões mais povoadas. Do Noroeste saiu a nobreza dos primeiros séculos da monarquia, e, com estes senhores, que iam ganhando bens noutros lugares, viria a sua clientela rural. Outros seriam homens livres que se acolhiam, em terra menos embaraçada de fidalgos e poderosos, à protecção das instituições municipais. As cartas de foral concedidas a povoações são sempre indício de incremento da população: ou porque, com as regalias concedidas, se procurava atraí-la. No mesmo período, enquanto em Entre Douro e Minho, muito povoado, se outorgam apenas 18 forais, Trás-os-Montes recebe 69. Com os «coutos de homiziados», onde os criminosos podiam residir seguros da impunidade, tentaram os reis estabelecer um cordão de lugares fortificados ao longo da raia, que já então seria, como ainda é, em grande parte uma faixa de povoamento rarefeito (Ribeiro 1998: 137-138).

José Mattoso fornece-nos duas tabelas, nas quais são discriminadas a distribuição regional da população, e a densidade populacional. Como estamos a estudar a obra de António José da Silva, que foi morto em 1739, durante o reinado de D. João V, limitamos o estudo da tabela até 1760:

Distribuição regional da população (por províncias)
(%)

	1706	1732	1760
Minho	22,3	22,5	26,3
Trás-os-Montes	8,7	7,6	9,8
Beira	30,5	30,5	28,3
Estremadura	20,7	21,2	21,6
Alentejo	14,9	11,3	10,2
Algarve	2,8	3,4	3,8

Densidade populacional
(Fogos/km2)

	1706	1732	1760
Minho	17,9	19,5	22,7
Trás-os-Montes	4,6	3,8	5,6
Beira	7,8	7,4	7,7
Estremadura	6,6	6,4	7,4
(sem Lisboa)	4,7	4,7	5,4
Alentejo	3,4	2,5	2,5
Algarve	3,2	3,7	4,7
PORTUGAL	6,5	6,2	7,0

(Mattoso 1998: 49)

As terras do interior, portanto, ofereciam condições precárias aos que levavam a vida à custa do trabalho de sol a sol. O suor daqueles rostos alimentava os senhores que "iam ganhando bens noutros lugares", como refere Orlando Ribeiro. A gente humilde sentia nesta região uma dupla injustiça, a da magreza dos campos e a da iniquidade dos "fidalgos e poderosos", citando Ribeiro. "Reinava" o exagero. A desproporção dos que exerciam o poder era sentida em vários pontos do país. Numa carta dirigida a um seu amigo, Francisco Vasconcelos escreve:

> Nestas jornadas, e outras, passey pela Torre de Moncorvo, onde nasci, e onde tenho algumas fazendas; e foy o meu primeiro cuidado ser util aos meus Compatriotas em tudo o que me fosse possivel. Achey-os discordes, e desapplicados e para o remedio os juntava em huma casa de campo, que edifiquey, e onde vivi alguns mezes. Alli lhes dava abundantes merendas, em que com muita reiteração nos acompanhou o Senhor de Villa Flor. (…) Tambem me admirou ver na Torre de Moncorvo, povoação de pouco mais de trezentos vizinhos, caibão, vivão, e se accomodem sessenta e huma pessoas occupadas no ministerio judicial, ou administração da justiça. (…) Tanto diluvio de Meirinhos, Alcaides, Tabelliães, Inqueredores, &c. como pódem deixar de ser insultuosos, e de fomentar malignas semrazões, quando a ellas está vinculado o seu sustento? Para captar, e prender a benevolencia dos superiores lhes introduzem mil enredos com que os fazem inimigos da gente da terra (Vasconcellos 1752: 4, 17 e 19).

Esta carta de Vasconcelos, de 1752 (ainda que com data posterior à morte do monarca absolutista), retrata bem a disparidade social e o abuso dos "superiores", em relação a quem os servia. Não será de estranhar que, com tais condições, a classe trabalhadora se sentisse impelida a abandonar a vida rural, em busca do *el dorado* no meio urbano. A cidade, porém, já não fornecia a oferta para tanta procura. A mão-de-obra não qualificada, como se diria hoje em dia, sobejava. A situação económica que encontravam na cidade não era a que na sua terra ansiavam.

A pobreza em Portugal estava instalada por todo o território, desde o mar à meseta. Vitorino Magalhães Godinho na sua obra *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa* cita um texto de dois venezianos, Tron e Lippomani, enviados a Lisboa em 1580, para cumprimentar Filipe II pela obtenção do trono português, usurpado por D. António, o Prior do Crato. Neste relato descrevem a situação precaríssima do povo português, concretamente da cidade de Lisboa:

> A gente miúda gosta que lhe dêem o tratamento de *senhor*, manha esta comum a toda a Hespanha. Vivem parcamente, porque a plebe pela maior parte é pobre, e os cavaleiros que se têm em conta de ricos fundam a opinião da sua riqueza em possuírem uma ou duas aldeias, com trinta ou quarenta vizinhos cada uma, no meio de campinas estéreis com vinte ou trinta folhas cultivadas, e o tudo o mais inculto, áspero e coberto de pedras, com alguns casebres mesquinhos e mal concertados, como eu o experimentei durante muitas semanas daquela viagem.
> Poucas pessoas se dão aí às letras; mas aplicam-se muitos ao comércio, género de vida aborrecido nos nobres, que não podem ouvir falar em tal, tendo por gente vilíssima os mercadores. Exercitam-se aparentemente nas armas, e algum tanto em cavalgar, contentando-se com ter leves princípios destas duas profissões, sem quererem suportar mui diuturno exercício (Godinho 1971: 193).

Os dois venezianos continuam a sua exposição sobre o que viram naquela cidade plantada junto ao Tejo, descrevendo a má alimentação dos pobres de Lisboa. Comparam a baixa qualidade dos produtos alimentares a que os lisboetas pobres têm acesso e os preços exorbitantes a que estes são sujeitos para adquirirem o que lhes "serve para sustento":

> O povo miúdo vive pobremente, sendo a sua comida diária sardinhas cozidas, salpicadas, que se vendem com grande abundância por toda a cidade. Raras vezes compram carnes, porque o alimento mais barato é esta casta de peixe que se pesca em notável cópia fóra da barra, como se pesca muito outro de todas as qualidades e muito grande; mas em geral menos gostoso do que o das águas de Veneza, e tão caro que faz espanto aos estrangeiros e custa muito aos naturais, que passam mal pelo preço excessivo de tudo o que serve para sustento. Comem os pobres uma espécie de pão nada bom, que todavia é barato, feito de trigo da terra, todo cheio de terra, porque não costumam joeirá-lo, mas mandá-lo moer nos seus moinhos de vento, tão sujo como o levantam da eira (Godinho 1971: 193).

A narração dos venezianos ao visitarem a cidade de Lisboa, não abonava a favor dos portugueses. A descrição da pobreza lisboeta, apontada pelos dois estrangeiros, contrastava com o investimento megalómano que estava a ser levado a cabo por Filipe II, "senhor (…) de Castela, Aragão, Nápoles, Sicília, Milão, Franco Condado, Países Baixos e territórios americanos da coroa de Castela" (Mattoso 1997: 476). É que o herdeiro do imperador Carlos V, da família dos Habsburgos, ou Áustrias, exibia o seu poder através da apresentação de majestosas obras arquitectónicas, das quais destacamos o *Real Mosteiro de São Lourenço do Escorial*. Ainda na obra citada de Magalhães Godinho, e sobre a pobreza em Portugal, este autor analisa um documento de 1782, de D. Luís Ferrari de Mordau, intendente geral da agricultura, o qual dá conta da situação socioeconómica do país nessa segunda metade do século XVIII:

> Suposto pois, que por ser em grande número a Pobreza do reino, principalmente nos campos, onde na verdade tudo é pobreza, seja a vintécima parte da Povoação, o que se deve recolher de gente mendicante, vagabunda para se repartir pelas Casas de Misericórdia (Godinho 1971: 195).

O referido intendente geral da agricultura propõe aqui uma espécie de "assistência social" aos mais necessitados, distribuindo-os pelas Misericórdias. E justificando o seu argumento, apresenta uma lista das despesas que o "Reino" irá ter para evitar os "vícios, destrubos e crimes" que os "mendicantes e gente inútil", com fome, podem provocar:

> Porque posto não sejam os pobres, mendicantes, como vai dito, senão a vintécima parte da Povoação, se esta é de três milhões, eles são cento e cincoenta mil, os quais é bem certo que para viverem, comem, e não se podendo suputar o consumo e despesa de um por outro na miséria em que agora estão, a menos do ínfimo valor de um pão de arrátel por dia, entre os bocados e sopas e dinheiro que recolhem, é por conseguinte o mesmo número de cento e cincoenta mil arráteis de pão por dia, que reduzidos a grão, e medida entre trigo pesado e leve, fazem o milhor de sete mil e quinhentos alqueires, e estes anualmente perto de cincoenta mil moios, que valem sempre três milhões de cruzados, o emprego com mendicantes e gente inútil, para não professarem senão vícios, destrubos e crimes, quando para a parte da Nação útil e virtuosa, não há no Reino o pão suficiente (Godinho 1971: 195-196).

Tudo parecia estar mal, comparando com o que se vivia noutras sociedades da Europa desse tempo. Olhemos, por exemplo, para a evolução demográfica em Portugal, a par da de outros países europeus. Magalhães Godinho, no seu estudo supracitado faz-nos um levantamento destes dados. Com base no estudo deste autor, feito a partir do século XVI, observamos o crescimento até ao século XVIII, o qual estamos a retratar:

> No século XVI, quando Portugal conta 1 400 000 habitantes, a Espanha tem 7 milhões – portanto, cinco vezes aquele número; a França, 14 milhões – o dobro da Espanha, 10 vezes Portugal; a Inglaterra, só 3 – pouco mais do dobro do nosso país. Saltemos para começos do século XVIII: aos 2 100 000 deste recanto peninsular contrapõem-se 7 milhões e meio a 8 milhões para os outros reinos ibéricos (…) À nação francesa cabem 19 milhões (…) e à inglesa 6 milhões (Godinho 1971: 12-13).

Com respeito à distribuição demográfica pelo território nacional, Godinho apresenta-nos números que esclarecem a disparidade do peso populacional de algumas regiões desde o reinado de D. João III (1521-1557). Encontramos, nas percentagens levantadas da época, semelhanças com o ordenamento das populações que hoje presenciamos:

> Mas passemos de novo a raia, para entrar no Portugal do reinado de D. João III. Já então Entre Douro e Minho era a província de maior densidade – 35 – e o Alentejo a de menor – 7,7; mas as diferenças entre as outras não são amplas, pois se a Estremadura conta 15,3, Trás-os-Montes parece contar com 14, a Beira tem 12,2 (…) Saltemos, na verdade, para 1864, num voo de mais de três séculos sem escala. Agora, um terço da área do país, abrangendo os distritos de Braga, Viana, Porto, Aveiro, Coimbra, Viseu, Leiria e Lisboa, pesa com 62,5% da população total – quase dois terços: enquanto à maior extensão do território metropolitano – os outros 2/3 – isto é, terras ao sul do Tejo e interior ao norte, cabem tão só 37,5% dos habitantes (…) A densidade média de Portugal peninsular passou de 15,7 em 1527-1531 a 22 em 1640; depois, de 33,7 ao dealbar o século XIX (Godinho 1971: 16).

1.3. O teatro de António José da Silva no contexto da época

No século XVIII, "o teatro é, em boa verdade, medíocre, mas realizado perto da vida real, de que procura ser o espelho – e a correcção" (Cidade 2005: 156). O teatro português setecentista passava por uma fase de "intermitência artística". Vivia-se na fronteira entre o reportório clássico espanhol, o que era apresentado pelas companhias estrangeiras, e aquilo que efectivamente poderia vir a fazer-se, se houvesse a ousadia de inovar, acompanhando a par de outros países, as novas correntes de pensamento.

Tradicionalmente cabia aos poetas a escrita de textos em verso, que tinham como fim a sua leitura; já o dramaturgo escrevia as suas peças, para que estas pudessem ser vistas em palco. O teatro de António José da Silva precisa ser compreendido a partir da sua dramaturgia. O Judeu sentiu que poderia transformar a sua escrita em algo diverso do que se vinha fazendo até aí:

> Ele vive de 1705 a 1739, ainda em pleno domínio do espírito seiscentista. O seu teatro, que sobretudo cultiva a ópera, é canto e música, ficção mitológica, invencionismo histriónico, onde são numerosos, é verdade, os contactos com a realidade social do momento (Cidade 2005: 156).

Uma prova da sua originalidade parece-nos consistir na forma e no método da sua escrita. O Judeu adopta para as suas óperas a prosa, dando-lhe para além do cunho pessoal um ar mais desafogado que a métrica da rima impunha. Deste modo, "a grande revolução que operou, e não tem sido apontada, foi a adopção da prosa, inexistente entre nós no teatro" (Tavares 1957: I, XXXIV).

O emprego da prosa, em vez do verso, torna as suas peças diferentes e ao mesmo tempo originais. As óperas joco-sérias do Judeu assentam sobre a estrutura da tragicomédia, nessa mistura entre a elevação do trágico e o realismo do cómico. Ainda, e como o nome indica, as suas peças eram musicadas e cantadas, tendo estas o auxílio dos bonifrates, como disfarce amortecedor do exercício reiterado da sátira, que desconstrói os valores do fausto barroco. Luís de Freitas Branco declara que "as óperas de António José da Silva pertencem ao período do barroco ornamental" (Tavares 1957: I, XXXII).

Ao comediógrafo vem juntar-se António Teixeira, um jovem compositor, ex-bolseiro de D. João V em Itália. António Teixeira descobrira, então, além da composição de música sacra a possibilidade de ensaiar-se na composição de música dramática, para bonifrates. E, do mesmo modo que o Judeu inovara na forma dramatúrgica das suas peças, também António Teixeira vem contribuir com a sua arte para esse novo estilo. O comediógrafo entregara a sua pena à escrita de textos para bonifrates e o compositor acrescentou-lhe a partitura para as óperas joco-sérias. O Judeu procurava agora para a sua dramaturgia as novas correntes artísticas e os modelos iluministas que se vinham a fazer sentir noutras capitais da Europa:

> Saído de um período particularmente conturbado, e procurando uma identidade tão profundamente abalada por Alcácer-Quibir, à periférica corte portuguesa não deixaram de chegar os reflexos das mais assinaláveis mudanças estruturais que a Europa começava a teorizar e a pôr em prática (Barata 1998: 21).

António José quis romper com os códigos e a ideologia tradicional vigentes. A adopção de uma dramaturgia assente na mitologia grega vem dar esse reforço à inovação que pretendia. O teatro de marionetas não é só um género em moda que o comediógrafo soube habilmente explorar. Responde, precisamente pelas suas possibilidades técnicas e as suas características, ao que a "burguesia esclarecida" esperava do teatro. Pierre Furter em *La Structure de L'Univers Dramatique d'António José da Silva "O Judeu"* expõe a ligação entre a dessacralização da mitologia e o "espírito das Luzes":

> De sorte qu'on pourrait fort bien imaginer que le théâtre du «Judeu» reflète le conflit entre une idéologie traditionnelle, de plus en plus désacralisée dans une mythologie qui perd tout contenu

> et toute signification, et une nouvelle idéologie, annonciatrice de l'esprit des Lumières, qui tente de s'imposer devant un public bourgeois. Peut-être même le succès de ce théâtre provient-il de l'identification du public bourgeois avec ces figures plaisantes qui ridiculisaient, par leur ironie mordante, certains usages littéraires se rattachant déjà à un monde périmé (Furter 1964: 73).

Havia que pôr fim à longa crise cultural que se abatera sobre os intelectuais portugueses a partir da segunda metade do século XVII. Esta crise tinha sido provocada por uma "cultura estagnada" a nível científico e filosófico, como no-lo apresenta Hernâni Cidade, no seu *Ensaio sobre a crise cultural do século XVIII*:

> No ponto de vista científico e filosófico, tendo passado dois séculos a ruminar o Peripato, como não havia de ser nula a nossa contribuição para o património intelectual daquela época? Desaparece sem sucessão a plêiade de portugueses que, no século XVI, esplendeu aquém e além fronteiras, tão animada de espírito científico, como ansiosa de curiosidades humanísticas (Cidade 2005: 19).

Esta estagnação tinha a sua origem numa escola retrógrada, avessa às novas correntes de pensamento, mas principalmente avessa à introdução dessas ideologias que iam surgindo noutros países da Europa. Teimavam em continuar uma tradição que, ao tempo de António José da Silva, se arrastava há já duzentos anos. E os discentes dessa doutrina, ministrada nas escolas jesuítas, seguiam cegamente os seus ensinamentos:

> Lembremo-nos que uma das características mais impressionantes da Companhia de Jesus era a severidade, a rigidez das suas regras, o espírito de obediência pertinaz e cega. Dentro desse código tornou-se extremamente moroso o processo de transformação da mentalidade jesuíta, muitíssimo mais do que é normalmente necessário para que os homens de qualquer época aceitem as novidades que se lhes imponham, para mais considerando que os mestres da Companhia de Jesus não eram homens quaisquer mas um escol de capacidades notáveis, como tantas provas deram dentro das suas teimosas limitações. Não foi por curteza de vistas que arrastaram durante duzentos anos, em Portugal, desde os meados do século XVI aos do século XVIII, o seu ensino escolástico dia a dia mais desajustado ao mundo de entao. Era completamente impossível defender a velha filosofia depois das descobertas de Galileo, de Descartes, de Newton, de Leibniz e de Huygens, e depois das invenções do barómetro, do termómetro, da máquina pneumática, do telescópio e do microscópio (Carvalho 1986: 386).

Entretanto, em Portugal, o teatro popular, de herança vicentina, começava a ser apresentado nos *pátios de comédias*, uma versão dos *corrales* espanhóis. Todavia, o teatro espanhol granjeava ainda a simpatia do vulgo:

> Efectivamente, o teatro espanhol teve grande importância entre nós no século XVII. O teatro português após a morte de Gil Vicente e a introdução da censura, acontecimentos concomitantes, sofreu três longos séculos de estagnação. No século XVII as representações teatrais em Portugal eram sobretudo de três espécies: as representações na Corte, para um público por natureza muito seleccionado; as tragicomédias dos jesuítas, representadas nos seus

> colégios e escritas em língua latina para uma elite letrada; e as comédias populares, representadas em pátios. Estas eram comédias à maneira espanhola, representadas frequentemente por companhias espanholas (Rodrigues 1983: 83).

Na história dos espaços teatrais devemos considerar o papel desempenhado pelas Misericórdias e confrarias, como elemento fundamental e decisivo nesse processo de estabilização, só mais tarde substituído por estruturas sociais da comunidade urbana. Esse processo assinala precisamente a passagem do espectáculo como acontecimento privado a fenómeno público. Assiste-se, assim, à passagem do espectáculo teatral, enquanto acontecimento esporádico na vida da cidade, para uma fase em que, por razões que se prendem com o desenvolvimento da própria vida socioeconómica, este se insere nas leis gerais da oferta e da procura. Esta transformação veio, contudo, trazer alguns problemas, entre os quais a gestão dos espaços teatrais.

O teatro popular que se fazia por cá, apelidado de baixa comédia ou teatro de cordel, era frequentado pelo povo e pela burguesia. Tinha, no entanto, a concorrência da sumptuosidade exterior do teatro jesuítico, falado em latim e encenado sobretudo na Universidade de Coimbra. No reinado de D. João V, a educação e a cultura continuavam nas mãos do clero, predominantemente da Companhia de Jesus. O comediógrafo sabia-o, conhecia-o, já que,

> Em 1725 António José da Silva tem 20 anos. Se é difícil imaginá-lo frequentando a ópera onde se reunia a nobreza, por ser de origem judaica, não custa a crer que, quando estudante em Coimbra, fosse assíduo às representações populares. Aliás, desde a meninice que, no Bairro Alto, o futuro dramaturgo vive paredes meias com os pátios de comédias e assiste, sem dúvida, às inúmeras peças do chamado teatro de cordel. Muitas delas nada teriam a ver com a arte teatral, interessadas como estavam na galhofa directa, no folclore e no riso imediato. Todavia, outras havia, representadas pelos jesuítas, cuja carpintaria teatral valia a pena observar (Cruz 1975: 29).

O Judeu parecia sentir a necessidade de dizer coisas novas, de contestar, de satirizar, de colocar a nu. Os seus textos são esse espelho. Camilo, colocando o Judeu a escrever desde cedo "entre oito e nove anos de idade", mostra-nos, aí, já o espírito do dramaturgo setecentista (ainda que, em idade pueril) que se viria a revelar em adulto. O autor de oitocentista prossegue narrando que "a comédia era, no pensar do menino, a melhor forma de poesia, a mais agradável e recreativa" (Branco 1986: 470). António José criticava as instituições, despindo-lhes a capa sob a qual tentavam manter as aparências. Os seus textos dramáticos eram "uma conversa constante entre «vítimas» da mesma sociedade" (Cruz 1975: 33),

escritos com um tom irónico e corrosivo. O dramaturgo abraçava, no seio da sua escrita, toda uma espécie de revolução cultural:

> Quanto à sátira feita à justiça, à vaidade dos poetastros e ao espírito de cavaleiro andante de D. Quixote, não será uma advertência e uma crítica ao mundo conservador vivido em Portugal? Não pretenderá o Judeu, com o ridículo e o absurdo das situações criadas, chamar a atenção do público para a viragem de mentalidade que se começava a processar no século XVIII? (Cruz 1975: 34).

Anos mais tarde o Padre Francisco Manuel do Nascimento, mais conhecido como Filinto Elísio (outra vítima do Tribunal do Santo Ofício), apesar de ele próprio pertencer ao clero, não se coibiu de criticar acerrimamente os vícios e incongruências da Igreja. Podemos encontrar semelhanças entre António José e Francisco Manuel, no seu ataque à sociedade e ao poder estabelecido. Igualmente Filinto dedicava a sua escrita cáustica, para alertar o povo para as imperfeições que o clero também tinha, ao contrário do que pregava. Descobrimos, no entanto, um maior atrevimento na escrita do Padre em relação à do comediógrafo que usava da subtileza, colocando dissimuladamente a sua crítica nas óperas, o que se depreende nas palavras de Fernando Moreira:

> Diga-se que, a aversão, até repugnância, de Francisco Manuel relativamente aos frades foi crescendo à medida da sua própria formação intelectual (…) Filinto era, dada a sua condição clerical, uma testemunha privilegiada e, aproveitando o conhecimento que tinha do meio religioso e fradesco, não teve qualquer receio em denunciar a vida dissoluta dos bispos, o incumprimento dos frades e abades para com os votos a que se obrigaram, os maus conselhos que davam aos fiéis, a sua vida luxuriosa e devassa. (…) Filinto não escreveu por mera distracção intelectual – fê-lo também com o firme propósito de nos patentear o vasto campo de injustiças sociais da sociedade do seu tempo, colocando, assim, perante o leitor, temáticas de reflexão que estavam na ordem do dia num país em mudança profunda; por outro lado ainda, aproveitou Francisco Manuel a literatura para esgrimir argumentos de ordem filológica, combater instituições, no seu entendimento castradoras da criatividade poética, para exibir, publicamente, os seus ódios literários de estimação, que também tinha (Moreira 2000: 37-39).

A crítica aos "senhores", subjacente nos textos das óperas do dramaturgo, foi, decerto, observada e seguida de perto. Seguramente que poderá ter sido à custa do que dizia com o seu teatro que, o "Plauto Luso" (Silveira 1992: 6), foi conduzido ao antro do Tribunal do Santo Ofício, que o viria a "relaxar em carne" no Campo da Lã. O sempre intrépido e mordaz Camilo apresenta no Teatro do Bairro Alto o *camarote dos frades* que "estava recheado de bons e devotíssimos teólogos, cujos narizes rúbidos a custo podiam entrever-se através das rótulas" (Branco 1986: 587). Na peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, levada a cena em Maio de 1736, o escritor de Seide observa o seguinte:

> Em cárceres, em bárbaros juízes, em patíbulos, em polés. António José não estudara a filosofia do anexim: «Não falar de corda em casa de carrasco.» A palavra polé ia vibrada ao *camarote dos frades*, que – digamo-lo em honra da arte – estava sempre empilhado deles (…) Os poetastros, açoutados impiedade no quarteto; os frades viram clara alusão à injustiça do encarceramento no Santo Ofício (Branco 1986: 594).

Os textos de António José da Silva não passariam desapercebidos pelos inquisidores (ainda que esse facto não conste dos processos), o que terá levado a que

> as cabelleiras de todos os fradalhões, desembargadores, e poetastros de todas as academias de Obscuros, Anonymos, Singulares, Generosos, Applicados, estremeceram, eriçaram-se ao ver exposta ao ridiculo das gargalhadas da platea do Bairro Alto a sabedoria que acobertavam com tanto respeito. O catafalco carunchoso da Escholastica da edade media levou aqui o primeiro solavanco, antes das renhidas polemicas de Verney. Antonio José deixou a nú este ridiculo do seu seculo, mas foi este acto de heroicidade um dos que mais contribuiu para a sua morte. Ainda hoje se guardam em todas as Bibliothecas de Portugal um sem numero de manuscriptos com theses academicas como as propostas por Periandro e impugnadas por Esopo (Braga 1871: 169).

1.4. O teatro do Judeu e a censura

Quando nos debruçamos sobre o período literário e teatral da primeira metade do século XVIII, observamos que esse hiato temporal da História portuguesa se fez com alguns solavancos. António José da Silva iniciara em 1733, com a estreia da peça *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, uma nova fase no panorama teatral português. Com a introdução dos bonifrates nas óperas, procurava, como já referido antes, uma dramaturgia que pudesse aproximar-se das novas correntes artísticas e dos modelos iluministas que outras capitais da Europa já haviam inaugurado. Deste modo,

> Antonio José da Silva, mais conhecido na tradição popular pelo nome de Judeu, representa na historia do Theatro portuguez o primeiro esforço para levantar a comedia da estreiteza acanhada dos divertimentos dos bonifrates, e fazel-a competir com a magnificencia da Opera italiana, que explorava o genio perdulario de Dom João V. Era uma empreza audaciosa no reinado aterrador do Santo Officio; Antonio José sabia fazer rir a multidão, e por esse facto tornou-se criminoso: a gargalhada acordava o povo do medonho pezadello dos inquizidores, e estes entenderam que merecia a morte aquelle que ousava distrahir as imaginações do assombro funereo dos Autos de Fé. Era preciso procurar-lhe um crime, inventar um pretexto para descarregar sobre o poeta a espada flammejante do fanatismo, vingar sobre elle a divida em aberto deixada por Gil Vicente (Braga 1910: 5).

Vivia-se em Portugal uma "inércia cultural" que – provocada pelas proibições régias e da igreja, e pelo medo – se vinha estendendo desde a monarquia dual. "Éramos, assim, os últimos abencerragens do Peripato e as nossas Universidades, museus de *ergotistas*

medievais, em pleno esplendor dos tempos modernos" (Cidade 2005: 20). As iluminadas capitais europeias assistiam de fora a este marasmo intelectual a que, ainda, fervorosamente se agarravam os escolásticos setecentistas, já que em Portugal "as únicas luzes que podiam iluminar eram as das fogueiras inquisitoriais" (Pereira 2007: 20). Num século e num reinado entregue a um rei devotamente católico e às leis de um tribunal religioso intolerante, poucos se arriscariam, sequer, a um pensamento que contradissesse o estabelecido, quanto mais a pôr essas ideias em prática. Na opinião de Hernâni Cidade,

> invoca-se muitas vezes, para explicar esta paralisia do nosso pensamento criador e da nossa imaginação criadora, a perda da independência, a pressão da Inquisição e das Mesas Censórias. (…) é evidente que uma *elite* católica como era a portuguesa não deveria sentir-se por demais constrangida pelo horror – tão moderno! – dos autos-de-fé, nem teria audácias de pensamento que dessem muito trabalho ao lápis do censor (Cidade 2005: 20).

António José vira com tenra idade, com oito anos apenas, a prisão de sua mãe nos cárceres da Inquisição de Lisboa. Esta imagem moldaria para sempre o espírito do comediógrafo que a partir daí viveu "treze annos sempre em sobressaltos á espera que das trevas saísse a guerra diabolica do Santo Officio para levar de uma vez para sempre a alegria d'esta familia" (Braga 1910: 7). A "guerra diabólica do Santo Officio" sai de novo para o campo de batalha em busca da progenitora do dramaturgo a 8 de Agosto de 1726. Mas, desta vez viriam também à procura de António José, que tinha agora vinte e um anos, sendo estudante em Coimbra, onde frequentava o Curso de Cânones. Este constante sobressalto em que viviam foi, sem dúvida, o motor da "inspiração" para a sua escrita crítica e acutilante, posto que

> os primeiros annos da vida de Antonio José decorreram sob a pressão d'estes grandes terrores, e isto explica a feição do seu génio comico, filho do instincto de revolta, que provoca a macaqueação, o sarcasmo e a parodia (Braga 1910: 7).

O Judeu era agora o porta-voz do povo, com o qual estabelecera uma relação de "arauto crítico" *versus* "mudo oprimido". O defensor das "próprias" causas (pois que eram suas e do público), sugeria nos seus textos as deixas e provocações contra o poder instituído. Teófilo Braga recorda uma passagem da peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, onde se torna claro na cena onde "canta Anfitrião a seguinte ária" (Silva 1958: II, 213), naquelas palavras recitadas em que estaria o autor transpondo o seu sentir para a canção interpretada por esta personagem:

> O publico achara o seu interprete em Antonio José; seguiu-se logo outra comedia, *Amphitryão ou Jupiter e Alcmena*, «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Maio de 1736». O Jupiter que se transforma em Amphitryão, para gosar Alcmena, é o symbolo de Dom João V, entrando disfarçado no Convento de Odivellas, ou indo vestido de mendigo beliscar as fidalgas na penumbra da capella do Santissimo Sacramento. Antonio José via todos os pôdres do seu seculo; fez o mesmo que Molière na côrte do Jupiter Luiz XIV, mas faltava-lhe um protector que o defendesse contra a prepotencia dos Tartufos. Não tendo do seu lado mais do que a gargalhada popular, appella para a justiça da natureza, e põe na bocca do amphitryão ludibriado por um Deus estes versos, que alludem á sua primeira prisão no Santo Officio em 1726:
>
> Sorte tyranna, estrella rigorosa,
> Que maligna influis com luz opaca!
> Rigor tão fero contra um innocente!
> Que delicto fiz eu, para que sinta
> O pezo d'esta aspérrima cadeia
> Nos horrores d'um carcere penoso,
> Em cuja triste, lôbrega morada
> Habita a confusão e o susto mora?
> Mas se acaso, tyranna, estrella impia,
> É culpa o não ter culpa, eu culpa tenho:
> Mas se a culpa que tenho não é culpa,
> Para que me usurpaes com impiedade
> O credito, a esposa, e a liberdade? (Braga 1910: 16).

Desde a estreia de "*D. Quixote* (1733) até à representação de *Precipício de Faetonte* (1738), António José da Silva não cessou de aplainar o estilo, de condensar as falas, de estruturar as cenas, de intensificar a crítica social" (Cruz 1975: 32). A Inquisição, a "oligarquia dominante" (Silveira 1992: 6), cedo se deu conta da simpatia que os bonecos e o seu reportório apresentado em espectáculos públicos provocavam no povo. E o riso parece ter sido a maior inquietação para a Igreja. A "rir se dizem as verdades" e o poder eclesiástico sabia-o muito bem. Jacqueline Monfort no seu estudo *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais*, transcreve vários diários, dos quais retirámos um como exemplo:

> 29 de Julho de 1738
> Já se trabalha no Theatro da Opera e dizem estaõ ajustadas as Paquetas, e Valete, e acabando-se os Bolatins que tiveraõ grande concursso, o qual continua a ver huãs figuras artificiozas que os ignorantes naõ podem crer que saõ naturais e tem sem duvida coriosos movimentos que já se examinaraõ na Inquisiçam (Monfort 1972: 590).

No diário de 29 de Julho de 1738, seis meses depois da estreia da última ópera do dramaturgo, *Precipício de Faetonte*, que tivera lugar em Janeiro, pode ler-se que as "figuras artificiozas" com os "coriosos movimentos já se examinaraõ na Inquisiçam". Poderemos, por estas palavras, intuir que os espectáculos de António José da Silva eram visitados pela censura inquisitória? Nada nos processos inquisitoriais alude à prisão do Judeu por motivos de censura das suas obras, contudo "fica-se muito à vontade para questionar seja a

imparcialidade dos julgamentos, seja a veracidade das culpas e fatos relatados nos processos" (Silveira 1992: 34). Duarte Ivo Cruz, num texto incluso no programa do espectáculo *Guerras do Alecrim e Mangerona*, produção do Teatro Nacional D. Maria II e encenado por Carlos Avilez, também alude a este tema, dizendo que as peças de António José da Silva eram

> representadas no Teatro do Bairro Alto, sala retintamente popular, ficou a tradição da aristocracia não desdenhar em ir lá aplaudi-las, e dessa forma assimilar as críticas que, através dos bonifrates, das alegorias e das mitologias, António José dirigiu à classe dominante e ao ambiente social do seu tempo (Cruz 1987: s/p.).

Na peça *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, na segunda parte, cena IV, na ilha dos Lagartos, o Meirinho pergunta a Sancho o que é a Justiça. Este último transfigura-se, perde toda a aparência lorpa que o caracterizava e dá uma longa explicação da figura vendada, com espada numa das mãos e balança na outra:

> **Meirinho.** Ora, já que vossa mercê falou em espada e justiça, diga-me: porque pintaram a Justiça com os olhos tapados, espada na mão e balança na outra, pois ando com esta dúvida, e ninguém ma pode dissolver, e só vossa mercê ma há-de explicar, como sábio em tudo?
> **Sancho.** Que me faça bom proveito! Dai-me atenção, Meirinho. Sabei, primeiramente, que isto de Justiça é cousa pintada e que tal mulher não há no Mundo, nem tem carne, nem sangue, como v. g. a Senhora Dulcineia del Toboso, nem mais, nem menos; porém, como era necessário haver esta figura no Mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga e que metia um olho por outro; e, como a Justiça havia de sair direita, para não se lhe enxergar esta falta lhe cobriram depressa os olhos. A espada na mão significa que tudo há-de levar à espada, que é o mesmo que a torto e a direito (Silva 1957: I, 89-90).

Sancho Pança responde ao Meirinho que a Justiça "tudo há-de levar à espada, que é o mesmo que a torto e a direito". Esta observação nada tola da parte de Sancho Pança, é um reflexo do descontentamento de António José acerca do que pensava e sentia em relação à Justiça que "acaba em tragédia". Essa mesma Justiça que por ser "vesga e que metia um olho por outro (…) lhe cobriram depressa os olhos". Esta explicação para caracterizar a cegueira da Justiça fundamenta-se seguramente naquilo que experimentou quando foi colocado no potro, na sua primeira prisão em 1726. E estava certo quando disse que "toda a justiça acaba em tragédia". O Judeu havia criticado os seus contemporâneos, terminando a sua curta carreira de dramaturgo aos 34 anos de idade. Teófilo Braga recorda a forma e as condições em que o comediógrafo português escrevia as suas comédias:

> Os abusos da auctoridade judicial tambem se acham aqui verberados; Antonio José da Silva era um revolucionario como Beaumarchais; faltava-lhe a educação artística, que suppria com a

> intuição da alma popular. Escrevendo para actores desprezíveis, borrachos e sem eschola, e para uma sociedade desmoralisada pela desenvoltura de Dom João V, muito fez elle em arrancar estes gritos de justiça por entre as facecias com que se acobertava (Braga 1910: 18).

Braga fala "da alma popular" de António José que insistia "em arrancar gritos de justiça". Mas, em muito má hora, não lhe foi possível por muito tempo a continuação desse grito de protesto. Dissemos, anteriormente, não ter encontrado nos processos inquisitoriais nada que aluda à prisão de António José da Silva por censura às suas óperas. Francisco Silveira diz em relação a isto ficar "muito à vontade para questionar seja a imparcialidade dos julgamentos, seja a veracidade das culpas e fatos relatados nos processos" (Silveira 1992: 34). Sabemos que o Judeu foi *relaxado em carne*, e que os senhores inquisidores

> declararam o réo Antonio Jozé da Silva por convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia, e que foi herege apostata de nossa santa fé catholica e que incorreu em sentença de excomunhão maior, e confiscação de todos os seus bens para o fisco e camara real e nas mais penas de direito contra semelhantes estabelecidas; e como herege apostata de nossa santa fé catholica, convicto, negativo e relapso o condenam, e relaxam á justiça secular, a quem pedem com muita instancia se haja com elle benigna e piedosamente, e não proceda a pena de morte, nem efusão de sangue (Pinheiro 1862: 419; *Apud* Barata 1998: 45).

Não será, contudo, estranho que sendo prática comum que a "família que judaizava unida, unida estava no pecado. Unida iria para a prisão" (Silveira 1992: 32)? E que a mãe do comediógrafo, Lourença Coutinho, sendo presa por três vezes não tenha sido condenada à "justiça secular"? Teriam os senhores inquisidores tido "piedade" da senhora, por esta ter já 61 anos? E Leonor Maria de Carvalho, a esposa de António José? Também esta havia sido presa uma vez e reconciliada em Espanha, na igreja de São Pedro de Valladolid, em 1727. De igual modo como a sua sogra Lourença Coutinho, Leonor de Carvalho é libertada naquele fatídico dia 18 de Outubro de 1739, em que António José da Silva é levado à fogueira no Campo da Lã.

Analisados estes factos, haverá então alguma explicação plausível para a condenação à morte de António José? Estará a razão desta sentença unicamente na justificação apresentada nos processos inquisitoriais, que o declaram de "convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia"? Não terá aquela acusação sido forjada, de forma a ocultar o verdadeiro motivo da perseguição ao Judeu por parte da Inquisição? Tendo o Tribunal do Santo Ofício conhecimento dos textos que se representavam no Teatro do Bairro Alto, e incomodados com o teor dos ditos textos, não teriam querido encobrir – e parafraseando Francisco Silveira – a "veracidade das culpas e fatos relatados nos processos"? Foi a

condenação no auto público da fé a 18 de Outubro de 1739, a vingança dos inquisidores, que se sentiam molestados pelas críticas ao poder instituído, introduzidas nas peças de António José da Silva?

2. O TEATRO NO REINADO DE D. JOÃO V

2.1. Os *autores de comédias* e a gestão da temporada teatral

Vivia-se uma época em que predominavam as obras dos dramaturgos clássicos e das companhias espanholas nos teatros da capital portuguesa. Existia já um modelo de empresário de teatro, cujas regalias eram muito bem definidas. Cada empresário, chamado de *autor de comédias*, detinha a possibilidade de escolher os teatros onde queria actuar na cidade. Na presença do tabelião elaboravam os contratos que regulavam a forma como se iriam articular nos tais teatros da cidade. Em 1678, reúne-se uma dita Serafina Manuela com outros "elementos de comédias", para assim se estabelecerem em Coimbra. Do contrato fazia parte a cláusula que permitia o ajuste de festas do *Corpus Christi* e outras festividades, que fossem da conveniência da companhia outorgante. Nesse contrato constava, para além, dos deveres de cada um dos outorgantes, ainda a distribuição dos diversos papéis que a cada um caberia:

> Eu público tabelião ao diante nomeado vim chamado estando aí partes presentes a Sarafina Manuela autora de comédias e bem assim estava também presente Alexandro Ordoñez e sua molher Francisca Bustamante e Joana Antónia e bem assim Jerónimo de Pietas e Vicente Mesia e Juan de Espanha, e Manoel de la Ensina e Francisco Rodrigues e António de Arroio todos castelhanos e representantes de comédias e assistentes nesta dita cidade e por eles todos juntos e por cada um de per si *in solidum* foi dito (…) que eles estavam contratados avindos e de acordo com a dita Sarafina Manuela pera efeito de lhe haverem de assistir na nova Companhia de Comédia que ela quer fazer com a autora dela e representando na forma e maneira seguinte, a saber que ela a dita Sarafina Manuela seria primeira dama e a dita Francisca Bustamante seria terceira dama e, seu marido o dito Alexandro Ordoñez pera barbas e Joana Antónia pera segunda ou quarta dama ou a que mais conveniente for per a dita Companhia e o dito Jerónimo de Pietas primeiro galante e Vicente Mesia segundo e João d'Espanha pera gracioso e Manuel de la Ensina pera qualquer parte que na dita Companhia se lhe der e Francisco Roiz para apontador da dita Companhia ou terceiro galante e o dito António de Arroios pera guarda roupa que nesta forma assim se tinham contratado com ela pera efeito de lhe assistirem na dita Companhia por tempo de um ano completo e acabado que começara de correr e ter seu princípio por dia de quarta feira de cinza do ano que vem futuro de seiscentos e setenta e nove e havia de acabar e ter seu fim por dia de Entrudo (Barata 1998: 73-74).

Já vimos que as festas do *Corpus Christi* (Junho – Julho) eram uma efeméride importante para as gentes do teatro. Era precisamente com esta festividade que se iniciava o calendário teatral, que se organizava tendo como referência as principais festas religiosas cristãs. A procissão do *Corpus Christi* marcava, assim, o ponto alto das manifestações em que toda a cidade de Lisboa participava. Deveriam ter, contudo, em atenção as condições climáticas na determinação deste calendário, embora o mais importante fosse respeitar o calendário litúrgico.

Definiam-se duas temporadas: a primeira iniciada na Primavera, a segunda com início no primeiro dia de Setembro, estendendo-se até à terça-feira de Carnaval do ano seguinte. Durante a temporada havia ainda o período do Natal, em que as companhias se dedicavam a apresentar as chamadas *comédias de Santos*. Como José Oliveira Barata observa, o estabelecimento do calendário teatral pode ser registado com algumas datas fixas:

> No mês de Janeiro, o dia de reis, dia 10 (S. Gonçalo de Amarante), dia 20 (S. Sebastião), dia 22 (S. Vicente, patrono de toda a cidade de Lisboa); no mês de Março o dia 8 (S. João Evangelista); no mês de Maio, o dia 26 (S. Filipe de Néri); no mês de Junho, os dias 2 (Corpo de Deus) e 13 (S. António de Lisboa); no mês de Julho, o dia 26 (Santa Ana); no mês de Agosto, os dias 11 (Santa Clara) e 25 (S. Luís de França); no mês de Novembro, os dias 20 (Cristo Rei ou Bom Pastor) e 22 (Santa Cecília); finalmente no mês de Dezembro, os dias 6 (S. Nicolau), 8 (Imaculada Conceição) e 25 (Natal) (Barata 1998: 155).

A temporada abria com a Páscoa, e com ela se levavam à cena os espectáculos teatrais. Entre a segunda-feira de Páscoa e a terça-feira de Carnaval cumpria-se um ano em que – ainda que de forma irregular – as representações eram permitidas, cabendo o estabelecimento do respectivo calendário aos encarregados da exploração dos espaços fixos. Esta marcação da temporada por parte dos *autores de comédias*, segundo o calendário religioso, implicava uma programação anual, mas ao mesmo tempo obrigava a uma especial atenção para com o gosto do público e as inevitáveis condições materiais para levar a cabo esse propósito.

Programar a temporada com base no gosto do público, não parece ter sido sempre tarefa fácil, tanto mais que não raras vezes apareceriam repetições nos temas e/ou plágios de outros autores. António José da Silva sentiu certamente esta dificuldade, a da criação de um reportório que agradasse ao público. A cidade de Lisboa vivia da actividade das companhias e dos textos de autores espanhóis, cuja inspiração era inevitável, porque

> o prestígio do teatro espanhol impunha-se de há muito, um pouco por toda a Europa. Também Portugal não escapou a essa onda de gosto que progressivamente se foi consolidando não apenas como consequência de mais de meio século de ocupação, mas também porque a vitalidade dos modelos espanhóis facilmente se impunha através da nova carpintaria teatral que *ingenios* como Lope, Tirso ou Calderon, tão eficazmente souberam construir (Barata 1998: 72).

Ao Judeu caberia, assim, a pesada responsabilidade de estabelecer o reportório, como facilmente se pode comprovar através do alucinante ritmo de produção que assinala os escassos anos de vida em liberdade de que dispôs. Deste modo este autor dramático escrevia e adaptava para a cena, as óperas joco-sérias que preenchiam o calendário teatral pré-estabelecido.

2.2. A "Casa dos Bonecos" ou o Teatro do Bairro Alto

Até António José da Silva andavam os bonifrates de terra em terra, ou, em raros casos, pelos pátios lisboetas. Estes espaços, herdados dos corrales espanhóis, serviam para as representações de teatro populares. Pela primeira vez em Portugal alguém escreve para bonifrates, em que "a propria designação mostra o seu intuito satyrico" (Braga 1870b: 149-150). O teatro popular que se fazia por cá, apelidado de baixa comédia ou teatro de cordel, era frequentado pelo povo e pela burguesia. O comediógrafo setecentista dá, então, início a um novo estilo de teatro escrito em português, o das óperas joco-sérias para bonifrates. Este novo modelo é introduzido num espaço, onde ainda só haviam pisado actores de carne e osso, o Teatro do Bairro Alto. Esta casa de teatro, e de ópera, por excelência, ocupada inicialmente por italianos, viria a ficar também conhecida pela "Casa dos Bonecos", epíteto que deve ao Judeu:

> O Theatro do Bairro Alto foi o primeiro que se tornou afamado no seculo XVIII (…) O Theatro do Bairro Alto era situado no fim da rua da Rosa, no Pateo do Conde de Soure; antes de 1734 era elle o que estava mais em voga, sustentando o seu explendor pelo menos até á morte de Antonio José (Braga 1871: 7-8).

Depois do domínio do teatro clássico espanhol na cena teatral portuguesa, chegara o momento da introdução das óperas italianas em território luso. A par da crise cultural que assolava o país, o teatro português do início do século XVIII vivia uma carência identitária. Esta situação fornecia as condições ideais para que os estrangeiros apresentassem o seu reportório e até mesmo se fixassem por longas temporadas em Portugal. Uma dessas companhias estrangeiras de maior êxito, a instalar-se na cidade de Lisboa, foi a da família Paghetti, como relembra Rebello:

> O entusiasmo pela ópera intensifica-se com a inauguração, em 1735, da Academia da Trindade, onde se apresenta uma companhia italiana dirigida pelo violinista bolonhês Alessandro Paghetti de que eram primas-donas suas filhas Helena, Adriana, Ângela, Anna e Francesca, as «Paquetas» (Rebello 2000: 77).

A família Paghetti, que ficara conhecida em Lisboa como "Paquetas", instalou-se em Portugal a partir de 1730. As cantoras "Paquetas" mereceram privilégios especiais da corte e do próprio rei:

> Conquistando os favores da corte e em especial do rei, também se exibiam a nível privado, divulgando o gosto pela música italiana em limitados círculos da nobreza. A família Paghetti

gozou de notável repercussão na corte. São muitos os testemunhos da sua actividade lírica, bem como das excentricidades que a corte parecia perdoar-lhe (Monfort 1972: 595).

Ficara, entretanto, estipulado que qualquer representação teria de contribuir com parte da sua receita para os cofres do Hospital. Por Provisão Régia de D. João V é deixado claro que parte das receitas com as representações em "casas alugadas" para o efeito, deveriam reverter para a Misericórdia. Passou a caber a esta última por conta do decreto régio, as autorizações ou proibições das representações, nomeadamente no Teatro do Bairro Alto. Ficou também estabelecido que o teatro de bonecos passaria a ter o mesmo estatuto que as óperas com actores de carne e osso:

Na Provisão de 15 de Septembro de 1739, em que se concede ao Hospital o privilegio sobre as representações, se allude aos espectaculos de *bonifrates*: «E por quanto de poucos tempos a esta parte se tinham introduzido n'esta côrte outra especie de Operas, que, supposto se não fizessem com figuras vivas, mas artificiaes, eram verdadeiras comedias e operas, que se faziam pelo mesmo estyllo d'ellas, e com musica, representando-se publicamente em casas alugadas para isso, e admitindo-se a ellas todos os que pagavam a entrada taxada pelos authores, termos em que da mesma sorte as comprehendia o privilegio do dito Hospital de se não poderem representar sem licença do mesmo Hospital, nem em logar que por elle lhe não fosse assignalado, de que eu lhes tinha feito mercê do que podessem usar a respeito de comedias ou operas de que não tinham differença alguma substancial estas modernas representações que se faziam com figuras artificiaes, e que na realidade eram o mesmo que comedia e opera, e que com o nome d'esta se representavam… e visto o que allegaram (Provedor, Thesoureiro e Mezarios do Hospital) informação que se houve pelo doutor Francisco Nunes Cardeal, juiz que foi dos feitos de minha corôa e fazenda, ouvindo as partes, resposta do procurador da mesma corôa a que se deu vista e não teve duvida; hei por bem declarar que o privilegio concedido ao Hospital e de que os Supplicantes tratam, e uso d'elle, comprehenda tambem as representações que se fazem com *figuras artificiaes*, e mando que por elle possam os supplicantes prohibir que se não façam sem licença do mesmo Hospital, e em logar que por elle lhes não seja assignalado da mesma sorte que as comedias e operas (Braga 1871: 23-24).

A Provisão Régia obrigava a que todos os que quisessem representar comédias ou óperas tivessem de pagar as devidas licenças à Misericórdia. Num documento datado de 1742 (ainda que posterior à morte do Judeu) atesta-se esse pagamento ao Hospital, por parte de um empresário de bonifrates:

Em 1742 estava estabelecido no Bairro Alto, Francisco Luiz, com um espectaculo de *Bonifrates* e a exhibição de um *Presepio*. Em um recibo passado pelo Hospital de Todos os Santos e publicado pelo snr. J. M. A. Nogueira, se lê: «Pagou Francisco Luiz, por conta que devia do arrendamento dos *bonecos* da Casa do Bairro Alto, reis 120$000, entrando n'aquella quantia 60$000 da Casa do Presepio» (Braga 1871: 16-17).

Os estrangeiros, nomeadamente os italianos, começaram a ficar descontentes relativamente aos encargos a que qualquer companhia ficava obrigada ao representar na cidade de Lisboa. A produção das óperas italianas era, no entanto, bastante dispendiosa, levando ao encarecimento dos preços de bilheteira, o que viria a beneficiar outras áreas do espectáculo, como o teatro de bonofrates:

> A decadência do teatro espanhol e o custo proibitivo da ópera italiana para uma parte do público dos antigos *pátios* fomentaram ainda outro tipo novo de espectáculo: o teatro de bonecos articulados, ou bonifrates, cujas cenas principais rematavam por árias ou minuetes cantados a solo, a duo, a trio, ou, ainda, excepcionalmente, por uma ou duas vozes mais (Saraiva e Lopes 1989: 529).

Alessandro Paghetti sentia agora, também, a concorrência dos franceses que apresentavam ao público lisboeta comédias, ballets e cenas com marionetas. Paghetti resolve recorrer junto do Hospital, queixando-se dos valores exigidos pela Misericórdia e das benesses atribuídas aos franceses:

> Alexandre Paghetti, emprezario da Opera da Trindade, soffria uma terrivel competencia com o Theatro do Pateo dos Condes, aonde então representava uma companhia de francezes; estes exploravam o publico com comedias, com *ballets*, com entremezes e tambem com *marionettes* ou scenas de presepio. Paghetti recorreu á Meza do Hospital expondo-lhe todos estes inconvenientes: «que não podia concorrer com os emprezarios das Comedias italianas, a quem o Hospital concedera represental-as dando-lhe aquelle Pateo (da rua dos Condes) em que antigamente se representavam em hespanhol, por seiscentos mil reis, no que claramente se vê, vieram os ditos francezes a ter mais utilidade do que antes tinham, pois então pagavam oitocentos mil reis de aluguer de umas casas, em que faziam as ditas comedias, e agora se lhes deu casa e privilegio por menos duzentos mil reis, á vista do que se faz preciso ao supplicante expôr a VV. EE., que sendo elle o primeiro que fez offerta e lanço para esta casa, e tendo sido elle quem n'esta côrte principiou com tanta despeza o divertimento da Opera, para o que faz grande empenho de sua casa (Braga 1871: 27).

Sobre este tema Jacqueline Monfort descobriu nas suas "notas" sobre a História do Teatro Português, o *Diario de 9 de Abril de 1735 a 31 de Dezembro de 1737*, onde podemos encontrar, inclusive, os valores monetários que então eram praticados:

> Lisboa occidental 27 de Dezembro de 1735
> Em 6 operas tem ganhado 230 moedas, que dizem naõ bastaõ a esta proporção porque passa de 25000 cruzados a despeza que tem feito com o theatro, e novos muzicos e cada vez parece melhor este divertimento. Na Mouraria, compete o Prezepio com novas reprezentaçoens, muzica de Francisco Antonio; e falas de Antonio Antunes com o do Bayrro Alto, em que se acabaõ os encantos de Medea por huã nova idea de composiçaõ de Antonio Teixeira: no Paço haverá huã opera nova e duas das antigas (Monfort 1972: 584).

2.3. D. João V – O monarca, a obra e os divertimentos amorosos

D. João V, *O Magnânimo, O Rei-Sol Português*, ou *O Freirático* (devido à sua conhecida apetência sexual por freiras), recebeu ainda a alcunha de "beato e devasso, nas palavras mordazes de Oliveira Martins" (Mattoso 1998: 413). O seu reinado – conhecido como o do *ouro* – que ficou ligado à opulência das construções e ao deboche, iniciou-se sob o signo da guerra e da escassez. A participação de Portugal na Guerra da Sucessão de Espanha ficou assinalada por uma oscilação inicial, que fez com se passasse do apoio ao pretendente francês para a aliança com o candidato austríaco, apoiado pela Inglaterra. No quadro deste novo alinhamento "é assinado o Tratado de Methuen com a Inglaterra (1703) e que, depois da aclamação formal do jovem monarca (1707), se celebra o seu casamento com uma princesa austríaca, D. Mariana de Áustria (1708) " (Mattoso 1998: 413).

As relações com o poderoso vizinho ibérico, sempre marcadas pelo temor da integração, foram em larga medida determinadas, durante este período, pelos problemas decorrentes das possessões coloniais da América do Sul:

> Ao nível da administração central, com efeito, o reinado de D. João V representou uma grande mutação silenciosa. Até cerca de 1723, a ideia de reunir as cortes parece ainda sobreviver, mas depois vai caindo gradualmente no esquecimento (Mattoso 1998: 415).

A grande prioridade foi sempre o Brasil, a defesa das suas rotas e a definição e protecção das suas fronteiras. O Brasil registava um momento de grande prosperidade económica e de apreciável crescimento demográfico, nele se ancorando, em larga medida, o equilíbrio financeiro da monarquia:

> Durante o reinado d'este principe, as entranhas da America pareciam converter-se em ouro, e a terra brotar diamantes para enriquecerem o thesouro portuguez, e o nosso primeiro rei do seculo XVIII poude emular Luiz XIV, em fasto e magnificencia (Branco 1886: 255-256).

Aspecto essencial da corte joanina foi a afirmação da sua indisputada centralidade cultural. Expressão emblemática deste período, Mafra foi apenas a tradução mais visível dum contínuo investimento cultural, que se consubstanciou na importação sistemática de numerosos artistas e músicos italianos, bem como na encomenda directa de trabalhos. O legado da sua obra ficou, deste modo, indubitavelmente marcado pela imponência das obras arquitectónicas assentes no estilo barroco. O amor pela ostentação levou D. João V a

“esforçar-se” por imitar as grandes obras de outros reinos, como as que foram lançadas pelo Rei-Sol, Luís XIV, de França. Camilo, uma vez mais, tem uma opinião concreta e subjectiva, acerca deste *modus operandi* do monarca português:

> D. João V lançava a primeira pedra daquela vasta mole de granito e mármore que aí está chamada *Mafra*, cousa de triste e pavoroso aspecto, monumento que a si se levantou um braço real, como se a qualidade do braço o ressalvasse, posteridade além, da nota de se ter imergido no tesouro da pátria, tirando e espalhando às rebatinhas mãos cheias de ouro que deviam cair em estradas, em colónias, em benefícios da navegação, em benefícios da agricultura (Branco 1986: 478).

Como vimos, D. João V vivia apostado em plagiar o seu congénere francês. Vejamos, assim, num texto recolhido por Bernardes Branco, a opulência que se encontra nos sinos da igreja de Mafra, percebendo que estes são uma ínfima parte do projecto global do Convento:

> As torres lateraes da egreja de Mafra elevam-se acima do plano dos terraços 194 palmos: a sua construção é inteiramente de cantaria, e acabam n’uma cruz de ferro que sobe além da ultima pedra das suas cupulas 33 palmos. Esta cruz com os ornatos que lhe pertencem, pesa 226 arrobas; em cada uma das torres ha, por um calculo diminuto, 14:500 arrobas de differentes metaes. O grande varão de ferro que enfia a cruz e mais ornatos, em cada uma das torres, passa ao interior da cupula, e é ahi atarracado por uma grossa porca de bronze, que encosta sobre uma larga chapa de ferro. Esta chapa divide-se em quatro fachas, que descem pelos quatro cantos da cupula, até encontrar uma forte grade de ferro que liga o corpo quadrado da torre, em que assenta a cupula; sobre esta grade e n’uns valentes cachorros de bronze, descança uma grande trave de ferro de 20 palmos de comprido, palmo e meio de alto e tres quartos de palmo de largo, dividindo ao meio o alto da torre. N’esta trave está suspenso o sino que sôa as horas, o qual por si só pesa 800 arrobas. Por baixo d’este sino, na distancia de algumas pollegadas, fica um andaime formado de grossas traves de pau cavilhadas e chapeadas de ferro, e cobertas de chumbo. (…)
> Os 48 sinos d’este andar com as suas porcas, ferragens e badallos, com 144 martellos, dos quaes muitos de muitas arrobas, com um sem numero de molas e chapas, pesam, segundo a mais exacta averiguação, 7:000 arrobas.
> De todos os martellos d’este segundo andar descem arames, que vão prender nos chamados papagaios ou teclas, no admiravel jogo de relogios, que assentam no andar inferior das torres, no plano dos terraços. O grande jogo d’estes relogios, representa um ordenado montão de bronze, aço e ferro, que quanto mais se examina, mais se admira, até pela magnifica superfluidade da sua riqueza e ornatos. (Branco 1886: 153-156).

No excerto que trasladámos de Manuel Bernardes Branco, surgem medidas e pesos, com os quais estamos pouco familiarizados. Deixamos, por isso, um exemplo de ambos para uma melhor compreensão da real opulência da obra em questão. Diz o texto que “as torres lateraes da egreja de (…) elevam-se acima do plano dos terraços **194 palmos**”, e “**14:500 arrobas** de differentes metaes”. Vejamos, pois, a altura e o peso correspondentes:

Altura

[194 palmos]

[1 palmo = 0,22 m]

[194 x 0,22 = **42,68 m**]

Peso

[14:500 arrobas]

[1 arroba = 15 kg]

[14:500 x 15 = **217.500 kg**]

O Magnânimo mandou também construir a Biblioteca de Coimbra que começou a ser edificada a 10 de Abril de 1712 e inaugurada em 1728. Para levar a cabo este projecto, ter-se-á "gasto na sua construção e em todos os arranjos necessarios, perto de 70 contos de réis, afóra 15 contos empregados na compra de livros". Fundou ainda a Biblioteca das Necessidades em Lisboa "com trinta mil volumes, contendo as obras mais selectas, escolhidas, e de tudo quanto de melhor gosto havia em bellas lettras" (Branco 1886: 241). No que tange a grandiosidade da obra de D. João V, Almeida Garrett mostra-se, contudo, bastante crítico:

> O Senhor D. João V, esse teve paz e fortuna, e era magnífico e grande amigo das artes e dos livros – mas livros em fólio, muito grandes, muito pesados, com muita nota marginal, como se faziam naquela sua santa Academia de História, que deitava cada volume em papel imperial – e tão belas edições!
> Dizem que queria imitar Luís XIV de França: que pena que o não imitasse em proteger e animar o teatro! Talvez foram escrúpulos de consciência ou beatério estúpido (Garrett 2005: 6).

D. João V dava provas de querer acompanhar o que se ia fazendo noutros países europeus, nomeadamente, na vizinha Espanha, onde em 1713, Filipe V de Borbón funda a *Real Academia Espanhola da Língua* (Hernán 2008: s/p.). O auge da cultura barroca em Portugal expressar-se-á, também, não só nas diversas academias literárias, cuja expansão vem de trás, mas ainda na fundação da *Real Academia da História*, em 1722:

> Nas origens remotas da Academia Real da História cruzam-se as linhas da erudição europeia dos séculos XVII e início do XVIII. Manuel Caetano de Sousa (1658-1734) faz uma prolongada viagem a Itália, onde se encontra com os maiores eruditos italianos, entre os quais se destaca Magliabechi, Itália que, por seu turno, tinha já recebido os grandes eruditos franceses, como Mabillon, cuja viagem de estudo redundou num enorme sucesso junto das comunidades eruditas italianas. É do contacto com essa República das Letras europeia que Manuel Caetano de Sousa traz, de regresso ao país, a ideia da construção de uma História

> Eclesiástica de Portugal ao nível do que de melhor tinha visto na sua expedição, cultural e religiosa, à península itálica. Esta ideia, exposta ao rei, foi por este aceite de imediato (Mota 2003: 29).

Outros edifícios virão a receber a construção ou reconstrução apoiados pelo primeiro monarca setecentista. A sua vocação para as questões arquitectónicas parecia votada principalmente às obras religiosas, atendendo ao grande número de igrejas e capelas intervencionadas durante o seu reinado. Dessa lista fazem parte: a capela-mor da Sé de Évora, as imagens sacras para a igreja da Senhora Mãe dos Homens, para a igreja conventual de Xabregas, entre outras. Vejamos o exemplo *sui generis* da decoração da capela de S. João Baptista:

> Todas as capellas na egreja de S. Roque tinham confrarias e irmandades que as adornavam, e n'ellas faziam sumptuosas festividades; apenas uma se achava votada ao despreso, era a de S. João Baptista. Não tinha confraria que olhasse por ella, e el-rei D. João V quando tal soube, exclama:
> - Pois bem: eu serei o seu protector, visto o santo ter o meu nome!
> E dito e feito. Acabado o risco da capella, feito pelo architecto Vanvitelli, e trazido a Lisboa, el-rei gosta d'elle, e o manda executar, remettendo logo grossas quantias de dinheiro. Concluída toda a obra da capella, o papa Benedicto XIV manda armal-a até á cimalha real dentro da basilica de S. Pedro, depois de se ter procedido ás cerimonias da sagrçao, e n'ella resa a primeira missa. El-rei D. João V envia-lhe como esmola de uma tal missa, um calix d'ouro de primoroso valor, cravejado de diamantes no valor de quarenta contos de réis. Desmanchada a capella, e encaixotadas todas as suas peças, foi conduzida a Portugal por Alexandre Giusty, e por outros artistas encarregados de a *collocarem* na egreja de S. Roque (Branco 1886: 236-237).

Outras intervenções, porém, viriam a ser realizadas noutros espaços, nomeadamente, nos de ordem civil e militar. O rei reedifica a praça de Campo Maior, e institui duas academias militares, em Elvas e em Almeida. Funda os arsenais de Lisboa e de Estremoz e a fábrica da pólvora em Barcarena. Manda erigir uma fábrica de sedas em Lisboa na qual "trabalhavam com tanta perfeição, que se teciam n'ella as mais delicadas sedas e todo o genero de tissus, telas e estofos d'ouro e prata" (Branco 1886: 241). Mas, talvez a obra que maior marca pode ter deixado, deverá ser, sem dúvida, o Aqueduto das Águas Livres, não apenas pela grandiosidade da construção, mas acima de tudo, pela causa que serviu. *O Magnânimo,*

> para esse fim lançou um tributo especial o que não é para admirar, porque as finanças andavam deploravelmente administradas, e a tal ponto que por ocasião do fallecimento do rei não havia dinheiro para os funeraes. Esse imposto foi de 60 réis em cada alqueire de sal vendido em Lisboa, 10 réis em cada canada d'azeite, 50 réis em cada panno de palha. Mais tarde o mesmo imposto tornou-se extensivo ao vinho e á carne. Mas é na realidade ainda hoje o Aqueducto o

> espanto e o assombro dos estrangeiros, obra utilissima, pois Lisboa luctava cruelmente com a falta d'agua (Branco 1886: 241-242).

D. João V apreciava, ainda, o espectáculo de ópera e o estilo italiano que dele irradiava para todos os géneros de música. Mas *O Freirático* deleitava-se com outros divertimentos, os do prazer da carne. A este cognome o primeiro rei setecentista fizera largamente jus. Das muitas amantes que teve, aquelas que mais marcaram a História da vida amorosa de D. João V foram precisamente as freiras do Convento de Odivelas. Dos relacionamentos adúlteros do rei com as religiosas nasceram os três filhos bastardos, reconhecidos pelo monarca, D. António, D. Gaspar e D. José, vulgarmente conhecidos como os *Meninos de Palhavã.* Destacou-se de entre as outras freiras, a Madre Paula, de seu nome completo Paula Teresa da Silva, filha de Adrião de Almeida. Por problemas económicos, o pai, viúvo, teria colocado as três filhas sob a protecção das freiras, tendo Paula vindo a juntar-se à irmã mais velha com apenas 17 anos, professando logo em 1718. Das três, apenas Leocádia, a mais nova, saiu do convento para casar. O traço de escândalo da paixão que teria inspirado a D. João V durante a longa relação amorosa, combina-se com a fama do espantoso luxo que a protecção do soberano, enriquecido pelo ouro do Brasil, fornecia a Paula:

> A relação de D. João V com Paula terá começado entre 1718 e 1719, provavelmente pouco depois do nascimento de D. Gaspar. Isto porque o filho de ambos, o bastardo D. José, nasce logo em 1720. Pela primeira vez, o monarca não abandonou a amante depois do parto. Esta foi a relação extraconjugal mais longa do *Magnânimo.*
> O favorecimento económico que o rei proporcionou à freira e à sua família foi extraordinário. Em Setembro de 1722, Adrião de Almeida tornou-se cavaleiro professo da ordem de Cristo, investido na Igreja de Nossa Senhora da Luz, e em Outubro, por ordem régia, é-lhe concedido o direito de receber dinheiro anual do almoxarifado da fruta. Também com Paula foi bastante generoso, fazendo-lhe concessão de várias tenças, que no total somariam um rendimento anual de 1708$000 réis, o que representava uma soma muito avultada.
> Para os encontros amorosos, D. João V mandou construir uma casa perto do convento, aposentos verdadeiramente reais, que foram completamente arrasados pelo terramoto de 1755. Sabe-se, no entanto, que os tectos seriam em talha dourada, as portas e o chão em madeira do Brasil, os vidros provenientes da Boémia e a parte inferior das paredes cobertas de azulejos representando paisagens e momentos da vida quotidiana. Aqui habitavam as duas irmãs freiras, servidas por nove criadas. As camas, forradas com lâmina de prata, eram de dossel, rodeadas de veludos vermelhos e dourados; os jarros onde urinavam eram de prata; o piano de Paula era uma espineta flamenga de 27 teclas (Lourenço *et al.* 2010: 188-189).

3. O COMEDIÓGRAFO E AS SUAS ÓPERAS JOCO-SÉRIAS

3.1. O ensino e o teatro dos jesuítas em Portugal

Portugal vê uma mudança no seu modelo social a partir do século XVI. O ensino e o teatro da *palavra* estão nas mãos do clero, impondo-se em todas as categorias, por cujos colégios passa praticamente toda a nobreza:

> Os jesuítas criam uma rede de ensino que vem preencher uma lacuna na formação da nobreza; quase toda a aristocracia portuguesa por lá passou durante perto de dois séculos (de meados do XVI a meados do XVIII). O rei D. Sebastião foi educado por jesuítas (Saraiva 2007: 125).

Nos colégios jesuítas formavam-se então as várias classes de intelectuais da época. Entretanto, e pela primeira vez, os jesuítas haviam criado um novo modelo pedagógico, que se prendia com o fundamento de um ensino para todos. Na *Ratio Studiorum*, um conjunto detalhado de regras aglutinadas em trinta capítulos, é feito o levantamento de vários itens desde exercícios, avaliações, castigos e prémios a atribuir aos mais aplicados. A *Ratio Studiorum da Companhia de Jesus* (cujo título original em Latim remetemos para as referências bibliográficas) datada de 1599, elaborada durante o generalato do P.e Aquaviva (quinto Geral da Companhia), no capítulo *XII – Regras para o Prefeito de Estudos Inferiores, ponto 9.*, que se refere à *Admissão de novos alunos*, diz que "não se excluirá ninguém por ser pobre, ou de condição humilde" (Aquaviva 2009: 154). Contudo, os de "condição humilde" pouco eco tinham na sociedade desse tempo. E já que todo o ensino em Portugal estava a cargo dos jesuítas, estes sabiam tirar partido dessa realidade. Norberto Dallabrida citando a Durkheim nota:

> Eles [os jesuítas] entenderam muito cedo que para chegar ao seu fim, não bastava pregar, confessar, catequizar e que a educação da juventude era o verdadeiro instrumento de dominação das almas (Dallabrida 2009: 289).

O "saber" permitia-lhes "poder", visto que das suas escolas saíam os jovens das grandes famílias. E utilizando o mesmo método pedagógico, a *Ratio Studiorum* nos diversos colégios espalhados pelo Ocidente e pelo Oriente, tornava-se mais fácil esse domínio. Assim, e durante séculos foram difundindo o seu modelo de ensino às várias gerações de estudantes que frequentaram os seus colégios:

> Teólogos, filósofos, astrónomos, poetas, dramaturgos, linguistas, arquitectos, pintores, matemáticos, homens de governo, grandes eclesiásticos, homens de intervenção intelectual e política, todos foram formados, ao longo de séculos, por este corpo docente sem fronteiras

> geográficas, culturais ou linguísticas, em escolas obedientes aos mesmos princípios, orientadas para o mesmo plano de estudos, sujeitas a um mesmo regulamento: a *Ratio Studiorum* (Miranda 2009: 25).

O clero podia, deste modo, controlar não apenas o seu método de ensino, cuja formação passava pela instrução da doutrina e da moral, como através destas moldar a sociedade a partir da classe detentora do poder, da qual faziam parte os seus discípulos:

> Os clérigos dominam a cena em Portugal. Eles participam do conselho da regência que administrava o reino, ao mesmo tempo que monopolizam o patriotismo popular, através principalmente das pregações jesuíticas, e o patriotismo literário, através das maravilhas teológico-patrióticas (…) os jesuítas montam grandes espectáculos moralizantes, embora o público pareça mais atraído pelas comédias trazidas a Lisboa por companhias espanholas. Esta situação permanece mesmo depois da Restauração (Saraiva 2007: 126).

A partir de 1540 a influência clerical torna-se cada vez mais absorvente. Uma nova vaga monástica invade a corte e impõe-se à aristocracia; a Companhia de Jesus e, que rapidamente entra em competição com Franciscanos e Dominicanos (Saraiva 2007: 125). Os jesuítas seguravam, agora, as rédeas de todo o pensamento da época, assumindo por inteiro o ensino em Portugal. Havíamos de ser aquilo a que nos levassem a acção dos nossos educadores. Ora desde 1561 que os Jesuítas monopolizavam o nosso ensino secundário e exerciam poderosa influência sobre o nosso ensino superior (Cidade 2005: 21).

A tradição do ensino escolástico dos jesuítas mantinha-se de pedra e cal. A sua influência junto dos vários órgãos do poder garantia-lhes a continuidade da sua liderança no ensino, por terem passado pelos seus colégios, "quase toda a aristocracia portuguesa". Hernâni Cidade, dissertando sobre a "estagnação cultural" a que o método aristotélico votou a sociedade intelectual portuguesa da época, cita Saint-Hilaire, cujo autor comenta o trabalho dos filósofos conimbricenses:

> Os coimbrões são unicamente fiéis à tradição peripatética que não lhes é menos cara que a doutrina católica; limitam-se em geral a simples comentários; e, ainda quando não adoptam essa forma, é sempre o pensamento do mestre que reproduzem; numa época em que tal doutrina está desacreditada, procuram conservar em todo o seu vigor hábitos que estão fora do espírito daquele tempo, completamente alheios à necessidade de inovar que do fim do século XV agita os espíritos (Cidade 2005: 20).

Cidade declara que, os doutos mestres eram "fiéis à tradição peripatética que não lhes" era "menos cara que a doutrina católica". Os ensinamentos que haviam sido deixados por Aristóteles séculos antes, mantinham nos colégios jesuítas a sua actualidade. As regras aristotélicas estabelecidas para o teatro, nomeadamente para a tragédia, eram seguidas à risca

e rigorosamente passadas para cada texto que viesse a ser representado. E cada um desses textos obedecia a um rígido controlo, no qual os mestres limpavam o que lhes parecesse conter um teor inadequado para o ensino dos seus discípulos:

> Uma actividade pedagógica muito estimada dos jesuítas era o teatro escolar, que aliás já se praticava em Coimbra anteriormente à entrega do Colégio das Artes à Companhia de Jesus. A intenção do teatro escolar era, além de por si constituir um agradável divertimento, treinar os estudantes no uso da língua latina. Os actores eram alunos do Curso de Letras e as peças levadas à cena eram de autores clássicos rigorosamente expurgados de tudo quanto se admitia ser susceptível de prejudicar a formação moral dos educandos, ou então peças escritas pelos próprios mestres (Carvalho 1986: 356).

Na obra *Para a História do Humanismo em Portugal*, de Américo da Costa Ramalho, encontrámos referência a um livro quinhentista da autoria de um padre jesuíta. Nesse livro é feita menção às representações teatrais que na Universidade de Coimbra a Companhia de Jesus apresentava. O livro conta a viagem feita de Nagasáqui, no Japão, a Roma, por quatro jovens aristocratas japoneses, para prestarem obediência ao Papa. Pretendia-se com a expedição, primeiro, ir prestar obediência ao Papa e, ao mesmo tempo, informar os japoneses e os europeus acerca de ambas as culturas. A visita ao Papa obrigou à passagem por três países, Portugal, Espanha e Itália. O relato da viagem chega até nós através de um livro redigido em latim por Duarte de Sande, sacerdote da Companhia de Jesus, de cujo título apresentamos somente a tradução: *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana e sobre as coisas vistas na Europa e em toda a viagem, extraído do Diário dos próprios Embaixadores e vertido em latim por Eduardo de Sande, sacerdote da Companhia de Jesus. // (Impresso) no porto de Macau do reino da China na Casa da Companhia de Jesus, com permissão do Ordinário e dos Superiores no ano de 1590.*

Os quatro jovens haviam sido incumbidos de anotarem tudo o lhes parecesse interessante. Como o início do título indica, o livro foi escrito em diálogos. Miguel, um dos jovens nipónicos, é o principal expositor. Na sua passagem por Portugal foi visita obrigatória a cidade de Coimbra. A chegada dos japoneses coincidiu com a entrada no burgo do novo bispo, D. Afonso de Castelo Branco. Aproveitando a chegada do novo prelado e a presença dos príncipes nipónicos, o Colégio de Coimbra da Companhia de Jesus encenou um grande espectáculo para a Universidade e para a cidade; foi representada a tragédia *Ioannes Baptista*:

> No primeiro acto, foi apresentado João, menino de cinco anos de idade, que abandona os pais e as delícias da vida, fugindo para o ermo e para um modo de viver severíssimo, em que passou, no rigor, toda a sua existência até aos 30 anos.

> No segundo acto, os povos da Judeia, impressionados pela fama da sua santidade, vieram ter com ele em grande número e, arrependidos dos pecados, foram por ele purificados nas águas do rio Jordão.
> O terceiro era preenchido pela viagem progressiva deste santo até à cidade de Jerusalém e pelos frequentes avisos ao rei Herodes, pelos quais, ameaçando-o com a justiça divina, procurava desviá-lo, pelo medo, do seu criminoso incesto. No decurso deste acto pintava-se notavelmente, quer de fogo do divino amor que incendiava a mente de S. João, quer a irritação do tirano que se tornava cada vez mais duro contra os salutares avisos.
> No quarto acto, tratava-se das cadeias que injustamente foram postas ao santíssimo varão e brilhava sobremaneira a sua paciência em tolerar todas as adversidades.
> Concluía toda a acção a decapitação crudelíssima do santo, exposta por tal forma que não se passava em cena, mas parecia ter realmente acontecido (Ramalho 1998: 270-271).

O relato da representação desta peça mostra o gosto da época e, ao mesmo tempo, a força e a intensidade que uma tragédia pode ter e provocar no espectador. Está assente sobre a estrutura dramatúrgica clássica em cinco actos e obedece à lei das três unidades (acção, tempo e lugar), sustentada por Aristóteles. A dramaturgia da tragédia *Ioannes Baptista* segue, claramente, os ensinamentos aristotélicos, apontados na sua *Poética*. Defendia-se a narração dos acontecimentos em detrimento da acção. Miguel, o jovem nipónico, no seu relato diz que "a decapitação crudelíssima do santo" era "exposta de tal forma que não se passava em cena, mas parecia ter realmente acontecido". Seguiam, pois, os preceitos peripatéticos, os quais preconizavam uma estrutura dramatúrgica onde o temor e a compaixão pudessem ter lugar. Este temor, segundo Aristóteles, não deveria, contudo, degenerar num espectáculo que somente provocasse terror. A narração da decapitação de *S. João Baptista* obedece assim, visivelmente, aos princípios estabelecidos na *Poética* de Aristóteles, que indica:

> O temor e a compaixão podem, realmente, ser despertados pelo espectáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos, o que é preferível e próprio de um poeta superior. É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu; isto precisamente sentirá quem ouvir o enredo do *Édipo*. Mas produzir este efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação. E os que, através do espectáculo, não produzem temor mas apenas terror, nada têm de comum com a tragédia (Aristóteles 2007: 63).

O capítulo *IX – Regras para o Professor de Filosofia, ponto 12.*, da *Ratio Studiorum*, é dedicado ao estudo de Aristóteles. Ao filósofo grego, principal autoridade do ensino da filosofia, era dada tal primazia, que com a falta do seu texto o estudo se deveria considerar mutilado:

> **Dar grande importância ao texto de Aristóteles**
> 12. O professor esforçar-se-á com diligência por comentar bem o texto de Aristóteles, e porá nisso tanto empenho como na discussão das questões. Deve persuadir os seus discípulos de que, se não derem grande importância ao estudo dos seus textos, a sua filosofia será deficiente e como que mutilada (Aquaviva 2009: 138).

Entretanto, o "estilo de teatro jesuítico" viria a ser difundido através das suas escolas que se espalhavam pelo país. O teatro foi então integrado na própria didáctica, vindo a tornar-se no principal método de instrução jesuítica. Da metodologia usada nos seus colégios fazia parte o estudo dos autores greco-latinos, cujos textos passavam a ser dramatizados. E com isto os lentes jesuítas rapidamente se aperceberam do potencial que as suas representações teatrais podiam ter fora do perímetro das suas escolas. Sempre que a ocasião se proporcionava apresentavam-se nas principais festividades perante as figuras centrais do reino:

> Na segunda metade do seculo XVI, o theatro *nacional* e o theatro *classico* soffreram a invasão do genio expoliador dos jesuitas; as suas escholas derramaram-se em Portugal no anno de 1555, e n'ellas, á similhança das Universidades, admittiram immediatamente os divertimentos dramaticos. Não contentes com conspurcar os ricos monumentos da litteratura antiga retalhando-os nas suas *Selectas*, guerrearam o theatro classico oppondo-lhe as suas Tragicomedias em verso heroico para ensaio dos estudantes do methodo alvaristico, e dos que frequentavam as escholas de Rhetorica. Depois que se lhe augmentou o poder e a opulência, o theatro foi para elles o meio de festejarem os reis e os grandes senhores, quando iam a qualquer terra em que dominavam. Quando el-rei Dom Sebastião visitou a Universidade de Coimbra, os Jesuitas, que já se haviam apoderado da instrução publica em Portugal, mimosearam-no com uma Tragicomedia (Braga 1870b: 151, 152).

António José da Silva havia passado pela Universidade de Coimbra, tendo frequentado o curso de Cânones. Ele conhecia por dentro os métodos de ensino ultrapassados, que se praticavam pelas mãos dos jesuítas, na academia coimbrã:

> O ensino praticado pelos jesuítas era marcado pelo espírito da Contra-Reforma, incutindo nas crianças valores que os transformassem em adultos marcados por uma *pietas litterata*, conjugando a religião e a tradição da cultura e literatura clássicas, a que se associava ainda a preocupação em combater os vícios e os inimigos da fé (Silvestre 2009: 22).

No centro da norma dos estudos jesuíticos estavam as *litterae humaniores* consideradas como a base imprescindível para a preparação filosófica ou teológica, bem como para a preparação em qualquer outra disciplina. Saber usar da palavra com propriedade e elegância era agora uma das qualidades mundanas mais apreciadas.

Assim, "numa lenta e rigorosa progressão, o aluno passava por três classes de Gramática, uma de Humanidades e uma de Retórica, onde se ministrava uma formação cuidadosa da arte oratória destinada a atingir a *eloquentia perfecta"* (Miranda 2006: 337). Esta longa aprendizagem da palavra passava por uma incansável actividade de exercícios específicos e de repetição, através dos quais o discente aprendia a falar, a escrever e a pensar, primeiro com rigor e correcção, depois com elegância e com estilo:

> O comentário dos textos pelo professor – *praelectio* – obedecia a uma estrutura faseada, composta por cinco lições, em cujas designações é bem patente o peso da tradição clássica: *argumentum*, o resumo do texto; *explanatio*, explicação de sentidos de difícil interpretação; *rhetorica*, exposição das regras gramaticais, retóricas e poéticas presentes; *eruditio*, contextualização histórica e cultural para a compreensão do autor; *latinitas*, o comentário sobre o estilo e a latinidade (Silvestre 2009: 22).

O estudo da língua latina, para além das explicações gramaticais teóricas, assentava na leitura e explicação dos autores, sendo Cícero, Ovídio, Virgílio, Quintiliano e Esopo, os mais usuais. O ideal de "eloquência perfeita" do Humanismo correspondia, assim, ao uso natural de todas as técnicas de comunicação social e interpessoal. Não podia, pois, deixar de ser, essa prioridade do ensino jesuítico, se queria formar bons pregadores para o púlpito e bons oradores cristãos:

> Um dos objectivos fundamentais da instrução era a formação de oradores eficazes que deslumbrassem nos salões e nos púlpitos. Assim se compreende a insistência em métodos que incitassem o exercício da palavra, a produção textual e a sua proclamação (*disputationes*, concursos, representações teatrais) (Silvestre 2009: 22).

A supremacia dada à palavra, era a herança clássica que melhor respondia à missão apostólica daquela ordem religiosa, especialmente vocacionada para o mundo exterior. As cerimónias públicas, os festejos, as precedências, o comportamento pessoal, eram actos em que era imprescindível o domínio da palavra e dos símbolos que preenchiam o quotidiano. O bom orador devia ser por natureza um bom actor e o bom actor seria necessariamente um bom pregador, constantemente chamado a persuadir, pondo em prática todas as técnicas da persuasão. A Retórica combinara-se com o teatro e o teatro combinara-se, por sua vez, com o sermão ou por outras palavras, o palco transformara-se em púlpito e o actor em pregador:

> O que subjaz a toda esta série de práticas escolares é o reconhecimento da importância dos mecanismos cénico-didácticos nas estratégias de aprendizagem: títulos honoríficos, disputas e declamações, pequenas representações em classe, sem aparato cénico, ou grandes realizações teatrais diante de toda a sociedade mostravam como nada ficava ao acaso na pedagogia da palavra. Assim se treinava o aluno para o uso efectivo da palavra em público, fazendo dele não apenas o *homo sapiens* mas também o *homo eloquens*, apto para a intervenção na vida cívica à qual estava destinado, ou seja, apto para vir a ser *homo politicus* (Miranda 2009: 34).

Na sua origem o teatro sacro jesuítico representava o ponto culminante de toda uma série de mecanismos didácticos assentes no jogo dramático. O teatro era, portanto, o coroar de uma ampla série de exercícios didácticos que, directa ou indirectamente, implicavam um jogo

cénico-dramático. Porém, as grandes representações de tragédias tinham que ser raras devido aos pesados encargos que representavam:

> Na sua fase final, do tempo de D. João V, a coreografia e a cenografia jesuíta atingirão o apogeu, com profusão de bastidores movidos à máquina, dispostos em profundidade, coros à vista ou ocultos, e complicados conjuntos de ballet (Saraiva e Lopes 1989: 222).

O teatro de tradição jesuítica era, portanto, um teatro assente na palavra e de grande aparato cénico. Grandes cenografias sobrepunham-se a uma interpretação actoral mais profunda, feita sobre um estudo que pudesse aprofundar a representação. Quanto maior fosse o cenário, mais facilmente se escondiam quaisquer falhas interpretativas. Os actores mais extrovertidos limitavam-se, assim, a reproduzir mecanicamente o texto:

> No reportorio d'este theatro, as peças são phantasticas, exigem grandes mutações, machinas difficeis; da parte dos actores bastava ser desboccado para fazer rir e agradar á nobreza dissoluta e ao clero (Braga 1871: 10).

Ainda em continuação, Braga recorda uma passagem de um texto de António José, referindo-se aos "maus" actores. A observação feita pelo comediógrafo justifica a sua opção em escrever óperas para bonifrates, em detrimento dos actores humanos:

> No prologo ao Leitor desapaixonado, que precede o primeiro volume das *Operas portuguezas*, queixa-se Antonio José da Silva da impossibilidade de escrever para Actores rudes e sem eschola, como os que occuparam o Theatro do Bairro Alto de 1733 a 1738; referindo-se áquelle que sabe criticar desapaixonadamente, diz: «saberá discernir a difficuldade da Comica em um Theatro d'onde os representantes se animam de impulso alheio; d'onde os affectos e accidentes estão sepultados na sombra do inanimado (Braga 1871: 10).

Mas, se o objectivo do teatro era educar para a eloquência, os mestres jesuítas souberam aproveitar o seu valor essencialmente formativo e convertê-lo também em veículo do ensino da doutrina e da moral:

> A *Ratio Studiorum*, admitindo-o como exercício escolar, recomendava a seu respeito a máxima cautela, excluindo a intervenção de personagens femininas, o uso de outra língua que não fosse o latim e preceituando o confinamento a assuntos pios (Saraiva e Lopes 1989: 222).

Ao longo da *Ratio Studiorum*, encontramos detalhadamente as diversas regras a serem seguidas pelos professores: o que devem incutir nos alunos, os castigos a infligir a estes últimos, e os prémios a conceder aos melhores desses discípulos. Vejamos o texto da *Ratio*,

no capítulo *II – Regras para o Reitor, ponto 13.*, onde é apontada a proibição das personagens femininas:

> **Tragédias e comédias**
> 13. O tema das tragédias e comédias – as quais deverão ser em latim e muito raras – será sacro e piedoso. Não haverá interlúdios que não sejam em latim e decorosos. Não haverá vestes nem personagens femininas (Aquaviva 2009: 84).

No método pedagógico da *Ratio* inscrevia-se o teor puritano e moralista que se estendia até às próprias obras literárias que eram permitidas ou proibidas nos colégios jesuítas. Havia autores *non gratos* que simplesmente se excluíam do rol daqueles, cujos alunos pudessem cair na tentação de os vir a ler. Para que tal não viesse a acontecer, ficara assente nas regras da *Ratio* a sua proibição ou depuração de assuntos ou palavras pouco próprios, contidos nos textos. No capítulo *I – Regras para o Provincial* é traçado:

> **Livros desonestos a evitar**
> 34. Considere o provincial ser da maior importância e ponha todo o seu cuidado em fazer com que sejam totalmente suprimidos das nossas escolas os livros de poetas (ou de qualquer outro autor) que possam ferir a honestidade e os bons costumes, a não ser que eles sejam previamente expurgados de conteúdos ou de palavras desonestas. Mas se esses autores não puderem de forma alguma ser expurgados, como Terêncio, é preferível não os ler, para que a natureza dos assuntos não venha a ofender a pureza das almas (Aquaviva 2009: 76).

Conhecedor do ensino e da prática teatral dos jesuítas, e do teatro que se vinha fazendo na capital lusa, o Judeu inicia em Portugal um novo modelo de escrita dramática, as óperas joco-sérias. Com *Esopaida ou Vida de Esopo*, o Judeu criou uma peça fundamentada na história do célebre fabulista da Antiguidade para pôr a nu o atraso educacional do país, demonstrado na crítica ao ensino escolástico, sobretudo de Coimbra. Numa passagem da peça, cuja acção se desenrola no Rossio, o dramaturgo coloca nas falas do escravo *Esopo* a crítica aos costumes da época:

> **Zeno.** Notável dia de feira, para um homem ganhar com estes três escravos sequer duzentos por cento, que não é usura! Oh, queira Júpiter que não chova! Não me dirás, Esopo, já que és tão prezado de respondão, porque sempre em todas as feiras chove?
> **Esopo.** Isso tem pouco que saber: porque, como quase sempre as feiras se fazem nos Rossios, por força se hão-de molhar, ou rociar as feiras (Silva 1957: I, 123).

Este género de texto dramático, utilizado pelo comediógrafo, poderá ser inscrito na corrente da ópera cómica popular que nascera na Europa dentro do espírito de recuperação (criação) de uma cultura nacional. Na segunda metade do século XVII, e à semelhança do que

acontece em outros países europeus, a questão da valorização do património linguístico e literário português passa pela edição de dicionários. Nesta senda, o *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau, por exemplo, pretendia ser um instrumento das práticas discursivas do homem da corte. Essa valia será potenciada a partir do momento em que, pela dedicatória e pelo patrocínio, se torna aos olhos da Europa um reflexo da grandeza e da cultura humanística de D. João V. Assim, tal como outros monumentos que mandara erigir, converte-se em objecto simbólico. António José criara as óperas joco-sérias que, como vimos, se enquadram na linha das óperas cómicas que se vinham difundindo pelo continente europeu:

> A *zarzuela* espanhola de Pedro Calderón de la Barca (1600-81), que escreveu a primeira peça desse gênero, *El jardín de Falerina*, de 1648, com música de Juan Risco; a *Ballad opera* da Inglaterra, que deve seu impulso inicial ao compositor barroco Henry Purcell (1659-92), que musicou algumas comédias de John Gay; o *Singspiel*, opereta melodramática germânica que no gênero produziu a pantomima *Die Zauberflöte* de Mozart; o *vaudeville*, ópera cômica francesa satírica e maliciosa, que provavelmente deve muito às comédias de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), principal compositor francês de sua época; a *opera buffa* italiana, criada por Alessandro Scarlatti, com a subida à cena, em 1718, de *Il trionfo dell'onore,* em que se tem a presença determinante do *bufo* – criado jocoso equivalente ao *gracioso* hispano-português –, que se prolongou até o século XVIII, renovando-se no teatro de Carlo Goldoni (Pereira 2007: 49).

Como apontado por Paulo Roberto Pereira, os vários países europeus adoptaram, ao seu estilo, também um nome próprio. Seguindo a ordem apresentada por este autor, esquematizámos os modelos homólogos de cada país, expondo uma lista apresentada por tópicos:

- Em Espanha, a *zarzuela*.
- Em Inglaterra, a *ballad opera.*
- Na Alemanha, o *sinspiel.*
- Em França, o *vaudeville.*
- Em Itália, a *opera buffa.*

3.2. A influência estrangeira em António José da Silva

A seis décadas de governação dos Filipes permitiu em Portugal uma aculturação aos autores e ao gosto castelhano. Esta cultura enraizou-se de tal modo que ao longo da segunda metade do século XVII as tendências teatrais dos portugueses passavam, indubitavelmente, pelos autores clássicos espanhóis:

> Com a decadência geral da nação portugueza o theatro atrophiou-se a ponto quasi de se extinguir; a tradição dos Autos populares estava perdida; não havia actores nem escriptores; a comedia, acantonada nos *Pateos*, ficou sujeita á censura inquisitorial. Companhias de actores italianos e hespanhoes traziam para a nossa sociedade o uso das Operas, das *Marionettes* e *Titeres* (Braga 1871: 1).

O teatro português do início do século XVIII vivia um momento complicado, no que concerne à sua identidade. A partir de Gil Vicente os autores lusitanos nada fizeram para "continuarem ou renovarem a tradição clássica do teatro vicentino" (Cruz 1975: 27). Almeida Garrett diz mesmo:

> Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro: é o que sucedeu em França e em Espanha; é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso de el-rei D. Sebastião, que não tratava senão de brigar e rezar, – e logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivesse cortado à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo (Garrett 2005: 6).

Os autores portugueses cingiram-se a seguir a tradição castelhana, com os seus escritores clássicos introduzidos em Portugal durante a monarquia dual. Surge no entanto, em boa hora, com a estreia de *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* em Outubro de 1733, um novo, porém, curtíssimo capítulo na História do Teatro Português. Contudo, António José apenas teve tempo de nos legar um acervo de oito óperas, mas em cada uma "é evidente o desejo de uma técnica mais perfeita com uma linguagem mais depurada" (Cruz 1975: 32). Em 1502, mestre Gil lança ao palco a semente do teatro português que teria germinado, se não tivesse sido – como lembrava Garrett – "cortado à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo". Porque,

> em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca; até nisso se parece a nossa literatura com a latina, que também o não teve. A cena romana viveu sempre de empréstimos gregos, nunca houve renda própria; a nossa andou fazendo «operações mistas» com a Itália e Castela, até que, fatigada de uma existência difícil, toda de provações e sem glória, arreou a bandeira nacional, que nunca içara com verdadeiro e bom direito (Garrett 2005: 5).

A influência da literatura espanhola, que se foi enraizando a partir da monarquia dual, continua depois da Restauração. O modelo castelhano estende-se em Portugal pelo século XVII até ao século XVIII:

> A influência cultural espanhola em Portugal não terminou com a Restauração. Nem isso teria sentido num século em que a preponderância cultural espanhola na Europa é comparável à de Itália para o século anterior. A Espanha dominou espiritualmente o período Barroco como a Itália exerceu a hegemonia cultural sobre o Renascimento
> (Rodrigues 1983: 82).

Autores como Cervantes eram uma constante nos reportórios das companhias que se apresentavam na capital portuguesa. A obra *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* deste autor, é uma das que vinha sendo apresentada e mencionada em alguns documentos da época. António José da Silva inspira-se na segunda parte do *D. Quixote* cervantino para criar de raiz a sua primeira ópera para bonifrates, intitulada *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança,* em que "os fantoches eram de cortiça pintada e ataviada, e articulados com arame" (Saraiva e Lopes 1989: 529), no Teatro do Bairro Alto em 1733:

> Pode dizer-se a primeira ópera em língua portuguesa: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança,* texto literário em prosa de António José da Silva, música de autor ou autores desconhecidos, que não chegou até nós, constando de abertura orquestral e muitos números de canto com acompanhamento instrumental (Branco 2005: 204).

Os portugueses haviam-se rendido às comédias espanholas, vendo nestas, nomeadamente, uma escola de valores. O ensinamento das boas práticas e boas maneiras podia ser adquirido também através da visualização das comédias "hespanholas e das que as imitão" (Vasconcellos 1752: 5). O teatro espanhol era, portanto, muito bem visto:

> E como hoje, pelos marciaes aprestos, faltão os cavallos, aconselhey à Nobreza da nossa Villa, que sem deixar a Dança, e a Musica, se não dedignasse das applicações à Comédia. Impugnão alguns escrupulosos este ultimo genero de expectaculo; mas a Comedia (fallo das Hespanholas, e das que as imitão, e não das gentilicas condemnadas pelos Santos) com muitas vantagens à Historia, he mestra da vida humana: pois nos theatros as doutrinas mais severas suavisadas com a discrição, e com o agradavel encanto dos versos, se introduzem melhor no animo, e nelle mais bemquistas, se naturalisão, e se melhorão. Vem-se applaudidas as heroicas acções, premiados os grandes talentos; aprende o Vassallo como ha de tratar com o Principe, o amigo as obrigações da amisade, o cortesão as galantarias, com que as cultas Nações se distinguem das barbaras (Vasconcellos 1752: 5-6).

As comédias cuja popularidade e aceitação era cada vez maior, recorriam a temas e/ou autores consagrados. As comédias espanholas tinham-se fixado já no gosto do público português que as adoptara como matéria de qualidade superior. Tal era o seu prestígio que chegou a haver autores portugueses a escreverem em castelhano, vendo depois as suas peças serem apresentadas em Espanha, como abordado por Graça Almeida Rodrigues:

> A comédia espanhola, mais sofisticada que o auto quinhentista, passou a dominar, pela sua superioridade, o gosto do público português. Houve mesmo autores portugueses que passaram a escrever à moda dos seus pares espanhóis, chegando as suas peças a ser representadas em Madrid. (…) Até mesmo para comemorar a restauração se escreveu em espanhol. Manuel de Araújo e Castro compõe uma peça com o título *La maior hazaña de Portugal* (Lisboa, 1645), com a seguinte explicação na dedicatória à Rainha D. Luísa:

> Na felice acclamação de S. Real Magestade, Rey de Portugal, foi tão excessivo o gosto em seus leaes vassalos, que cada dia por armas, e por letras, procura cada hu mostrar o applauso, com que o tem recebido os corações Portugueses (…). Na suspensão da guerra este Inverno, sobre a ditosa acclamação tirei em limpo esta Comedia, que fiz em língua Espanhola, assi por ser natural de V. Real Magestade, e mui engraçada para semelhantes obras, como tambem porque Castella saiba ler em língua sua glorias nossas (Rodrigues 1983: 83-84).

A aculturação portuguesa à espanhola e o interesse que os portugueses tinham em escrever em espanhol tinha por objectivo a divulgação das suas obras por um público muito mais vasto que o português. Ainda sobre o assunto Liberto Cruz condena esta atitude dos dramaturgos portugueses em se entregarem à escrita numa língua que não a sua. Este autor observa a estagnação cultural a par de um "servilismo cultural":

> Acrescente-se que muitos dos nossos comediógrafos, em vez de reagirem, limitaram-se a seguir o modelo de Castela, indo ao ponto de não escreverem em língua portuguesa. Fala-se muito do bilinguismo dessa época, mas a atitude de alguns intelectuais lusitanos não deixa de ser condenável, pelo servilismo cultural e pela impotência em continuarem ou renovarem a tradição clássica do teatro vicentino (Cruz 1975: 27).

Para além dos autores espanhóis e da sua literatura conviviam entre nós, outros estrangeiros. Os italianos que começavam a trazer a sua arte de palco para Lisboa e se começavam a instalar na cidade recorriam, também eles, aos referidos textos, a avaliar pelo Diário que Jacqueline Monfort recolheu:

> 21 de Fevereyro de 1730
> A Rainha foi jantar a Bellas e assistir com Suas Altezas a huns dialogos Latinos que fizeraõ os estudantes do Collegio de santo Antaõ; e nestes dias de entrudo houve no Paço huma comedia italiana de D. Quixote e outras festas, que os Musicos executavam admiravelmente e que só viraõ as Senhoras: também continuaraõ as Serenatas e bailes. O conde de Ericeira deu a El Rey hum papel a favor das comedias, assignado por trinta dos mayores theologos, e Sua Magestade o mandou examinar. A serenata se suspendeo pela ausencia de Antonio Teixeira que já voltou de Mafra (Monfort 1972: 583).

"Em Roma sê romano", de igual modo o Judeu se entregou à maré que se havia levantado com o início da monarquia dual. Este autor que, fixado temporalmente naquele período do esplendor espectacular ibérico, e atado aos condicionalismos específicos da sua vida, nomeadamente a necessidade de escrever para sobreviver, não produziu profundas reflexões teóricas:

> Antonio José continuou a viver no Bairro Occidental, e advogava no escriptorio de seu pae; é natural que a maior actividade que dedicou á composição dramatica levasse em vista augmentar os recursos de subsistencia (Braga 1910: 13).

Naquele curto espaço de tempo que o comediógrafo dedicou à produção das suas peças de teatro, anos houve em que escreveu duas obras para a temporada anual. Temos como exemplo *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena,* levado à cena em Maio de 1736, e *O Labirinto de Creta* em Novembro desse ano. As *Guerras do Alecrim e Mangerona* foram representadas no Carnaval de 1737, e *As Variedades de Proteu* puderam ser vistas no mês de Maio do mesmo ano:

> A comedia intitulada Encantos de Medea «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Maio de 1735. Antonio José achara o gosto da platêa (Braga 1871: 169).

Este ritmo de criação leva-nos a observar o factor talvez mais marcante da vida do Judeu, o da "precisão material", que obrigaria o autor a escrever para sobreviver. Se António José muito escreveu no curto espaço de quatro anos, não menos verdade é a constatação de que só foi possível escrever tanto e em tão pouco tempo, porque o Judeu se "socorreu" de um vasto reportório de obras amplamente divulgadas, nomeadamente pelas companhias espanholas e pela abundante literatura castelhana, que ficara como herança cultural deixada pelos Filipes. O conhecimento que tinha do conjunto de textos estrangeiros, serviu-lhe para a criação do novo modelo dramatúrgico que iniciara com *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, inspirado no clássico *D. Quixote* cervantino:

> Olhado em seu conjunto, o teatro de António José da Silva é, portanto, a resultante das influências do teatro espanhol, do teatro francês, do teatro popular de fantoches e da ópera italiana, muito em voga em Portugal na época do autor (Tavares 1957: I, XXXIII).

Havia obras dramáticas cujo tema era do geral conhecimento do público, sendo de fácil adaptação, senão mesmo, de cópia fiel por parte de alguns autores de comédias. Um dos chamarizes para cativar plateias, era ainda o título da própria peça, geralmente um clássico tão ao gosto do povo da época ou de todas as épocas. A incipiente estrutura comercial em que o teatro começava a integrar-se, por um lado valorizava o trabalho criador do poeta, por outro, mostrava-se bem mais sensível, enquanto mercado aberto, na procura do lucro. Alguns autores de comédias, menos escrupulosos, poderão ter comprado ou encomendado comédias a poetas menos conhecidos, acabando por apresentá-las sob o nome de um poeta reconhecido:

> Los *autores de comedias*, poco escrupulosos, podían comprar o hacerse componer comedias, por segundones, dando en la cartelera el nombre de un autor famoso y seguro cuanto a público. A su vez los *autores* de fama revenden las *comedias* a *autores* segundones o a impresores, y

> surgen ediciones pirata, y también rapiñas por parte de los cómicos de la legua que no pueden permitirse el lujo de estrenar comedias (Díez 1978: 50; *Apud* Barata 1998: 77).

Não existiam à época os hoje chamados direitos de autor, pelo que este procedimento passava em branco, favorecendo aqueles que só buscavam o lucro. À medida que este comportamento se torna prática comum, começa a acumular-se o espólio de comédias, cujas semelhanças ultrapassam o que poderíamos chamar de fonte de inspiração. Não é de estranhar que encontremos, em qualquer reportório de obras ibéricas desta época, um sem fim de títulos repetidos, assinados por diversos autores (Barata 1998: 80-81). O mote para a produção de um texto de comédia era portanto, inspirado no clássico. José Pereira Tavares no Prefácio às *Obras completas* de António José da Silva, menciona que,

> além das peças de Lope da Veja, de Tirso de Molina e de Calderón de la Barca, devia o nosso autor conhecer as de Lope de Rueda («Pasos»), de Cervantes («Entremezes»), de Velez de Guevara, Mira de Mescua, Francisco de Roxas (ou Rojas), Moreto, etc. (Tavares 1957: I, XXVIII).

Não obstante, António José procura alguma originalidade tanto na (re)criação de um clássico, como ainda recorrendo à Mitologia. Assim, à excepção da *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança,* da *Esopaida ou Vida de Esopo* e das *Guerras do Alecrim e Mangerona,* as personagens principais das outras peças são tiradas da Mitologia:

> António José da Silva é autor original. A avaliar pelo *D. Quixote,* inspirado na Segunda Parte da obra de Cervantes e no qual grande parte das cenas se devem à sua imaginação; pela *Esopaida,* em que somente a anedota do prato das línguas da cena III da Parte I é decalcada em autor antigo; pelos *Encantos,* que de *Los Encantos de Medea,* do autor espanhol Francisco de Rojas, quase só se aproxima pelo título; e a avaliar pelo *Anfitrião,* muito diferente do de Plauto, vê-se que o Judeu tinha a preocupação de apresentar ao público trabalho seu, bem caracteristicamente seu, já na traça geral, já na linguagem (Tavares 1957: I, XXXV - XXXVI).

Outra prova da sua originalidade parece-nos consistir na forma e no método da sua escrita. O Judeu adopta, como já apontado, para as suas óperas a prosa, dando-lhe para além do cunho pessoal, um ar mais "desafogado", que a métrica da rima impedia. Deste modo, "a grande revolução que operou, e não tem sido apontada, foi a adopção da prosa, inexistente entre nós no teatro" (Tavares 1957: I, XXXIV). Também Liberto Cruz discorre acerca do autor António José da Silva e da sua obra, dizendo:

> Temos de ver no teatro de António José da Silva uma obra original, cujo género ainda não foi devidamente apreciado. A posição tradicional e cómoda adoptada por certa crítica, que, no

> teatro do Judeu, mais não vê do que uma amálgama de várias correntes e influências teatrais, merece ser vigorosamente banida. Efectivamente, desde o aparecimento de *D. Quixote* (1733) até à representação de *Precipício de Faetonte* (1738), António José da Silva não cessou de aplainar o estilo, de condensar as falas, de estruturar as cenas, de intensificar a crítica social. Cada nova peça parece ser o resultado de uma demorada reflexão, e é evidente o desejo de uma técnica mais perfeita com uma linguagem mais depurada (Cruz 1975: 32).

Francisco Luís Ameno, o editor das peças de António José da Silva, deixa registado na edição do *Theatro Comico Portuguez*, no texto "*Ao leitor desapaixonado*", a referência ao estilo da apresentação das obras do Judeu. Ameno (ou o próprio António José) justifica cada género, comédia e tragédia, os quais deverão obedecer a uma linha de escrita própria, já que a representação também é diferente:

> Saberá o mesmo leitor desapaixonado não desprezar por menos polida a frase que no contexto de semelhantes Obras se requer, pois muito bem conheço que no cómico se precisa um estilo mediano; que, como a representação é uma imitação dos sucessos que naturalmente acontecem, também a frase deve seguir o mesmo preceito, fazendo diferença que o estilo sublime e elevado, a que chamaram os Romanos coturno, só se permite nas tragédias, em que se trata de cousas graves e nimiamente sérias, como acções e obras heróicas de príncipes. Na comédia, porém, há-de ser o estilo doméstico, sem afectação de sublime, a que chamam soco por se representar nela matérias de enredos feminis e acções amorosas (Silva 1957: I, 6-7).

Esse mesmo texto faz ainda menção das duas terminologias relacionadas com o estilo praticado pelos Romanos. O primeiro, e que diz respeito à tragédia, é o coturno, que se trata do calçado utilizado pelos actores durante a representação. O coturno cuja plataforma era elevada, pretendia, precisamente, elevar o actor do chão, para que este pudesse ficar mais próximo dos deuses. Na comédia surge o soco, que tal como na tragédia, tem a sua função cénica e de ritual. Aparece, então, no texto, uma citação da *Arte Poética* de Horácio para completar a exposição:

> Versibus exponi tragicis res comica non vult.
> Indignatur item privatis, ac prope socco
> Dignis carminibus narrari coena Thyestae.
> Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

> Mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em versos de tragédia e igualmente a ceia de Tiestes não se enquadra na narração em metro vulgar, mais próprio dos socos da comédia. Que cada género, bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete (Fernandes s.d: vv. 87-93; 69; *Apud* Barata 1998: 94).

Era hábito que os próprios actores improvisassem em cima do texto pré-definido pelo autor, cujo produto final para edição se ajustava ao que havia resultado das representações teatrais. Essas obras dramáticas eram a princípio uma espécie de esboço, para as quais o autor

fornecia os grandes vectores da acção, distribuindo-a por cenas e actos, mas permitindo ao actor uma grande liberdade interpretativa. Camilo em *O Judeu* retrata o lado teatral de António José dizendo que a "propensão aprazível" deste, era

> o teatro, não já modelado pela escola francesa, que então dava ao mundo policiado as regras dramáticas; mas acostado algum tanto à feição cómica de Gil Vicente, com as inverosímeis peripécias de Lope de Veja e dos filiados à grande e ainda vivedoura escola castelhana (Branco 1986: 521-522).

A dramaturgia de António José da Silva assentava sobre uma base cómica, cujas peças eram designadas de joco-sérias. Estas marcavam claramente o estilo que se pretendia para a obra teatral. A estas comédias, o Judeu introduziu-lhes os bonifrates, numa versão conjunta com música, as chamadas óperas joco-sérias. As suas peças eram impregnadas de latinismos que procuravam provocar no público o riso. O cómico assim feito por via de um texto repleto de *gaffes* era uma fórmula já experimentada por outros autores, como Gil Vicente ou Molière. Muito à semelhança das personagens destes dois dramaturgos, também os médicos e juízes das peças do Judeu "usam um latinório pedante para encobrir a ignorância" (Saraiva e Lopes 1989: 532), em que,

> o cómico consiste especialmente no uso propositado do cultismo (jogo de palavras, com seus trocadilhos e equívocos, jogo de imagens e jogo de construções); do conceptismo; de latim macarrónico; de plebeísmos e de termos indecorosos, à maneira de Gil Vicente, mas não tão frequentes como é costume afirmar-se. Na efabulação das peças, complicadíssima por vezes, o principal intuito é provocar o riso. Apesar disso, encontra-se crítica mais ou menos agressiva, principalmente no *D. Quixote*, na *Esopaida* e nas *Guerras*, sem dúvida as melhores produções do Judeu, sobretudo a última, que aliás mais editada e representada tem sido (Tavares 1957: I, XXXV).

O Judeu, tendo ido beber à escola vicentina, empresta à sua escrita e às suas personagens o carácter crítico e até de certa maneira corrosivo. O cómico é o meio ambiente onde o comediógrafo se sente em casa. A subtileza da escrita a que está sujeito para dizer as coisas e apontar o dedo ao que o incomoda, é outro dos trunfos que soube habilmente jogar:

> A crítica às instituições e ao mundo coevo do Judeu entram imediatamente em cena. A cumplicidade entre o autor e o público estabelece-se desde o abrir do pano, o diálogo é notório e sente-se que a representação é uma conversa constante entre «vítimas» da mesma sociedade. Mas não é só a lamentação nem o pessimismo inadiável que António José da Silva propõe aos seus contemporâneos. A evidência dos factos é posta em realce através do ridículo dos comparsas, e ressalta do teatro do Judeu não uma ânsia de aceder a essas classes mas a sua nítida condenação. Os jogos de palavras, o trocadilho quase grosseiro e o demasiado subtil, a graça das situações, as ambições veladas, o realismo de algumas cenas e o lirismo de certas falas, a filosofia bonacheirona dos bonifrates a par do discorrer atilado de outros fantoches,

constituem o mundo irónico, quase a cair no corrosivo, que nos legou António José da Silva (Cruz 1975: 33).

As oito óperas joco-sérias que nos chegaram até hoje – e cuja última versão podemos encontrar na edição da Livraria Sá da Costa, a qual vimos citando – não conheceram desde a sua primeira compilação o nome do legítimo autor das mesmas. Em 1744 Francisco Luís Ameno editava o *Theatro Comico Portuguez*, sem nome do autor, em dois tomos:

Tomo I – «Dedicatória à mui nobre Senhora Pecúnia Argentina»; «Ao leitor desapaixonado», que termina por um acróstico: duas décimas, cujas iniciais formam o nome do autor – António Joseph da Silva –, como sagazmente foi tornado evidente por Inocêncio Francisco da Silva; «Advertência do Colector», na qual se promete a publicação de mais peças; «Privilégio» de D. João V ao editor, datado de Dezembro de 1743; óperas *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança, Esopaida ou Vida de Esopo, Encantos de Medeia,* e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena.*
Tomo II – Óperas *Labirinto de Creta, Guerras do Alecrim e Mangerona* (ópera joco-séria), *Variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte* (Tavares 1957: I, XXXVIII).

A autoria daquelas oito peças de teatro, como no-lo refere José Pereira Tavares, foram descobertas por Inocêncio Francisco da Silva, em duas décimas acrósticas. Isto deverá significar que António José pretendia ainda em vida a publicação da colecção completa das suas obras, deixando a sua assinatura no acróstico. Não havendo, no entanto, certezas poderemos, ainda, atribuir a firma acróstica ao próprio editor Francisco Luís Ameno. Seja como for, parece-nos uma forma original de autografar o acervo bibliográfico de António José da Silva. Vejamos, contudo, o texto integral que vimos dissecando, o qual culmina nas duas décimas acrósticas:

AO LEITOR DESAPAIXONADO

Contigo falo, leitor desapaixonado, que, se o não és, não falo contigo, pois nem quero adulação dos amigos, porque o são, nem é justo que os que o não são queiram ser árbitros para sentenciarem estas Obras no tribunal da sua crítica. Não há melhor ouvinte que um desapaixonado, sem afecto ao autor da obra, sem inclinação ao da música, sem conhecimento do arquitecto da pintura. Aquele que nem a amizade lhe franqueia a entrada, nem a vizinhança do teatro lhe facilita o regresso; aquele que instigado só da curiosidade, e expensas do seu pecúlio entra com ânimo livre de paixões, este, sim, não sendo estulto por natureza, é o verdadeiro uvinte no teatro e leitor nos papéis. Com estes é que eu falo, pois só a estes se dirigem estas Obras; porque, sendo a sua censura despida de afectos de amor e ódio, saberá desculpar os erros com sinceridade, saberá discernir a dificuldade da cómica em um teatro donde os representantes se animam de impulso alheio, donde os afectos e acidentes estão sepultados nas sombras do inanimado, escurecendo estas muita parte da perfeição que nos teatros se requer, por cuja causa se faz incomparável o trabalho de compor para semelhentes interlocutores; que, como nenhum seja senhor de suas acções, não as podem executar com a perfeição que devia ser. Por este motivo, surpreendido muitas vezes o discurso de quem compõe estas Obras, deixa de escrever muitos lances, por se não poderem executar.
Saberá o mesmo leitor desapaixonado não desprezar por menos polida a frase que no contexto de semelhantes Obras se requer, pois muito bem conheço que no cómico se precisa um estilo mediano; que, como a representação é uma imitação dos sucessos que naturalmente acontecem,

também a frase deve seguir o mesmo preceito, fazendo diferença que o estilo sublime e elevado, a que chamaram os Romanos *coturno*, só se permite nas tragédias, em que se trata de cousas graves e nìmiamente sérias, como acções e obras heróicas de príncipes. Na comédia, porém, há-de ser o estilo doméstico, sem afectação de sublime, a que chamam *soco* por se representar nela matérias de enredos feminis e acções amorosas. Estes preceitos aponta Horácio na sua *Arte Poética*:

Versibus exponi tragicis res cómica non vult.
Indignatur item privatis, ac prope socco
Dignis carminibus narrari coena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

E como os émulos, por inimigos, os parciais por afectos e os ignorantes por néscios não sabem distinguir estas circunstâncias, e só tu, leitor douto e desapaixonado, judiciosamente reflectindo no que merecem estas Obras, que para teu divertimento se oferecem ao público.
Bem conheço que nelas acharás muitos defeitos; porém, como não pretendo utilizar-me dos teus aplausos nem singularizar-me nos meus escritos, te peço que nestas obras atendas sòmente ao desejo que tenho, de agradar-te e vejas não quero outro prémio mais que o que te peço nestas

DÉCIMAS

Amigo leitor, prudente,
Não crítico rigoroso,
Te desejo, mas piedoso
Os meus defeitos consente:
Nome não busco excelente,
Insigne entre os escritores;
Os aplausos inferiores
Julgo a meu plectro bastantes;
Os encómios relevantes
São para engenhos maiores.

Esta cómica harmonia
Passatempo é douto e grave;
Honesta, alegre e suave,
Divertida a melodia.
Apolo, que ilustra o dia,
Soberano me reparte
Ideas, facúndia e arte,
Leitor, para divertir-te,
Vontade para servir-te,
Afecto para agradar-te.

(Silva 1957: I, 5-8)

3.3. A figura do *Gracioso* nas óperas do Judeu

As óperas do Judeu compostas por António Teixeira (o compositor que musicou as suas peças teatrais), terão certamente ido buscar inspiração "à música estrangeira em moda" (Tavares 1957: I, XXXIII). Sobre a inspiração António José Saraiva e Óscar Lopes dizem que "este género de espectáculo deve ter nascido em Itália como imitação jocosa da ópera" (Saraiva e Lopes 1989: 529). De entre os congéneres das óperas do nosso dramaturgo, talvez

a mais próxima seja a *opera buffa*. Da versão italiana faz parte o *bufo*, um criado jocoso, em muito parecido com o *gracioso* português (Pereira 2007: 49). Garrett na Introdução da peça *Um Auto de Gil Vicente* lembra o estado do teatro português poucos anos após a morte de D. João V, sob o governo do Marquês de Pombal:

> O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhes graciosos – chamava-se a isto *acomodar ao gosto português* – e meio rezado, meio cantarolado, lá se ia representando. (…) O povo queria as óperas do Judeu. – Tinha razão; mas queimaram-lho e o povo deixou queimar (Garrett 2005: 7).

Personagens como *Sancho Pança*, da peça *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, marcam, claramente, a sua posição no jogo cénico de António José da Silva. A crítica à aristocracia, à burguesia e à plebe, facilmente identificáveis pelo público, tinha no *gracioso* uma espécie de porta-voz de suas aspirações:

> No teatro do Judeu, o gracioso é o fio condutor das acções, representa a consciência social e serve para pôr em ridículo os poderosos da época. Todos os graciosos são propositadamente cômicos dominados por um sentido prático da vida, simbolizada na linguagem corrente, que contrasta com a artificial, de estilo afectado, utilizada por seus senhores (Pereira 2007: 43).

Na obra dramática de António José, a personagem do gracioso recebe um nome burlesco que evoca algo associado ao riso. Daí que muito do retrato psicológico e moral deles, advém dos antropónimos burlescos, como no-lo apresenta Paulo Roberto Pereira, e cuja selecção esquematizamos:

- ***Geringonça*** na *Esopaida ou Vida de Esopo*
- ***Sacatrapo*** e ***Arpia*** nos *Encantos de Medeia*
- ***Saramago*** e ***Cornucópia*** em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*
- ***Taramela***, ***Sanguixuga*** e ***Esfuziote*** no *Labirinto de Creta*
- ***Semicúpio*** e ***Sevadilha*** nas *Guerras do alecrim e manjerona*
- ***Maresia*** e ***Caranguejo*** nas *Variedades de Proteu*
- ***Chichisbéu*** e ***Chirinola*** no *Precipício de Faetonte*

Para além das personagens que foram enumeradas, temos ainda ***Sancho Pança*** em *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* e ***Esopo*** na *Esopaida ou Vida de Esopo*, que apesar de manterem os seus nomes retirados da Literatura e da História, funcionam aqui também como graciosos. Pode daqui retirar-se que a onomástica na obra do

Judeu obedeceu a uma escolha pensada, que ajuda na caracterização da personalidade da personagem, ou seja, do *gracioso*. Extractamos um fragmento das *Guerras do Alecrim e Manjerona*, onde está presente a comicidade criada pelo *gracioso*:

> **Semicúpio.** (…) Diga o seu nome. Vá lá escrevendo, Senhor escrivão.
> **D. Nise.** Chamo-me D. Nise Sílvia Rufina Fábia Lisarda Laura Anarda, e…
> **Semicúpio.** Basta, Senhora. E pode vossa mercê com todos esses nomes?
> **D. Nise.** Ainda faltam catorze.
> **Semicúpio.** Visto isso, é vossa mercê a mulher mais nomeada que há no mundo (Silva 1958: III, 276).

> **Semicúpio.** Como se chama?
> **Fagundes.** Ambrósia Fagundes Birimboa Franchopana e Gregotil.
> **Semicúpio.** Isso são nomes, ou alcunhas?
> **Fagundes.** Será o que vossa mercê for servido.
> **Semicúpio.** Casada, ou solteira?
> **Fagundes.** Nem casada nem solteira; assim, assim.
> **Semicúpio.** Assim, como?
> **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 (Silva 1958: III, 277-278).

Ainda hoje podemos encontrar este *Gracioso* no teatro tradicional mirandês. Aqui, o gracioso tem como função principal divertir o público, nomeadamente, ajudando a aliviar a tensão nos momentos mais dramáticos. Ainda nos casos em que os mirandeses representam peças já completamente escritas, o *Gracioso* é sempre incluído na representação, ficando o seu papel muito à capacidade de improviso e de imaginação do actor. Esta personagem,

> transporta na mão a pelota, pau trabalhado com uma borla na ponta, que maneja quando dança ou brinca; no pescoço, presa por um fio, uma bota (reservatório que tem as mesmas funções da cabaça, de origem espanhola), às vezes uma cabaça, cheia de vinho. Na mão ou a tiracolo, uma mala pequena onde traz algum petisco: umas lascas de presunto, chouriço ou salpicão, pão etc. Na cabeça um pequeno gorro. Senta-se, come ruidosamente, finge que oferece, depois ri-se, diz piadas, brinca, mete medo ao rapazio, rima quadras improvisadas a factos e a pessoas e, às vezes traz preso ao casaco uma bexiga de porco ou um balão que no momento próprio rebenta e o faz recolher às colchas (Gefac 2003: 62).

Esta figura jocosa do teatro popular mirandês, assemelha-se ao *Zanni* da *Commedia dell'Arte*, tanto a nível de comportamento em cena, quanto pelo figurino. Esta personagem

move-se como quer e por onde quer. Tudo lhe é permitido. Preenche, assim, um bocado de tempo, sempre com o agrado do público. Nenhuma representação funciona sem o *Gracioso*, também chamado de *Tonto.* Descobrimos em *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano* um texto onde é evidente o protagonismo do *Gracioso.* À semelhança do gracioso das óperas de António José da Silva, também na peça *Entremez de Jacobino*, cujo excerto transcrevemos, são evidentes as características da personagem:

> **Marçalo**
> Não há outro Jacobino
> De tantas habilidades
> Nem de pessoas do campo
> Nem de vilas nem cidades.
> (…)
> Mas eu vejo que é moderno
> Pouco estudo pode ter
> O senhor que anos conta
> Se é que o sabe dizer?
>
> **Jacobino**
> Eu certo, certo não sei
> Somente lhe sei dizer
> Eu que tinha doze anos
> Antes do meu pai nascer (Gefac: 721)

E assim vai desfiando o seu rosário com um misto de sabedoria popular e humor traiçoeiro. O *Gracioso* no teatro mirandês, como acima referimos, tem a seu cargo proporcionar a boa disposição nos espectadores, ajudando a atenuar a carga dramática e emocional das peças. Este *Gracioso* ou *Boubo* (designação mirandesa para tonto) é uma personagem que fala sempre em mirandês, mesmo quando todas as outras personagens também falam em mirandês. É tradição que chegou aos nossos dias, quando os mirandeses falam entre eles, usarem na conversação o português e o mirandês. Nesse discurso predominantemente feito com vocábulos mirandeses, introduzem sempre que se presta a ocasião, a língua *fidalga,* o português. Se quiserem relatar um episódio passado com uma qualquer figura proeminente que teve acesso à formação académica, por exemplo, esta expressa-se em português, ao passo que os restantes interlocutores falam na *lhéngua* mirandesa.

No teatro tradicional mirandês deparamo-nos ainda com outra personagem (contudo menos relevante), de seu nome *Anunciador*. Esta figura serve na representação como uma espécie de comentador e/ou apresentador. Falávamos, porém, de que o gracioso mirandês utilizava sempre a *lhéngua* no seu discurso, o que não aparece no extracto da peça *Entremez de Jacobino*, que acima citámos. A antologia de textos recolhida pelo Gefac – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra de onde retirámos o fragmento, foi toda editada em português. Na Nota Prévia da obra *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano* lê-se:

> O nosso principal objectivo foi intervir o menos possível, seguindo fielmente o texto original; contudo, foi também nossa intenção facilitar a sua leitura, nomeadamente através da modernização da ortografia. (…) Uma das características destes textos manuscritos é o grande número de erros ortográficos. Corrigimos e/ou modernizámos a ortografia e acentuação sempre que a alteração efectuada não interferisse ao nível fónico ou caso a palavra aparecesse correctamente escrita a maioria das vezes. Fora deste critério da quantidade, ficou a frequente troca entre as consoantes "b" e "v" por considerarmos comum a confusão entre estes dois fonemas; assim, é possível que, na mesma peça, ocorram, por exemplo, vocábulos como "vai"/"bai". No campo da ortografia, é também de destacar a frequente confusão entre as vogais *e* e *i*, como por exemplo nos vocábulos *devino* ou *enemigo* (Gefac 2003: 15).

Este trabalho de recolha foi iniciado pelo Gefac em 1974, longe ainda do que viria a ser a longa caminhada dos defensores da *lhéngua*. Essa enorme tarefa de fazer passar o dialecto da região recôndita do planalto transmontano, a língua oficial, levaria, a partir da revolução dos cravos, vinte e cinco anos. Percebe-se, contudo, que o espólio teatral mirandês recolhido pelo Gefac, tem como raiz os textos clássicos europeus. Estes textos chegavam aos actores e, simultaneamente, ao público por via da oralidade. Não será, pois, de estranhar que na recolha original das peças de teatro, se fizesse a "troca entre as consoantes" ou "confusão entre as vogais". Estes textos eram normalmente recolhidos por gente de pouca instrução, o que pode explicar "o grande número de erros ortográficos". Não obstante isso, não fossem esses textos manuscritos – ainda que com os erros de grafia – não nos seria hoje possível tratar alguns destes assuntos.

Não querendo, todavia, deixar em branco a observação que acima fizemos, sobre o facto de o gracioso mirandês falar sempre na *lhéngua*, apresentamos um curto trecho na língua que se lhe presta:

> **Gracioso**
>
> Que bien falas, boca d'anjo!
>
> Nun bés que nubre tan negra
>
> Yá ben de l lhado de Preinha?

Saliste-me un buon marmanjo! (Niebro 2003: 2).

3.4. As composições musicais de António Teixeira para as óperas do Judeu

No que respeita a divertimentos artísticos, D. João V apreciava o espectáculo de ópera e o estilo italiano que dele irradiava para todos os géneros de música. O gosto do rei pela ópera era, eventualmente, mais acentuado pelo casamento com a princesa austríaca, D. Mariana, habituada a ouvir boa ópera na corte de Viena. Em 1733 iniciam-se espectáculos de ópera no Teatro do Bairro Alto, nomeadamente, com as óperas joco-sérias do Judeu. Havia já em Lisboa alguns cantores e músicos de ópera, entre os quais a família *Paghetti*, como veremos adiante. D. João V decide, então, enviar bolseiros para estudarem em Itália. A ideia do monarca era, certamente, criar em Portugal um núcleo de artistas, capazes de assegurar, se não mesmo competir, com os estrangeiros que se haviam instalado na capital.

Entre estes estudantes estava António Teixeira, que foi um dos primeiros compositores formados em Roma, como bolseiro da Coroa, como iniciativa de formar uma nova geração de músicos portugueses ao estilo italiano. Presume-se que terá nascido em 1707 (dois anos mais novo do que o comediógrafo), vindo a falecer em 1759. A maior parte da composição de António Teixeira foi de música sacra, já que o muito religioso D. João V e a Igreja proviam muito mais possibilidade para a composição de música sacra do que música secular. O *Te Deum*, composto no ano de 1732, é provavelmente a obra mais imponente deste autor. Para um compositor em Lisboa, na primeira metade do século, as oportunidades de compor para a ópera eram poucas, e quase todas fora da casa real, mas é no contexto da música dramática e mais ainda da música composta para um público mais popular que um compositor tinha ocasião de fazer experiências:

> Se existe um compositor da tradição italiana cujo âmbito vai da temática religiosa até aos motivos mais populares, é sem dúvida Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), cujo *Stabat Mater* foi uma das obras mais divulgadas na primeira metade do século XVIII. Paralelamente à produção de música sacra, Pergolesi compôs ópera séria, "intermezzi" como *La serva padrona*, e mesmo algumas peças dramáticas em dialecto napolitano. Em Roma, entre a música religiosa que sem dúvida teria ouvido, é muito provável que Teixeira tenha tomado conhecimento da obra do *Stabat Mater* de Pergolesi, e se por acaso entrou em contacto com as óperas em dialecto, estas poderiam tê-lo inspirado na elaboração de ópera em português, língua cuja utilização na ópera da corte teria sido impensável na altura (Bull 2008: s/p.).

No Carnaval de 1737 estreia-se a ópera joco-séria *Guerras do Alecrim e Mangerona* (fechando a temporada do calendário teatral), com música de António Teixeira:

A música d'*As* guerras *do alecrim e da mangerona*, para vozes e orquestra de primeiros e segundos-violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, oboés, clarins e o indispensável cravo acompanhador, acusa boa qualidade artística, em estilo italiano e dentro do sistema, então generalizado, do baixo contínuo, o mesmo podendo dizer-se do dueto de sopranos com acompanhamento de orquestra de arcos e cravo (Branco 2005: 204-205).

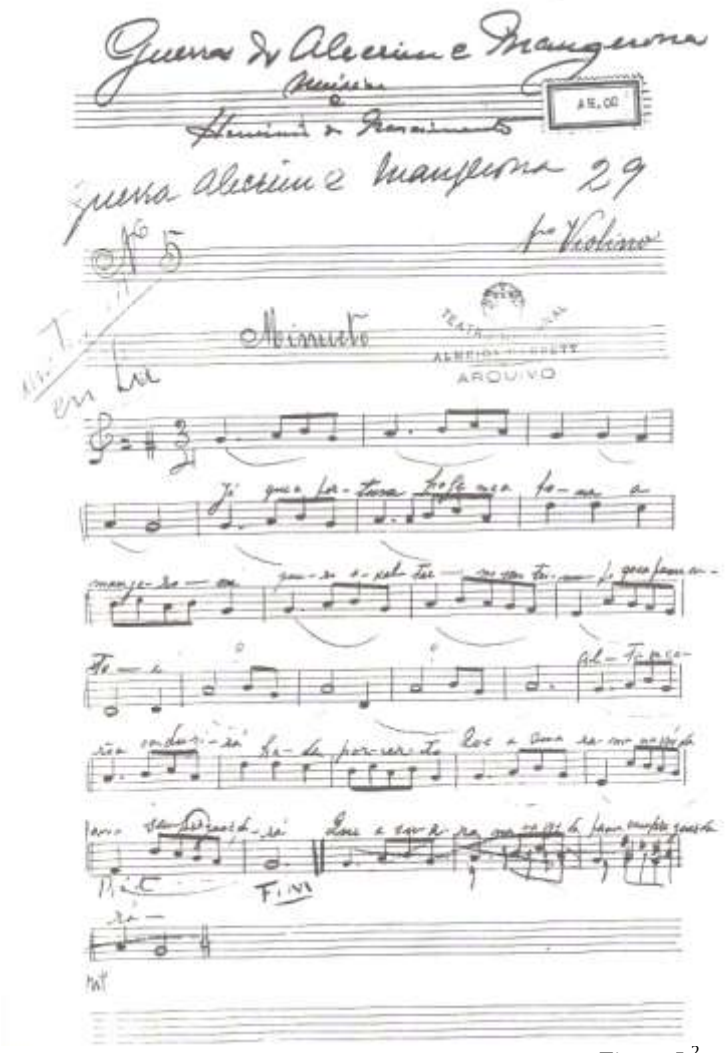

Figura I.[2]

Em Maio desse ano é levado à cena a ópera *As Variedades de Proteu.* Esta obra, cujas partes vocais e instrumentais descobertas na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, foi editada em CD em 2008. Do livro incluso na capa desse disco, citamos um excerto respeitante ao compositor abordado:

[2] Figura I. – Pauta da música original de António Teixeira para a ópera *Guerras do Alecrim e Mangerona*, digitalizada do programa de teatro com o título homónimo da peça, encenada no teatro Nacional D. Maria II, por Carlos Avilez.

> A ópera *As Variedades de Proteu*, composta em 1737, consistiu para António Teixeira um desafio para musicar texto que vai do mais clássico, com referências a divindades da Grécia antiga, até árias mais populares para os dois criados. Em comparação com o *Te Deum*, obra para um grande evento religioso, esta ópera é muito mais variada e colorida em tonalidades e formas. No *Te Deum* Teixeira optou por uma abordagem conservadora, usando veias e estilos mais conhecidos e menos experimentais (Bull 2008: s/p.).

O texto da citação anterior referindo-se à peça *Variedades de Proteu* indica que esta, em comparação com o tema religioso *Te Deum*, é uma ópera "muito mais variada e colorida em tonalidades e formas". Naquele início de século, as oportunidades que um compositor tinha de alargar a sua experiência eram escassas. António Teixeira descobrira, então, além da composição de música sacra, a possibilidade de ensaiar-se na composição de música dramática. Lully e Charpentier já o haviam feito no século XVII para as comédias de Molière que eram representadas com actores de carne e osso.

António José da Silva, contrariamente a Molière, dedica a sua veia dramatúrgica ao ser inanimado. E do mesmo modo que o Judeu inovara na forma dramatúrgica das suas peças, também António Teixeira vem contribuir com a sua arte para esse novo estilo. O comediógrafo entregara a sua pena à escrita de textos para bonifrates e o compositor acrescentou-lhe a partitura para as óperas joco-sérias. A música dramática composta para a representação com bonecos viera aproximar um público mais popular. Este espectador podia agora rever as suas críticas nas palavras dos bonifrates aos quais assistia:

> Os *bonifrates* eram essas figuras movidas por cordeis, que representavam nas tabernas e pousadas de Hespanha as scenas de *Gaifeiros* e os mysterios da Paixão; em Portugal a propria designação mostra o seu intuito satyrico (Braga 1870b: 149).

Os bonifrates andavam de terra em terra, pelas ruas, pelas tabernas, pelas pousadas. Observando a semelhança cultural que nos aproximava de Espanha, como vimos com a herança deixada com a monarquia dual, esta era uma realidade também portuguesa. Porém, António José da Silva vem trazer o seu toque de originalidade, primeiro pela introdução da prosa em vez do verso até aí usado por todos os dramaturgos, e em segundo por criar um espaço condigno aos bonecos que se vinham apresentando "nas tabernas e pousadas". Deste modo, oferece aos bonifrates as mesmas condições que eram apanágio somente dos actores humanos.

O comediógrafo setecentista retira das ruas e dos locais menos dignos à prática teatral os bonifrates, para colocá-los a par com os outros artistas. Contudo, não fica por aqui, indo buscar um músico que até então comporia para as cantoras das óperas italianas. O compositor,

que se juntara agora ao dramaturgo, vem completar esta dignificação da arte do bonifrate. Inicia-se, assim, um novo ciclo: o das óperas joco-sérias para bonifrates.

4. OS *BONIFRATES* NO ENTRECHO GERAL DO TEATRO

4.1. Os *bonifrates* e as *marionetas* – Fonte etimológica

Alguns autores debruçaram-se sobre este fenómeno que é o "mundo dos bonecos". Empregamos a palavra boneco sem outro pudor que não seja o de poder utilizar um termo nosso, português. Outros, no entanto, poderão ter outra opinião em relação à designação deste ser "inanimado". Assim, e como nos refere Alexandre Passos, "Domingos Moura, o fantocheiro do Norte falecido há poucos anos dizia que bonecro era o roberto, ao passo que boneco não passaria de um brinquedo" (Passos 1999: 13). É relevante este sentir em relação ao ser "inanimado" vindo mormente de um homem do mester, como o referido "fantocheiro do Norte".

Poderíamos, contudo, seguir as terminologias adoptadas por António José da Silva. Por exemplo, numa das suas peças *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, aparece uma personagem que utiliza precisamente a palavra bonecro: "**Saramago.** E a vossa mercê não o convence também esta figura e este bonecro?" (Silva 1958: II, 178). Bonecro é, pois, o "actor" de madeira, diferente do simples boneco de brincar, sendo o primeiro, o ser inanimado que ganha vida através da manipulação.

Já no seu *Vocabulario Portuguez e Latino,* (dicionário publicado entre 1712 e 1728), o Padre Raphael Bluteau, define boneco e bonecro da mesma forma, apresentando-o como o *brinquedo infantil*. Contrariamente à explicação da terminologia dada por Domingos Moura, o lexicógrafo setecentista, não faz a destrinça entre uma e outra. No seu *Vocabulário*, Bluteau apresenta o substantivo feminino, valendo a definição igualmente para o masculino:

> BONECA, Bonèca, & Bonèco. Figurita, que arremeda o gesto humano, cõposta de trapos, ou outra materia, com que os meninos brincão.
> BONECRA, Bonècra. *Vid.* Boneca (Bluteau 1712: II, 152).

No dicionário de Moraes, vamos encontrar uma definição apenas que serve para classificar ambos os géneros:

> BONECA, s.f. figura imitando mulher, de papelão, pannos, &c. o *Boneco* imita o homem outros dizem *bonecras* e *bonecros*, mais usualmente (Moraes Silva 1789: I, 189).

Tendo consultado o *Diccionario do Theatro Portuguez* de Sousa Bastos – este mais técnico – vimos a descobrir a definição para o *boneco* que nos parecia desde o início a mais adequada. Porém, estando a falar de teatro, este autor coloca o substantivo no plural:

> **Bonecos** – Chama-se theatro de *bonecos* aos que apresentam *fantoches* trabalhando por cordeis, ao mesmo tempo que fallam de dentro algumas pessoas, fingindo que são elles (Bastos 1908: 26).

Os dicionários contemporâneos vão, ao que parece, ao encontro da designação usada por Moraes. A classificação do bonifrate é exclusiva da palavra boneco. No dicionário actual que consultámos podemos ainda ver, que lhe foi entretanto acrescentada uma utilidade estética; o "elemento decorativo":

> **Boneca** – figura de pano, madeira, plástico ou outro material, com forma feminina, usada geralmente como brinquedo infantil ou como elemento decorativo.
> **Boneco** – figura de pano, madeira, plástico ou outro material, com forma masculina, usada geralmente como brinquedo infantil ou como elemento decorativo; fantoche; bonifrate (Costa *et al*. 2005: 254).

Volvidos mais de dois séculos e meio da morte do dramaturgo António José da Silva, do dicionarista Rafael Bluteau e de alguns anos após o testemunho de Domingos Moura e observando a evolução que o teatro de bonecos em Portugal tem vindo a experimentar, não nos parece que tenhamos de ater-nos a uma só designação para o boneco, hoje em dia mais vulgarmente (re)conhecido como marioneta.

Colocámos no início deste subcapítulo, o termo inanimado entre aspas, para designar aquele boneco que temos vindo a defender. "Inanimado" surge, pois, aqui com carácter mais alargado relativamente às características do boneco, com a sua capacidade de nos cativar através da sua energia e magia contagiantes. As edições do *Teatro Cómico Português*, dedicado às peças de teatro de António José da Silva, são feitas em dois tomos em 1744 por Francisco Luís Ameno. O primeiro tomo contém um texto intitulado "Ao leitor desapaixonado", que faz clara menção ao inanimado (boneco) nas obras do Judeu. Dirige-se a esse "leitor desapaixonado" que "saberá discernir a dificuldade da cómica em um teatro donde os representantes se animam de impulso alheio, donde os afectos e acidentes estão nas sombras do inanimado" (Silva 1957: I, 5-6).

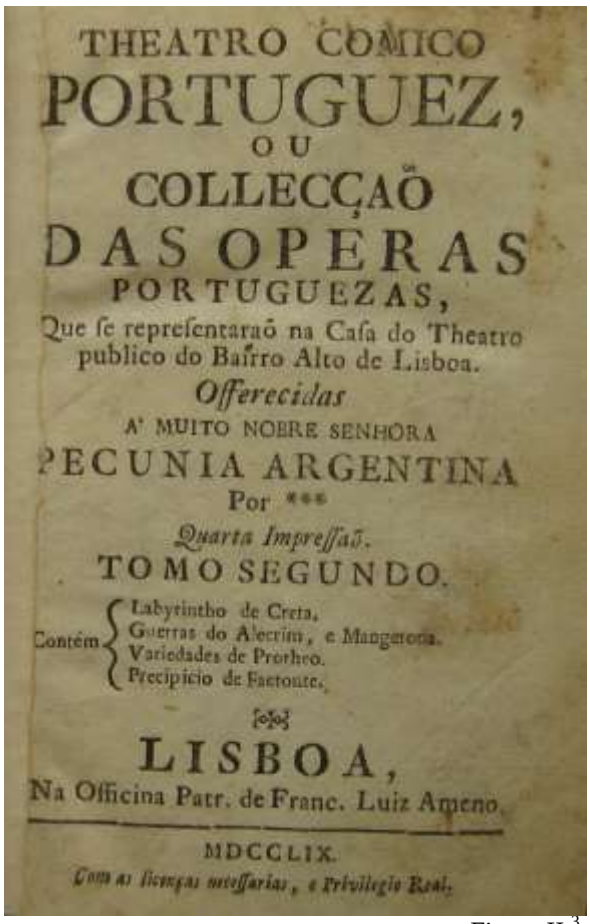
THEATRO COMICO
PORTUGUEZ,
OU
COLLECÇAÕ
DAS OPERAS
PORTUGUEZAS,
Que ſe repreſentaraõ na Caſa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa.
Offerecidas
A' MUITO NOBRE SENHORA
PECUNIA ARGENTINA
Por ***
Quarta Impreſſaõ.
TOMO SEGUNDO.
Contém { Labyrintho de Creta, Guerras do Alecrim, e Mangerona. Variedades de Proteo. Precipicio de Faetonte.
LISBOA,
Na Officina Patr. de Franc. Luiz Ameno.
MDCCLIX.
Com as licenças neceſſarias, e Privilegio Real.

Figura II.[3]

Ainda retirado do *Teatro Cómico Português* de Ameno, pode ler-se na "Dedicatória à Mui Nobre Senhora Pecúnia Argentina" a frase: "até parece que a alma do arame no corpo da cortiça lhe infunde verdadeiro espírito e novo alento" (Silva 1957: I, 4). Estes conceitos levam-nos a pensar no acto da própria manipulação. Poderemos dizer que a energia do actor/manipulador quando é transposta para o boneco não desaparece, isto é, mantém-se, e manter-se-á pelo menos por algum tempo.

Passemos porém, à continuação do tema introdutório deste subcapítulo, sobre uma brevíssima referência às origens da terminologia bonifrate e marioneta. Começaremos por introduzir neste estudo duas terminologias para designar um mesmo todo: o mundo dos bonecos.

[3] Figura II. – Página de rosto do Tomo Segundo da edição do *Theatro Comico Portuguez* de 1759, com a indicação «Quarta Impressão». Internet. Disponível em http://purl.pt/12184/4/I-85752-p/I-85752-p_item4/index.html (consultado em 18 de Junho de 2010).

A primeira palavra cuja origem nos propusemos investigar é, assim, bonifrate. Etimologicamente *bonifrate* aparece como *boneco articulado*, entre outras definições sinónimas, surgindo do latim *bonu* e *fratre*, que resultaria em "bom irmão" (Costa *et al.* 2005: 254). Poderá a adopção do termo bonifrate ter surgido por estes "bons irmãos", ou se quisermos, "frades bonecros", usarem da sua técnica para representar a vida de Cristo e dos santos, com autênticos sermões, como o soíam fazer os frades? José Alberto Sardinha em *A Origem do Fado* aproxima-nos dessas personagens itinerantes que teriam dado o nome às figuras inanimadas profanas:

> Há notícias da existência de jograis de gesta desde a Alta Idade Média, grande parte deles provenientes da goliardia, dessa vasta sorte de *clerici vagantes*, clérigos convertidos ao prazer e à boémia, que foram os criadores do primeiro sopro de poesia e música profana da Europa medieval. (…) um tipo afim do jogral era o goliardo, que desde a Alta Idade Média é figura dos meios musicais tabernários de toda a Europa. Eram clérigos que tinham trocado o hábito religioso pela vida errante da música, da boémia, do vinho e dos prazeres mundanos. Estes *clerici vagantes ribaldique* eram geralmente dotados de boas qualidades poéticas e musicais, que exercitavam despreocupada e alegremente pelas tabernas, pelas romarias e festas populares, e à noite pelas ruas das povoações. Na Idade Média, era muito fácil a passagem do estado clerical ao laico e vice-versa. (…) Do seu reportório faziam parte as conhecidas paródias à liturgia, com adaptação de novas letras a músicas originais, em *contrafactum*, bem como todos os géneros poético-musicais praticados pelos jograis, cuja forma de vida itinerante genericamente partilhavam (Sardinha 2010: 61-62).

Sardinha refere a "existência de jograis de gesta desde a Alta Idade Média". Deste modo, "la voz *juglar* se encuentra por primera vez en la Península en 1116" (Varey 1957: 9). Estes clérigos itinerantes transmitiam o conhecimento de terra em terra às populações por onde passavam. O carácter contestatário dos monges talvez tenha sido associado às figuras do teatro tradicional de bonecros, pelas suas características, também ele pleno de simbologia e de conselhos subliminares. Bluteau no seu *Vocabulario Portuguez e Latino* descreve o títere em língua portuguesa, apoiando-se ainda na terminologia latina e grega, dizendo:

> BONIFRATE, Bonifrâte. He a modo de huma pequena estatua, que por arte se faz bolir, & andar de huma parte para a outra. *Sigillum Automatum*, i. Neut. *Sigillum* significa huma pequena estatua, ou imagem de relevo; & *Automatum* significa huma cousa, que tem algum movimento artificial, como os relogios, & humas estatuas, & figuras de animaes, que se movem de si. Vid. Mover. Querem alguns, que o *Bonifrate* se possa chamar numa sô palavra Grega, ou Grego-Latina, *Neurospastum*, ou *Neurospaston*, i. Neut. Que val o mesmo, que *Nervo tractatum*, porque o Bonifrate he huma figurilha, que com huns pequenos nervos, ou cordas de viola, se move à vontade de quem o governa (…) Aristoteles no seu livro *De Mundo* chama aos que fazem bolir os Bonifrates, & regem os seus movimentos Neurostastae. Em Latim lhe poderàs chamar Sigillorum nervis alienis mobilium motores, Vid. Automato. (…) O home, no fallar não hà de parecer estatua, nem *Bonifrate*. Lobo, Corte na Aldea, Dial. 8. Pag. 163 (Bluteau 1712: II, 153).

Consultámos mais três dicionários, que nos pudessem fornecer mais informações acerca do boneco de teatro, ao qual há já séculos vêm chamando *bonifrate*. Na definição desta palavra, constatamos no dicionário de Moraes a continuação do que havia sido dito por Bluteau. Moraes limita-se a classificar o boneco teatral com um "autómato, que se move por engonços":

> BONIFRATE, s.m. bonecro, autómato, que se move por engonços. // Pessoa, que pecca contra a gravidade, e decoro de seu estado, sexo. *Ulisipo* f. 31 *a mulher não ha de ser bonifrate* (Moraes Silva 1789: I, 189).
>
> _____
>
> **Bonifrates** – Era o nome que n'outro tempo se dava aos *bonecos* dos theatrinhos – que hoje se chamam *fantoches* ou *marionettes* (Bastos 1908: 26).
>
> _____
>
> **Bonifrate** *s.m.* boneco articulado; marioneta; fantoche; títere; [fig.] pessoa sem vontade própria; palhaço; [fig.] pessoa presumida (Costa *et al.* 2005: 254).

Sousa Bastos, do mesmo modo que nos apresenta o boneco no plural, também o faz com o bonifrate, relacionando-o directamente ao teatro de bonecos. Seguindo, entretanto, a indicação de Bluteau no sentido de ver o significado da palavra *autómato*, descobrimos que à época este vocábulo tinha um valor idêntico ao de *bonifrate.* Por exemplo, no dicionário de Moraes aparece a palavra *bonecro*, o mesmo que é defendido por Domingos Moura, o fantocheiro do Norte. No *Diccionario do Theatro Portuguez* a relação com o vocábulo é a mesma que se encontra em Bluteau e Moraes. Actualmente achamos nos dicionários o termo *autómato* numa relação mais próxima com a figura mecânica. Contudo, a sua definição não se alterou muito, Bluteau referia-se a "engenhos, que se movem de si" e hoje é uma "figura" que se movimenta "por meio de maquinismo interno". A grande diferença que sentimos de Bluteau até à actualidade é a relação mais estreita entre o bonecreiro e o seu bonifrate, em contraste com o "robô" que nos é apresentado nos dicionários contemporâneos:

> AUTOMATO, Autômato. He nome Grego, que os Doutos dão a humas figuras, ou engenhos, que se movem de si (Bluteau 1712: I, 686).
>
> _____
>
> AUTOMATO, s.m. maquina que parece mover-se de si mesmo, por effeito de suas mollas, pezos, rodas, como certos bonecos, os relogios, &c. (Moraes Silva 1789: I, 152).
>
> _____
>
> **Autómato** – Um boneco machinado, que por effeito de mólas, pezos, rodas e cordeis ou arames, imita os movimentos do corpo humano. Os *autómatos* são tambem chamados *bonifrates* ou *fantoches* (Bastos 1908: 19).
>
> _____

> **Autómato** *s.m.* figura que imita os movimentos dos seres animados por meio de um maquinismo interno; robô; máquina ou aparelho que funciona por meios mecânicos; pessoa que age de forma mecânica, sem pensar; pessoa incapaz de acção própria e que se deixa dominar por outra (Costa *et al.* 2005: 193).

Começámos por procurar a terminologia *bonifrate*, em documentos da época de António José, que nos pudessem facultar uma aproximação à linguagem que então era praticada. Recorremos aos primórdios da dicionarística, com Bluteau, passando depois por Moraes, faltava-nos agora encontrar na própria obra do Judeu a menção às suas personagens de "cortiça e arame". Na sua peça *As Variedades de Proteu*, encontramos nas palavras de uma das personagens essa alusão:

> **Caranguejo.** São boa casta de irmãos estes! Por eles se pode dizer: *quando fratres sunt boni, sunt bonifrates* (Silva 1958: IV, 78).

Um século mais tarde, Teófilo Braga nos seus estudos sobre a *História do Teatro Português* dá-nos conhecimento de outras obras onde podemos descobrir o vocábulo *bonifrate*, esta terminologia tão portuguesa, como no-lo descreve este autor:

> O theatro de *marionettes*, a que em Hespanha se chamava *Titeres*, recebeu em Portugal uma designação propria, que bem mostra que esta ordem de espectaculos foi talvez a unica de que gosou o nosso povo.
> Os *bonifrates* eram essas figuras movidas por cordeis, que representavam nas tabernas e pousadas de Hespanha as scenas de *Gaifeiros* e os mysterios da Paixão; em Portugal a propria designação mostra o seu intuito satyrico. Encontramos a palavra *bonifrate* no theatro de Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo*, escripta em 1547: «a mulher não hade ser *bonifrate*.» No seculo XVII, estavam elles mais em voga; à medida que o theatro de Inglaterra e de Hespanha se levantavam a uma altura surprehendente de creação e fecundidade original, em Portugal o theatro tornava-se um motivo de cavidade, uma especulação financeira dos hospitaes, como hoje em dia as loterias. Na *Carta de Guia de Casados*, D. Francisco Manuel de Mello, fala d'esse uso dos *bonifrates*: «Mulheres ha d'estas appetitosas, que por um *bonifrate* venderão um padrão de juro de camara.»
> Francisco Rodrigues Lobo, que tambem conheceu o theatro popular, emprega nas suas comparações moraes esta mesma designação: «O homem no falar não hade parecer estatua, nem *bonifrate*.» (Braga 1870b: 149-150).

Neste fragmento, Braga faz menção às "figuras movidas por cordéis", por certo, as mesmas "figurilhas" com "cordas de viola" que são apontadas por Bluteau na sua definição da palavra *bonifrate*. Deste extracto podemos ainda retirar a alusão às representações das "cenas de Gaifeiros", apresentadas "nas tabernas e pousadas de Espanha", seguramente, referindo-se ao episódio do capítulo XXVI da segunda parte de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, cujo assunto desenvolveremos mais adiante. Das primeiras

aparições do termo *bonifrate*, encontrá-lo-emos, como nos diz Alexandre Passos, já a partir da primeira metade do século XVI:

> Os autores quinhentistas nos quais conheço a utilização da palavra são: Jorge Ferreira de Vasconcelos, que na comédia *Ulyssipo*, escrita por volta de 1547, usa a expressão: "a mulher não há-de ser bonifrate" e em passagem do anónimo *Auto de D. Luís e dos Turcos* – de 1575 -, que em fala de Fernão Gil, um dos vilões portugueses, aparece: "Vós pareceis bonifrate/boneca de zombaria/pintado em cu d'atabaque" (Passos 1999: 57).

Sobre esta matéria, António José Saraiva e Óscar Lopes na *História da Literatura Portuguesa*, citam Rodrigues Lobo, autor que é igualmente referenciado por Bluteau no excerto acima transcrito:

> Já Rodrigues Lobo, numa carta, comparava as celas dos Capuchinhos a "uma casinha de bonifrates" (Saraiva e Lopes 1989: 529).

A segunda palavra a trazer a lume é o vocábulo marioneta. Esta terminologia, das mais usadas, que tem hoje simpatizantes por todo o mundo, provém provavelmente da figura de Maria, mãe de Cristo, como veremos:

> Alguns afirmam que este nome vem de um certo Marion que teria introduzido as marionetas em França no reinado de Carlos IX (metade do século XVI); outros pretendem que será um diminutivo de Marion, nome que era dado, familiarmente, na Idade Média. À Virgem Maria. Nessa época, com efeito, a mãe de Cristo era representada muitas vezes, por um manequim, mais ou menos bem articulado. Com os adeptos desta etimologia vêm ombrear, igualmente, os que fazem remontar a origem desta palavra a *Maria di legno* (o que significa Maria de madeira ou estatua da Virgem Maria) e aqueles que reivindicam para a França o nome de Marionetas, dadas antigamente às mesmas estátuas.
> Qualquer que ela seja, não é senão bastante mais tarde que encontramos esta designação. A primeira menção que foi feita da palavra **Marioneta** com uma acepção cénica é-nos dado por *"Les Sérées"*, de Guillaume BOUCHET (1584-1608) (Passos 1999:23).

Ana Maria Amaral na obra *Teatro de Formas Animadas* acrescenta outras definições para *marioneta*:

> *Maries* era o nome dado em francês para um tipo de madeira com a qual se esculpiam imagens; essa designação da madeira talvez viesse do nome mesmo da virgem, sendo *mariola, mariotte, marotte, marion*, ou *marionnette*, variações para designar imagens pequenas da Virgem Maria (Amaral 1996: 104).

No *Diccionario do Theatro Portuguez* Sousa Bastos assume já a palavra *marioneta* como podendo ser utilizada de bom grado na língua portuguesa. É, no entanto, bastante

abrangente na sua definição ao reunir na classificação outros termos como os de origem castelhana:

> **Marionettes** – Tambem em portuguez está admittida esta palavra sem necessidade, visto que na nossa lingua temos com a mesma significação: *bonecos*, *titeres* e *bonifrates*. São pequenos *bonecos* de madeira com movimentos, puxados por cordeis ou arames, e que, mexendo-se, dançando, fazendo gymanastica, imitam homens. Com estes *bonecos* se fazem representações, havendo pessoas que fallam de dentro. A origem d'estes espectaculos de *bonecos* remonta á maior antiguidade. Crê-se que foram os chinezes os primeiros a admittil-os; tambem ha vestigios de taes espectaculos entre os egypcios e chegaram a grande perfeição na Grecia e em Roma. Ha seculos que os theatrinhos de *bonifrates* ou *marionettes* são popularissimos e o encanto das creanças em toda a Europa. Assim accontece tambem em Portugal, onde taes espectaculos foram sempre muito apreciados. No theatro do Bairro Alto as celebres operetas do *Judeu* foram representadas por *bonecos*. Ainda hoje nas nossas feiras ha grande predilecção pelos theatrinhos de *fantoches*, que outra coisa não são mais do que *marionettes*, *bonifrates*, *titeres* ou *bonecos* (Bastos 1908: 90).

Por último, consultando o Dicionário contemporâneo que vimos extractando, o qual faz a súmula de todos os que analisámos, podemos ler:

> **Marioneta** *s.f.* boneco articulado, em forma de pessoa ou animal, feito geralmente de pano e madeira, cujos movimentos são controlados por meio de fios; bonifrate; títere; pessoa muito influenciável; fantoche (Do fr. *marionnette*) (Costa *et al.* 2005: 1081).

Teófilo Braga recorda que "o theatro de *marionettes*, a que em Hespanha se chamava *Titeres*, recebeu em Portugal uma designação propria (…) os *bonifrates* eram essas figuras movidas por cordeis" (Braga 1870b: 149). Pudemos ver no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau a mais remota definição para o termo *bonifrate.* A partir dessa obra viemos avançando até à actualidade comparando com os dicionários modernos a terminologia *bonifrate*. Procurámos encontrar a palavra noutros dicionários, nomeadamente nos de Língua Espanhola, não tendo encontrado neles, registo do referido vocábulo. Podemos daqui concluir que a palavra abordada é exclusiva da Língua de Camões, cuja etimologia esmiuçámos ao longo deste subcapítulo.

4.2. Os bonecos em Portugal – Origens

Muito pouco se sabe sobre a origem dos bonecos em Portugal; podemos contudo, admitir terem estes feito o seu percurso a partir de Itália. Crê-se que em termos europeus as marionetas tenham surgido nas terras italianas, avançando depois para outras paragens:

> Es en Italia medieval donde hallaron las marionetas su primera patria europea, después de una segunda invasión del Este que tuvo lugar en los siglos X, XI y XII (Varey 1957: 8).

A viagem dos bonecos iniciada em Itália com uma figura chamada Pulcinella foi-se adaptando à realidade do local por onde passava, deixando a sua marca e os seus herdeiros, se quisermos. Este boneco de luva, conhecido ainda como fantoche, foi entretanto de país em país, adquirindo especificidades próprias. Alexandre Passos, elaborou uma lista que faz o levantamento desta personagem (Passos 1999: 60), a qual para melhor visualização, optámos por apresentar por itens, de expansão territorial. Assim, a primeira paragem terá sido em França, adoptando esta terra dois bonecos:

- Em Paris encontramos o **Polichinelle**
- Em Lyon o **Guignol**

Desta ramificação, e a partir do Guignol Lionês deslocamo-nos para os países Catalães onde podemos encontrar:

- Em Alcoi o **Tirisites**
- Nas Ilhas Baleares o **Teresetes**
- Na Catalunha o **Cristofal** ou **Tofal**

Do Polichinelle Parisiense avançamos para Inglaterra:

- Onde recebe o nome **Punch**
- Junta-se uma parceira, formando a dupla **Punch e Judy**

O também chamado Mr. Punch continua viagem para a Alemanha:

- Onde ficou conhecido como **Hanswurst**
- Ou **Kasper**

Vindo ainda de Inglaterra, o Senhor Punch desce à Península Ibérica:

- Na Galiza chamaram-lhe Barriga Verde
- Em Castela descobrimos o Don Cristobal
- Na Andaluzia (Cadiz) a Tia Norica
- Em Portugal foi baptizado Dom Roberto

Roberto é uma das denominações que nos aparecem no século XVIII, que se difundiu e pela qual veio a ficar conhecido. Surge-nos uma suposição para o estabelecimento desta terminologia. Dever-se-á ao enorme sucesso obtido pela comédia de cordel *Roberto do Diabo*, baseada na história do Grande Roberto, Duque da Normandia. Esta era, ao que parece, uma das peças do reportório clássico europeu de bonecos de luva. Encontrámos, entretanto, numa antologia do *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano*, uma versão, do que parece ser aquela comédia de cordel setecentista, cuja introdução transcrevemos:

> **Profeta**
> Esta famosa obra
> Que vamos representar
> É a vida do Roberto do Diabo
> Que todos exemplo devemos tomar.
>
> Havia em Normandia
> Um Duque temente a Deus
> Chamado Senhor Alberto
> Que casou com desejo seu (Gefac 2003: 561).

Descobrimos nestes *Textos de Cariz Profano* levado a cabo pelo Gefac, que essas peças de teatro poderão ser as mesmas que aparecem referenciadas como fazendo parte de um reportório clássico europeu. O excerto acima transcrito pertence à *Verdadeira Tragédia do Roberto do Diabo*, inclusa na referida antologia. Este texto, que corria à época sob a forma de *comédia de cordel*, recebeu ainda o título de *Os doze pares de França*, reconhecida, também, como sendo o romance de *Dom Gaifeiros*, recolhido por Almeida Garrett, e cuja história é abordada no *D. Quixote* cervantino, cujo tema desenvolveremos mais adiante.

4.3. A terminologia *bonifrate* presente nas peças de António José da Silva

O grosso das suas óperas eram representadas com actores, que não de carne e osso, tendo ficado marcado até hoje pelas suas características ímpares na História do Teatro em Portugal. Estas óperas tinham a ajuda dos já referidos seres "inanimados". Tratava-se de um "teatro de bonecos articulados, ou bonifrates, cujas cenas principais rematavam por árias ou minuetes cantados a solo, a duo, a trio, ou, ainda, excepcionalmente, por uma ou duas vozes mais" (Saraiva e Lopes 1989: 529). Encontramos várias pistas nas suas peças que nos vão

indicando a presença dos bonifrates nos textos. Em *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* aparece uma dessas alusões:

> **Fidalga.** Ora, Sancho Pança, na verdade que fizeste uma acção a mais louvável, que se pode considerar digna de se estampar em cortiça com letras de alvaiade (Silva 1957: I, 88).

Na peça *Esopaida ou Vida de Esopo*, a personagem do próprio Esopo refere-se às marionetas:

> **Esopo.** Ora digam agora vossas mercês sem paixão: quem se não há-de namorar daquela cara, que parece pintada a óleo de linhaça? (Silva 1957: I, 192).
> **Esopo.** Ui, Senhor! É zombaria andar aqui em uma roda viva, Esopo de dia, Esopo de noite, como se eu fora algum bonecro de cortiça? (Silva 1957: I, 210).

Ainda na senda do que vimos demonstrando eis em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* o que diz Saramago:

> **Saramago.** E a vossa mercê não o convence também esta figura e este bonecro? (Silva 1958: II, 178).

4.4. Os bonifrates no tempo do Judeu – Outras definições

No século XVIII eram correntes dois tipos de espectáculo: as óperas profanas e os presépios, estes últimos representações sacras, adaptadas para bonifrates. Descobrimos que à época de António José da Silva, o espectáculo de marionetas adquiria várias definições. Pudemos encontrar alguns registos desse tempo, contendo referência ao teatro de figuras articuladas. Mas, por estarmos a tratar de um estudo sobre os bonifrates no teatro do Judeu, cingimo-nos apenas a um documento, com data anterior à morte do dramaturgo:

> 27 de Dezembro de 1735
> Na Mouraria, compete o Prezepio com novas representaçoens, muzica de Francisco António; e falas de Antonio Nunes, com o do Bayrro Alto, em que se acabaõ os encantos de Medea por huã nova idea de composiçaõ de António Teixeira (Monfort 1972: 584).

Fomos ao *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau à procura da polissemia do vocábulo presépio, na definição da época. Como complemento recorremos ainda ao Dicionário de Moraes, onde fomos encontrar duas definições, nas quais já não é feita

referência aos retábulos dos bonifrates. Por fim, fomos consultar um dicionário contemporâneo, que apenas nos dá o significado do tradicional estábulo do nascimento de Cristo, criado por S. Francisco de Assis em Greccio, Itália, em 1223:

> PRESÉPIO. Deriva-se da Preposiçaõ Latina *Prae,* & do verbo *Sepio, sepis. Estenim locus praesepins, ubi pecudes stabulantur.* Presepios chamamos a huas representaçoens das circunstancias do Nacimento de Christo Senhor nosso com figuras vivas, ou ao vivo, em casas particulares, ou nas Igrejas. De maneyra que Presepio val o mesmo que *Estribaria de animaes domesticos;* & segundo a interpretação de outros, Presepio he manjadoura (…) Presepios tambem, ou presepes se chamão humas lapas com o Menino Jesus, acompanhado dos Anjos, Pastores, &c. ou humas representações, que a devota industria de alguns coriosos expoem aos olhos dos espectadores com as, causas, motivos, & circunstancias do dito Nacimento, com varias figuras, apparencias, perspectivas, diálogos, harmonias, & alegres entretenimentos (Bluteau 1720: VI, 712,713).
>
> ———
>
> PRESEPE, s. m. estrella nebulosa do peito de Cancer. // Estrebaria de bestas. // Viveiro de feras.
> PRESEPIO, s.m.v. presepe. // Oratorio que representa hum presepe, e ao minino Deos nascido entre os irracionaes, que nelle se aposentavão (Moraes 1789: II, 239).
>
> ———
>
> **Presépio** *s.m.* estábulo; representação do nascimento de Cristo num estábulo (Costa *et al.* 2005: 1352).

Ao tempo de António José da Silva, podíamos, como vimos, referir-nos às representações teatrais com bonecos como Presépios. Estes, eram, portanto, também as óperas joco-sérias do Judeu, onde "se acabaõ os encantos de Medea por huã nova idea de composiçaõ de António Teixeira" (transcrevendo a recolha de Monfort acima apresentada). O "Prezepio" englobava o todo do retábulo de bonifrates, contrariamente ao que pudesse pensar-se, quando observado o "oratorio que representa hum presepe, e ao minino Deos nascido entre os irracionaes" (nas palavras do dicionário de Moraes). Esta definição, que só pudemos encontrar no *Vocabulario* de Bluteau, ia, assim, para lá das "figuras, ou engenhos, que se movem de si" (Bluteau 1712: I, 686), cuja descrição classificava o *autómato*.

O presépio teve, pois, em tempos uma significação mais alargada daquela que nos acostumámos a ouvir nos dias de hoje. Havia os retábulos mecânicos, com figuras articuladas, que pareciam "mover-se de si mesmo, por effeito de suas mollas, pezos, rodas, como certos bonecos, os relogios, &c." (Moraes Silva 1789: I, 152). Estes autómatos, de que falava Moraes, podiam muito bem ter representado o nascimento de Cristo num estábulo, por meio do "effeito de suas mollas, pezos, rodas", visto que:

> Consistía este entretenimiento en una caja dividida en compartimientos, dentro de los cuales aparecían figuras autómatas representando la vida de Jesucristo. (…) las figuras forman una

> parte integrante de la caja, y ésta no es meramente un modo cómodo de llevarlos. Las figuras mecánicas podían representar una sola historia, mientras que las marionetas y títeres de guante, dentro de los límites de la caracterización y de la indumentaria, pueden desempeñar papel en cualquier pieza (Varey 1957: 82-83).

J. E. Varey diz que as "figuras mecânicas podían representar una sola historia". Os bonecos destes engenhos eram, portanto, de movimentos limitados, o que se traduzia na sua pouca capacidade de actuação. Os teatrinhos de autómatos, com um reportório reduzido, cingiam-se a contar sempre a mesma história, dentro da sua "caja dividida en compartimientos". Estes retábulos mecânicos foram durante a vida de António José da Silva, apenas um dos elementos do espectáculo com figuras articuladas, com os quais, o espectador e o fiel – nesta ligação do profano com o sagrado – puderam ter contacto. Conviveram naquela primeira metade do século XVIII várias definições para enunciar uma mesma realidade artística, a do teatro de bonecos, e *presépio* foi uma delas.

4.5. Os bonifrates – Proibições e perseguições

Os titereiros iam desenvolvendo os seus espectáculos de marionetas aperfeiçoando a técnica com os seus bonecos. Iam convivendo lado a lado os bonecreiros com o resto da sociedade, que os via actuar nas ruas, regozijando-se com as suas representações. A atracção pelos bonecos aumentava. O público deixava-se envolver, entrando nesse jogo de ilusão, quase místico do mundo do inanimado. A Igreja estava atenta e cedo se deu conta da influência que este género de teatro despertava no público. Havia nas marionetas um potencial que não lhes passou desapercebido, podendo este ser canalizado para o intuito da Igreja, o da cristianização. Chegáramos a um tempo em que o Clero parecia pretender comunicar com as gentes do teatro, neste caso, com os titereiros. Permitiam, agora, a estes últimos a possibilidade de apresentarem as suas peças dentro das igrejas. Desde que do seu reportório fizessem parte os temas religiosos, era-lhes dado acesso a actuarem nesses espaços sagrados.

Mas, nunca há bela sem senão. As condições apresentadas têm, normalmente, regras a cumprir. E se as leis existem para serem infringidas, outra coisa não seria de esperar que tal acontecesse, de facto. Não é, pois, de estranhar que o caminho não viesse a ser seguido pela via estabelecida. O teatro em geral, e o de bonecos em particular, sempre tiveram como ponto de partida o recriar de situações anómalas à prática humana. Um dos veículos que se perdeu já na História da humanidade é precisamente a comédia, que coloca a nu os defeitos e as virtudes destes seres complexos que somos:

> Todas estas formas de ritos e espectáculos organizados sobre o modo cómico, apresentam uma diferença extremamente marcada, uma diferença de princípio, podemos afirmar, com as formas de culto e cerimónias oficiais sérias da Igreja e do estado feudal. Elas davam um aspecto do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado (Bakhtine 1970: 13; *Apud* Passos: 32).

O riso "é o melhor remédio", é costume dizer-se. Já Molière dizia, *Ridendo castigat mores*, "rindo se castigam – ou criticam – os costumes", conceito que vem atravessando gerações de dramaturgos desde a antiguidade clássica, e para cujo juízo o comediógrafo francês criou a frase. O ditado popular diz também que "a rir é que a gente se entende". Ora, este gosto pelo riso e pela crítica vem já de longe e nem sempre teve os adeptos desejados:

> No estágio da civilização primitiva, o aspecto duplo da percepção do mundo e da vida humana, já existia. Encontramos no folclore dos povos primitivos, paralelamente aos cultos sérios (pela sua organização e pelo tom), cultos cómicos, que troçavam e blasfemavam das divindades ("riso ritual"); paralelamente aos mitos sérios os mitos cómicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, os seus sósias, paródicos (Bakhtine 1970: 14; *Apud* Passos: 33).

O teatro litúrgico medieval nasceu, ao que se sabe, dentro da própria Igreja. Acompanhava-se a leitura dos textos bíblicos com a demonstração dos acontecimentos. De início – tudo de uma forma ainda incipiente – em que os actores eram sacerdotes, representavam quer as figuras masculinas, quer as figuras femininas (Anjo, Santos, Cristo, Virgem). Tudo isto ainda dentro do ritual da missa e apenas em algumas épocas do ano, propícias ao assunto:

> Páscoa e Natal. Na Páscoa, cenas da Paixão, Morte e Ressurreição de Nosso Senhor Jesus Cristo; no Natal, o Nascimento do Menino e a Adoração dos Pastores. A necessidade de propagar a religião cristã a um cada vez maior número de crentes e de os educar (mostrando os acontecimentos) impulsionava o desenvolvimento das representações, tornando-as cada vez mais atraentes e acessíveis ao grande público, massivamente analfabeto (Gefac 2003: 27-28).

A ideologia dominante jamais aceitaria a intromissão do tom galhofeiro imposto pela arraia-miúda. Os Jograis, ou se quisermos, os actores dos primórdios do teatro português, andavam de terra em terra mostrando a sua arte. Este era, contudo, um *métier* que não agradava ao clero. E "dentro de um mundo rigidamente hierarquizado em ordem à cidade de Deus, o jogral, parente do Diabo, só como agente do mal podia encontrar o seu logar". Mas, esta condição "imposta" adquirira agora um efeito "perigosamente sedutor" (Saraiva 1950: 125). O povo que assistia nas festas aos sermões do sacerdote preferia, no entanto, as manifestações teatrais que lhes eram apresentadas pelas gentes do espectáculo:

> Depois de ouvir a história do santo da festa e dos seus milagres, contada pelos pregadores, o camponês das romarias ou peregrinações escutava muitas vezes ao ar livre o jogral, que tocava, cantava e bailava, mostrava o macaco dançarino, fazia malabarismos com facas ou maçãs e por vezes recitava poemas ou contava notícias de longínquas e extraordinárias terras. Se o sacerdote tinha o prestígio do saber e entendia os mágicos sinais que enegreciam os livros, o jogral, com as suas histórias de países fantásticos ou de guerreiros invencíveis, com as incríveis habilidades de malabarista e amestrador de bichos, mais a desenvoltura de viajante sabedor e de aventureiro, não impressionava menos, apenas de diversa maneira. Enquanto no clérigo se via um ministro de Deus, um guardião da porta do céu, o jogral parecia um discípulo do diabo, sem vergonha, sem eira nem beira, errante (Saraiva 1950: 124).

No fundo, o que estava já em questão, era o antagonismo entre duas culturas: a cultura teatral eclesiástica e aristocrática, representada pelos textos litúrgicos dramatizados (Mistérios, Moralidades, Milagres) e a cultura teatral popular, representada pelos Jograis, Truões, Momos e outras formas de espectáculo:

> Bispos e arcebispos, de Braga a Lisboa, da Guarda a Évora, do Porto a Coimbra, não se limitavam a protestar contra os pecados da luxúria a que os "jogos" poderiam dar ocasião; esclareciam, pelo contrário, que nem tudo era proibido, que não se devia dançar nas igrejas ou usar máscaras profanas, mas tão-só efectuar "boas e devotas representações, como a do presépio, a dos reis magos ou outra da mesma natureza" (Picchio 1964: 28).

Os Jograis, que eram "comuns a toda a Europa medieval" (Rebello 1977: 22), viam o reportório do seu mester cingido a outros espaços que não as igrejas onde se haviam habituado a actuar. Luiz Francisco Rebello, na obra *O Primitivo Teatro Português*, alude a este assunto, dando-nos conta das limitações a que a Igreja e o Rei sujeitavam os actores. Eram-lhes, deste modo, vedadas as representações de temas profanos, permitindo apenas as que contivessem um cunho religioso:

> No ano de 1207 (para não falar já de proscrições e anátemas anteriores, como aqueles que em 314 o Concílio de Arles fez desabar sobre jograis, saltimbancos e actores) o Papa Inocêncio III proibia, no interior dos templos, todas as manifestações que não se revestissem de um carácter estritamente litúrgico. No mesmo século, em Espanha, a «Lei das Sete Partidas» de Afonso X, o Sábio – que reinou de 1252 a 1284 – do mesmo passo que vedava aos clérigos fazerem «jogos de escárneo», assistirem a eles ou consentirem que se fizessem nas igrejas, autorizava a representação do «nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, em que se mostra como o anjo veio aos pastores e lhes disse como era Jesus Cristo nascido; e outrossim de como os três reis magos o vieram adorar; e da sua ressurreição, que mostra como foi crucificado e ressurgiu ao terceiro dia: tais coisas como estas, que movem o homem a fazer bem e a haver devoção na fé, podem fazê-las, mas devem fazê-las compostamente e com grande devoção» (Rebello 1977: 18,19).

Diria o povo que, "se não podes vencê-los, junta-te a eles". Este foi, certamente, o pensamento de alguns jograis que começaram a dedicar o seu tempo à adaptação das histórias

bíblicas para os seus espectáculos. O Evangelho estava repleto de episódios que enterneciam o público, o principal móbil para as suas representações:

> A par dos temas pagãos, temas de carácter religioso entram no reportório jogralesco: a Bíblia, onde há bom número de casos romanescos ou piedosos, e as vidas dos santos, em particular dos mártires e dos santos homens e santas mulheres (Saraiva 1950: 134).

Porém, o desvirtuar dos temas religiosos, o desregramento, a linguagem no seu todo, a utilização de imagens sacras, e o riso sentido como contra-poder, levaram as autoridades religiosas em alguns países, a proibir expressamente a utilização dessas figuras e a expulsar dos templos os espectáculos realizados com elas. Relegaram-nos numa determinada fase deste processo para o adro das igrejas, espaços estes, que do mesmo modo, foram posteriormente, interditos a espectáculos que, a pouco e pouco, foram perdendo a sua origem religiosa e se tornaram profanos. Em Portugal, o poder eclesiástico critica e desaprova o conteúdo dos espectáculos dos jograis:

> Uma constituição do bispado da Guarda, de 1500, em que se condena o «abominável costume praticado em algumas festas do ano, assim como em dia de Santo Estêvão», de se fazerem «imperadores e reis e rainhas e irem-se com eles às igrejas levando consigo jograis, os quais mandam pôr e põem no púlpito da igreja, donde dizem muitas desonestidades e abominações» (Rebello 1977: 26,27).

Os bonecreiros eram agora poetas populares de improviso, com o qual conseguiam estabelecer uma relação com o público, incentivando-o a sugerir deixas e a responder aos piropos e provocações. Esta aproximação e ligação ao povo, não era, contudo, bem vista pelas autoridades eclesiásticas, pois diziam o que não convinha, afrontando as figuras representativas da sociedade. Os "clerici vagantes" (Sardinha 2010: 61) – clérigos itinerantes – tinham descoberto que poderiam ter sucesso junto do povo, com a adaptação de textos litúrgicos em formato cómico:

> Do seu reportório faziam parte as conhecidas paródias à liturgia, com adaptação de novas letras a músicas originais, em *contrafactum*, bem como todos os géneros poético-musicais praticados pelos jograis, cuja forma de vida itinerante genericamente partilhavam (Sardinha 2010: 62).

Era tal o desconforto sentido pela Igreja que, "nos próprios Decretos do Concílio Tridentino (1545-1563), surgem, paralelamente, proibições a espectáculos no interior das igrejas (e possivelmente nos adros), referindo expressamente figuras articuladas" (Passos 1999: 33):

> As *Constituições dos Bispados* de 1534 a 1589, revelam-nos na sua prohibição uma poesia dramatica bastante arreigada nos costumes populares: ellas não permitem que *se façam representações, ainda que sejam da Paixão de nosso senhor J. C. ou da sua ressurreição ou nascença* (Braga 1870a: 6).

Os regulamentos inscritos no Decreto do Concílio de Trento eram sobejamente conhecidos de todo clero. Desde a redacção da primeira *Ratio*, em 1548, que era obrigatório o conhecimento do Concílio Tridentino. Esta *Ratio* redigida por Nadal recebeu o nome de *De Studiis Societatis Iesu et Ordo Studiorum* (Lopes *In*: Miranda 2009: 38). Na versão de 1599 que vimos consultando, no capítulo *III – Regras para o Prefeito de Estudos – ponto 30.*, é frisado que "todos os teólogos deverão possuir também o *Concílio de Trento* e um exemplar da Bíblia, cuja leitura lhes deverá ser familiar" (Miranda 2009: 100).

Mas, tudo passa, e a verdade é que, passado menos de meio século, já se faziam ouvir as vozes dos bonecos nas igrejas. E apesar da presença da Inquisição, em 1600, conviviam lado a lado a estatuária mecânica laica e a sacra, o que levou o Sínodo de Orihuela (pequeno Bispado subordinado do Arcebispado de Valência) a reatar os Decretos do Concílio de Trento:

> Proibimos que nas Igrejas ou em outro qualquer local se representem acções de Cristo, da Santíssima Virgem e da vida dos Santos – por meio de pequenas figuras móveis – imagunculis fictilibus, mobile quadam agitatione compositis, quas titeres vulgari sermone appelamus (Magnin 1981: 58; *Apud* Passos: 35).

Em Espanha proibiam-se em 1600 as figuras móveis nas representações de actos sagrados. Contrariamente, em Portugal, quarenta anos depois é declarado através das *Constituições Synodaes do Arcebispado de Lisboa*, a proibição de figuras vivas em actos sagrados semelhantes. Num dos lados da fronteira aboliam os seres inanimados, do outro expulsavam os de carne e osso. Nessas Constituições datadas de 1640 e reeditadas em 1737, podemos ler:

> Nas Constituições do Arcebispado de Lisboa, proíbe-se a representação dos *Autos da Paixão* nas igrejas: «E por quanto dos Autos em que com figuras se representa a Paixão de Cristo Nosso Senhor se seguem muitas indecências, defendemos sob pena de excomunhão maior, e de vinte cruzados, aplicados para a Cruzada, e despesa da nossa Relação, que nem nas igrejas, nem nas procissões que se fazem quinta e sexta-feira da Semana Santa se *representem autos ou diálogos da Paixão*, nem se introduzam figuras vivas para o tal efeito. E tudo, o que nelas se houver de representar, seja com imagens de pau, barro e semelhantes (Braga 1986: 196).

No Decreto espanhol é de leitura inequívoca a terminologia utilizada, quando se refere a "pequenas figuras móveis". Serão estas "figuras móveis", as marionetas, ou outras mecanizadas? Já no exemplo português não nos fica tão claro quanto ao que é deixado como permitido. Menciona o Decreto português, "imagens de pau, barro e semelhantes", o que à primeira vista pode deixar um espaço aberto a outras interpretações. Nada neste excerto indica se são articuladas, mecanizadas ou apenas estáticas. Contudo, ao lermos a última sentença, "semelhantes", poderemos deduzir que se referissem também às "figuras móveis" como constava no Decreto espanhol.

A perseguição às marionetas e aos seus manipuladores era uma constante, tão facilmente os aceitavam, como os baniam. Os dois seres em questão, boneco e manipulador, provocavam, ao que parece, um mal-estar nos senhores do poder. Os Jograis (definição mais ampla para qualificar os vários artistas medievais), andavam já nas bocas do povo. Esta classe artística via agora a sua imagem denegrida, a qual precisava de ser limpa, e de preferência por Decreto régio. J. E. Varey menciona um episódio promovido por um jogral, Giraut Riquier, que recorre a D. Afonso X de Leão e Castela a fim de que este faça distinção entre os distintos ofícios dos jograis. Esta suplicação de Riquier junto do rei, é referida por Sardinha na sua obra *A Origem do Fado*:

> No séc. XIII, a degradação da imagem da joglaria (…) leva a que Geraldo Riquier (que, embora vivendo na corte do rei de Castela, parece pertencer, ele mesmo, à condição de jogral) peça a Afonso X que esclareça conceitos, de modo a evitar as confusões terminológicas que se estavam vulgarizando e que prejudicavam o bom-nome de alguns. É sabido como o Rei Sábio (ou o próprio Riquier) respondeu a essa suplicação, feita em nome dos jograis: procurou dar classificações e estabelecer hierarquias (Sardinha 2010: 61).

António José Saraiva, na *História da Cultura em Portugal*, faz também menção a este acontecimento protagonizado pelo Rei Sábio, dando-nos conta da distinção entre os "jograis cazurros" – aos quais prefere chamar – "jograis populares" dos "jograis palacianos" (Saraiva 1950: 167):

> Afonso X de Leão e Castela distingue entre aqueles que recitam sem sentido e, faltos de boas maneiras, exercitam a sua «arte vil» por ruas e praças, ganhando desonradamente o dinheiro – a quem chama «cazurros» - e os que com cortesia e ciência sabem comportar-se entre gentes ricas, para tocar instrumentos, contar novas ou relatos poéticos, cantar versos e canções feitas por outros. Só a estes consente o rei que se apresentem em cortes, e usem o nome de *jogral* (Saraiva 1950: 128).

D. Afonso X na sua resposta à *Suplicatio* apresenta uma lista, na qual subdivide os jograis em várias categorias. Essa classificação vem denegrir ainda mais a imagem dos bonecreiros, que são colocados no termo de uma listagem com uma definição do seu mister, pouco atraente, como podemos ver em Varey:

> *Declaratió qu'el sénher rey 'N-Amfós de Castela fe per la sulpicatió, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar.*
> La respuesta del rey, dada en 1275, distingue entre los *istriones* (tañedores de instrumentos), los *inventores* (trovadores) y los *joculatores* (acróbatas y jugadores de manos). A los truhanes denomina *bufones*, y a la clase más vil de representantes ambulantes, a los que hacían saltar a monos, machos cabríos o perros y hacían juegos de títeres, *cazurros* (Varey 1957: 10).

Sardinha começa por dar-nos uma definição do termo *jogral*, indo depois ao encontro da lista classificativa dos vários escalões de jograis, elaborada pelo Rei Sábio:

> Jogral era uma denominação muito ampla, que abrangia todos aqueles que ganhavam a vida divertindo o público com música, com poesia, com mímica, com acrobacias, com imitações. Tinha vida itinerante, como um saltimbanco, andava de terra em terra, actuava nos palácios, na corte, nas festas populares e nas feiras. Menéndez Pelayo dá-nos a seguinte definição: "La juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes noctâmbulos, clérigos vagabundos y tabernarios (de los llamados en otras partes goliardos) … y, en general, todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían alguna aptitud artística y que gustaban de la vida al aire libré o tenían que conformarse com ella por dura necessidad. (…) jograis seriam todos os que tangiam instrumentos; remedadores os que faziam imitações; segréis os trovadores que andavam de corte em corte; e, por fim, para os pouco educados que cantavam pelas ruas e pelas praças ganhando dinheiro dessa forma "desonrosa", reservou-se o nome de cazurros, em português caçurros (Sardinha 2010: 61).

No *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, Mourinho, fazendo um levantamento de algumas alcunhas ainda hoje usadas em Miranda do Douro, diz-nos:

> Outros vêm da vida e costumes dos povos, vícios e virtudes que praticam e praticaram e outros serão de origem antiquíssima talvez desde a cultura castreja. Há apodos que não são filhos de línguas novi-latinas, como «gorras, gorraças, gabiarros, miorros, piçporros, garrotes, caçurros, etc.», mais nos parecem oriundos de línguas pré-romanas e no entanto, ainda se conservam como denominantes dos habitantes de povoações da raia colindante com a fronteira espanhola do Norte (Mourinho 1984: XXIII).

Já vimos que o jogral que "tocava, cantava e bailava" também "mostrava o macaco dançarino" (Saraiva 1950: 124). E para viver andava em constante itinerância, porque "o jogral é um profissional que não tem outras fontes de rendimento senão o seu trabalho de artista" (Saraiva 1950: 127). Varey aludindo a este artista saltimbanco, dá-nos conta de uma conversa entre dois jograis:

> Cuando, en 1211, Giraut de Calansó escribió al juglar Fadet, le aconsejó que fuese a la corte de Pedro II de Aragón (…) Un juglar debía saber tocar varios instrumentos, componer poemas épicos o amatorios, hacer mimos y juegos de manos y ser titiritero (Varey 1957: 9).

António José Saraiva citando a Menendez Pidal, transcreve esse mesmo acontecimento, acrescentado em alguns pontos:

> Giraud de Calazón, trovador provençal, dá os seus conselhos acerca do reportório ao jogral Fadet, antes que este inicie a carreira profissional. Segundo Giraud, o jogral tinha que saber saltar por quatro arcos, jogar aos dados, atirar e recolher maçãs e duas facas, tocar tambor, castanholas, cítola, a rota, etc. – nove instrumentos ao todo – manejar os fantoches e fazer saltar o cão, amestrar macacos, pôr barbas vermelhas, imitar o canto dos pássaros (Saraiva 1950: 132).

Em *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha* de Cervantes, descobrimos no capítulo XXV da segunda parte, a referência a estes *cazurros*. No episódio aí narrado aparece um marionetista a quem chamam de mestre Pedro, e sobre o qual D. Quixote quer saber de quem se trata. O hospedeiro da pousada onde o acontecimento relatado teve lugar, diz-lhe que "é um famoso mostrador de títeres" e que "traz também consigo um macaco" (Cervantes 2003: II, 182).

Como vimos, os titereiros figuravam no fim de uma lista elaborada para manter os "bons costumes" que a classe opressora insistia em fazer valer, o fim de uma lista que os inferiorizava, colocando-os à margem de tudo o que esta arte sempre deveria ter merecido. Eram para o poder constituído, incómodos, já que os títeres eram sentidos como contra-poder que não podia ficar impune. Tinham tal expressão junto do público as marionetas que amiúde os bonecreiros eram chamados perante a justiça, por serem acusados de praticarem bruxaria ou terem parte com o demónio:

> Era de tal forma a força evocadora [da marioneta] que os manipuladores, por mais de uma vez suspeitos de feitiçaria, se viam ameaçados por proibições, presos ou obrigados a fugir, enquanto as marionetas eram queimadas (Gaigneron 1980; *Apud* Passos 1999: 37).

Os titereiros eram, pois, acusados de vários crimes, perseguidos e eliminados para dar "exemplo" a outros. A semelhança com a figura humana e os textos que eram apresentados pelos bonecreiros criavam o desconforto naqueles que precisavam de manter o seu estatuto inviolável. Certamente, por isso, o comediógrafo António José da Silva não se conseguiu salvar do Campo da Lã, "tétrico cenário das fogueiras inquisitoriais" como lhe chama Francisco Maciel Silveira (Silveira 1992: 5):

> Um desses casos dramáticos ocorreu no início do século XVII (1601-1602) aos belgas Jaspar Cabboniers e a sua mulher Elisabeth Lauwers. Ele conseguiu escapar com a simples aplicação de uma multa; a ela estava-lhe reservada pior sorte: como não conseguiram obter a sua confissão de culpabilidade por feitaçaria – a mulher sempre considerada como veículo por excelência do diabolismo –, submeteram-na a tormento. Morreu na prisão, devido aos maus tratos, e o seu corpo foi queimado, juntamente com as marionetas que exibiam (Coumans *et al.*1983: 4; Passos 1999: 38).

Os titereiros haviam já sido arrumados no fundo de uma tabela indigna, como a que acima apresentamos. Estes actores/manipuladores que faziam "saltar a monos y hacían juegos de títeres", viam, por esta classificação, a sua arte rebaixada. Podemos por aqui intuir, o reflexo, certamente negativo, que esta distribuição tivesse no público menos instruído, que era ao que se sabe, a maioria. Sobre este assunto na obra cervantina acima citada, no mesmo capítulo, D. Quixote revela a Sancho Pança a desconfiança que tem em relação ao *macaco adivinho*. Para o *Cavaleiro da Triste Figura* "está claro que este macaco fala com o estilo do Diabo, e admira-me como o não acusaram ainda ao Santo Ofício, como o não examinaram, e não o obrigaram a dizer por virtude de quem adivinha" (Cervantes 2003: II, 185). As várias adversidades com as quais se depararam os bonecreiros, os "que levam macacos e bonifrates", fizeram com que estes se vissem obrigados a uma vida errante. É evidente, que este *modus vivendi* levou muitos a aguçar o engenho e, a inventar estratégias de logro.

O exemplo do macaco adivinho mais não é do que a necessidade inofensiva do ganha-pão diário. É referido no texto o tal mestre Pedro, que se fazia acompanhar para além do macaco, ainda de um rapaz seu criado que lhe servia de "intérprete e revelador dos mistérios do retábulo" (Cervantes 2003: II, 186). Este "famoso mostrador de títeres" tinha como colaboradores (como se diria hoje em dia), o macaco e o tal criado, que, não será difícil de acreditar, ser um discípulo do mester de titereiro, e um futuro seguidor dessa vida itinerante. Buscavam eles o seu sustento, mas:

> Nunca foram detentores dos bens deste mundo (…), uns pobres diabos, mesmo que lhes aconteça representar perante reis ou príncipes, vagabundos mal vistos pelas autoridades que os mantêm permanentemente sob suspeita, eternos apátridas. A puxarem continuamente o seu carro de Téspis (Purschke 1957: 7; *Apud* Passos 1999: 38).

Figura III.[4]

Vimos, anteriormente, um "inventário" que colocava os artistas numa lista iniciada pelos *Istriones*, que eram classificados como "tocadores de instrumentos"; digamos que seriam os músicos em geral. Esta tabela terminava nos *Cazurros*, aqueles que faziam "saltar a monos y hacían juegos de títeres", isto é, os bonecreiros ambulantes que se faziam acompanhar de macacos e bonifrates. Fomos procurar a um dicionário de Espanhol a palavra *Cazurro*, no qual encontrámos a seguinte definição:

> **Cazurro**. Malicioso, reservado y de pocas palabras.// Tosco, basto, zafio.// Torpe, lento en comprender.// ant. Decíase de las palabras, expresiones o actos bajos y groseros.// ant. Decíase del que las profería o los practicaba (D. L. E. 1996: 315).

[4] Figura III. – Ilustração de Gustave Doré, representando a Mestre Pedro com o macaco adivinho ao ombro e o seu criado do lado esquerdo da imagem, ao lado do gato, observados por D. Quixote e Sancho Pança. In: DORÉ, Gustave (s.d.) "Ilustrações de Gustave Doré para a obra de Dom Quixote". Internet. Disponível em http://www.doreillustrations.com/donquixote.html (consultado em 20 de Julho de 2010).

Não sabemos se estes *cazurros* tinham à época a conotação que a palavra tem hoje, mas não será difícil de acreditar, que, se não fosse a mesma, seria pelo menos semelhante. Quando se referiam a um ser "malicioso", quereriam reportar-se ao seu lado burlão (como a figura de mestre Pedro no *D. Quixote* de Cervantes)? É ainda designado como "reservado e de poucas palavras". Estariam com esta menção ao seu "silêncio", a referir-se à técnica do marionetista? De facto, ele deve entregar-se à marioneta, anulando-se, para que esta receba a energia e consequentemente adquira vida. Porque o actor "enquanto ator-manipulador fica neutralizado pelo boneco, não tem a presença do personagem" (Amaral 1996: 73). Será então esta entrega e este "anular-se", sinónimo de "tontice" e de "grosseria", por ser uma arte de menos palavras?

Todavia, enquanto na Península Ibérica uns proibiam e outros permitiam as marionetas, havia ainda outros que noutras paragens com elas desfrutavam. Tendo o Mundo sido "expandido" a partir dos Descobrimentos Ibéricos, com a finalidade comercial e religiosa, nada mais seria de esperar que se tentasse o objectivo de propagação da fé pelos vários meios à sua disposição como se fazia no Portugal europeu. Francisco Pirard de Laval escreve no seu livro a viagem que empreendeu às Índias Orientais Portuguesas (1601 a 1611), conta ter assistido a espectáculos de bonifrates de cariz religioso, em igrejas, casas particulares e na rua:

> Na noite de Natal em todas as igrejas se representam os mistérios da Natividade, com grande cópia de personagens e animais, que falam, como cá os bonifrates; e há grandes rochedos e por baixo deles homens que fazem mexer e falar estas figuras como querem; e todos vão ver estes brincos. Mesmo na maior parte das casas e encruzilhadas das ruas há semelhantes divertimentos (Laval 1944- II: 77; *Apud* Passos 1999: 59).

Já mencionámos que a Igreja não via com bons olhos a actividade dos bonecreiros. Mas esta fraca inclinação não se cingia apenas aos titereiros, vindo a ser alargada à restante classe teatral. As acusações, de variada ordem, sucediam-se. Era necessário denegrir a imagem das gentes do teatro, colocá-los no fim de uma lista ignóbil, sendo que,

> no meio da tristeza causada pelo absolutismo da Casa reinante e pela sua devassidão, pela pressão do Santo Officio, e pela má constituição da propriedade, foi o theatro o primeiro que serviu de expressão a este estado psychologico: a chamada *Comedia de Cordel* tornou-se baixa, com uma graça do desespero, ironica, equivoca até quasi á obscenidade. (…) n'este seculo o theatro portuguez tambem desceu á obscenidade, e os actores pertenciam á ínfima relé (Braga 1871: 1,2).

A fidalguia lisboeta e a própria corte, nomeadamente o rei D. João V, começaram a interessar-se pelas actrizes fora de palco, fora das actuações. Eis que chegam outras figuras do poder para se "dedicarem" a reprimir os actores, fundamentando a punição no comportamento "tresmalhado" do artista. Este comportamento nada aceitável pela catolicíssima rainha D. Maria I levou a que esta tomasse medidas radicais em relações às actrizes:

> A devassidão de D. João V chegou tambem do Convento de Odivellas até ás actrizes estrangeiras, tornando-se escandalosos os seus amores e prodigalidades com a Petronilla. Outra actriz hespanhola, Zabel Gamarra, muito antes da italiana Zamperini, deu egualmente volta á dignidade da fidalguia de Lisboa. Todas estas scenas passavam-se em volta do Theatro do Bairro Alto; isto explica em parte o preconceito que, não só pela influencia catholica mas tambem pela tradição classica, considerava a profissão de actor como infamante. Foi tambem por factos análogos que a rainha Dona Maria I deu um golpe profundo na arte nacional prohibindo que as mulheres entrassem em scena (Braga 1871: 9,10).

Convinha, portanto, obviamente, aos senhores do poder eclesiástico rotular esta classe artística de *persona non grata*, visto que "atentavam" contra a moral e os bons costumes, e, contra o bom nome da Igreja. A crítica feita por meio da comédia não lhes assentava bem. E se fosse proibido caía no esquecimento, havia então que amordaçá-la. Parecia mesmo quererem dizer, "quem não aparece, esquece". E se tão depressa o pensaram, mais depressa o puseram em prática. Não lhes bastava já a proibição dos espectáculos, quiseram, por isso, mostrar a sua rejeição ao teatro por meios mais radicais. A força da sua "palmatória" estava mais presente do que nunca. Assim, a comédia e todos aqueles que com ela faziam os seus espectáculos, eram agora o vírus que a Igreja precisava atacar:

> Na verdade, os ataques não se limitavam à *comédia*, enquanto forma literária dotada de conteúdo satírico. Ia-se mais longe. Esconjurava-se os que a representavam. Comediantes, homens e mulheres, eram acusados de corruptores da moral pública, exemplos perversos, pela licenciosidade das palavras e trejeitos. Para eles, pois, as condenações mais rigorosas, que quase não se distinguiam das que puniam os verdadeiros criminosos: excomunhão, privação de receber sacramentos, incluindo a extrema-unção e, como se não bastasse, recusa de sepultura eclesiástica. Comediantes a quem se aplicava com plena justiça – no entender do pensamento retrógrado dos eclesiásticos – a mesma lei que se encontrara para os blasfemadores, concubinos ou ainda os usurários públicos (Barata 1998: 156).

As perseguições aos actores tinham eco por toda a Europa. Encontramos em França, no reinado de Luís XIV, um episódio que demonstra, claramente, o poder da Igreja, mesmo sobre um monarca como o Rei-Sol. A 17 de Fevereiro de 1673, enquanto apresentava no Palais Royal *O doente imaginário*, estreado quatro dias antes, Molière sofreu um mal-estar crescente. Foi retirado de cena e levado para casa, vindo a falecer horas mais tarde da sua doença crónica, a tuberculose pulmonar. Após a sua morte, o Arcebispo de Paris não quis dar-

lhe a extrema-unção. Dois padres recusaram-se a dar-lhe a última visita, e o terceiro já chegou tarde. Apesar da sua solicitude, não pôde receber os últimos sacramentos, pela sua condição de comediante, dado que o ritual de Paris, promulgado em 1654, proibia dar assistência religiosa e sepultura cristã às rameiras, concubinas, cómicos, usurários e bruxos. A sua mulher, Armande, pediu, contudo, a Luís XIV que lhe providenciasse um funeral normal. O máximo que o rei conseguiu fazer foi obter do arcebispo, autorização para que o enterrassem no cemitério dedicado aos nados-mortos (não baptizados). A inumação teve lugar quatro dias após a sua morte no cemitério de São José, na Rue Montmartre. Ainda assim, o enterro foi realizado durante a noite e sem nenhuma pompa.

O poder clerical pretendia que a qualificação negativa e as proibições chegassem junto do povo e que pudesse criar neste a aversão ao teatro. Mas se "o fruto proibido é o mais apetecido" a plebe quis dele provar. Acorriam cada vez mais aos espectáculos que se apresentavam em espaços públicos. E, gradualmente, a censura foi também ela sendo ajustada consoante a evolução dos tempos. Deste modo, no reinado Josefino foi publicado o *Alvará de 17 de Julho de 1771, artº 10*, onde se pode ver um pequeno avanço no que foi a luta do actor:

> O ser oficio [de actor] per si é indiferente, e nenhuma infamia irroga. (…) Os seus salários não podem ser embargados, nem eles presos, sem ser em flagrante delicto, salvo á ordem do Ministro Inspector do teatro, artº 12 (Barata 1999: 157).

Os espinhos não se haviam ainda convertido em rosas, mas era já um princípio. Apesar de em todas as épocas haver maior ou menor tolerância para com os Actores, o que é certo é que tinha de se começar por algum lado, e aquele Alvará da segunda metade do século XVIII, foi um bom princípio.

5. OS *BONIFRATES* – O SER INANIMADO E O ESPECTÁCULO

5.1. *Bonifrates* e *Imagens de roca*

Nos primórdios da humanidade a Arte terá começado pelos rituais dedicados à esperança numa boa caçada ou pela tentativa em afugentar os medos e as doenças. Neste sentido, o sagrado e o profano andam desde sempre lado a lado e numa relação estreita com a criação artística. A origem da História da humanidade revela-nos vários exemplos de que "existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana" (Berthold 2005: 1). A observação e a retenção da imagem que dela resulta, foi e será o principal motor da Arte. E, como seres efémeros que somos, temos necessidade de criar uma extensão da nossa imagem, prolongando-a no tempo. É-nos, por isso, imprescindível a criação de ícones:

> O sagrado e o profano, o cristão e o pagão são uma constante na ligação estreita com a natureza e o seu culto; a terra e o sol, a fecundidade e a abundância, o acto profiláctico de purificação das comunidades e o acto propiciatório à divindade (os deuses, *ab origine* e os santos na actualidade) de dar para receber muito mais; uma atitude cristã de louvor e uma espécie de paganismo funcional, a relação mais pragmática do homem com o sobrenatural (Tiza 2004: 15).

Observe-se a citação do subcapítulo *Os bonifrates e as marionetas* – Fonte etimológica, que diz que "a mãe de Cristo era representada muitas vezes, por um manequim, mais ou menos bem articulado". A "*Maria di legno* – Maria de madeira ou estátua da Virgem Maria" (Passos 1999: 23), é um ícone que vem atravessando os tempos, quase desde o início do cristianismo. Estas imagens que passam a "servir" o catolicismo, têm como base de inspiração artística outras formas e ídolos de outras culturas e/ou credos considerados pagãos, onde

> já no século II aparecem as figuras centrais da iconografia religiosa cristã, as de Cristo e da Virgem, e se vai formando o primeiro sistema iconográfico do cristianismo: o das catacumbas e das basílicas primitivas. (…) a inspiração é original e profundamente religiosa, mas os modelos desta arte derivaram de motivos pagãos e mitológicos que foram transformados em símbolos cristãos (Lima 1952: 41).

O Homem precisava, portanto, de algo palpável, de uma imagem, junto da qual pudesse expressar a sua devoção. Porque "o homem do Ocidente não pode conceber, como o semita, um deus incorpóreo. Se o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, porque não há-de Deus ser representado com figura humana?" (Lima 1952: 41). Eduardo Lourenço, no Prefácio da obra *Imagens do Sagrado* de Emília Nadal, discorre sobre este assunto, explicando:

> Uma única concepção do «sagrado» separou os dois termos, o Cristianismo, mas foram necessários séculos para que essa separação – e mesmo inversão – alterasse, na sua essência, as relações entre «a imagem» e «o sagrado» até ao «humano», objecto de apropriação mimética pela imagem, em vez de tentar ascender ao sagrado através de uma imagem de essência não mimética meramente alusiva ou simbólica (Lourenço 1989: 6).

Cristo era o filho de Deus feito homem, e Maria sua mãe bem-aventurada. O ser humano recorria ao primeiro para que este intercedesse junto do pai. Mas o ser mortal, cedo se deu conta de que podia apelar a outra figura desta família divina, a mulher que tinha servido o próprio Deus, Maria. O ser humano tinha a figura masculina,

> mas a piedade cristã também iria descobrir outros intercessores e entre todos avulta, a pouco e pouco, a Virgem Maria, que pelo sofrimento humaníssimo de mãe extremosa, decerto era mais acessível aos anseios e esperanças dos pecadores (Lima 1952: 37).

A Igreja havia votado a sua atenção para as Artes. Os artistas plásticos eram solicitados para esculpir imagens de santos. Estas figuras eram agora trabalhadas com pormenores cada vez mais exigentes, procurando provocar a emoção nos fiéis. Estas imagens estavam ao alcance dos que procuravam a aproximação com o divino feito à semelhança do humano. Deste modo,

> a arte bizantina e a sua longa influência no Ocidente inventaram a «imagem santa» que chamamos «ícone» e que pela sua paradoxal vontade de transcendência – ou não menos paradoxal tentativa de inscrever o inefável no sensível – ao mesmo tempo que extremava, sublimando-a a experiência do sagrado, a tornava ***visível*** e, de certo modo, acessível (Lourenço 1989: 5).

Estas imagens "eram construídas com articulações detalhadas nas juntas, podendo formar quadros vivos muito expressivos com figuras ajoelhadas, mãos em prece, braços estendidos etc. Com o tempo foram ganhando movimentos, isto é, passaram a ser animadas" (Amaral 1996: 103). Esta menção à imagem da Virgem Maria articulada, uma figura do foro religioso, remeteu-nos para as imagens de roca, que tivemos e temos ainda a sorte de tomar contacto com algumas destas em igrejas ou capelas do nosso país.

Figura IV.[5]

Pudemos, em boa hora, registar fotograficamente um exemplar original destas figuras que percorreram o tempo. O espécime fotografado apresenta claras modificações ao nível da base, isto é, do que terá sido a estrutura inferior da imagem sustentada por ripas, com gradeado de forma arredondada. Esta estrutura engradada teria levado à difusão da terminologia "imagem de roca", por ser idêntica a uma roca de fiar:

[5] Figura IV. – *Imagens de Roca* ou de *Vestir* In: FLEXOR, Maria Helena (2005): "Imagens de roca e de vestir na Bahia". Internet. Disponível em http://www.revistaohun.ufba.br/html/imagens_de_roca.html (consultado em 28 de Março de 2010).

Figura V.[6]

Uma imagem de roca, consiste numa escultura religiosa, cuja parte inferior é formada por uma armação em madeira, ocultada pela indumentária; este processo reduz o ónus de fabrico e de aquisição, sendo certo que também torna a imagem mais leve (Abreu 2003: 38-39).

Estas figuras tinham apenas a parte superior do tronco esculpida, com a forma anatómica, sendo a parte inferior feita com armação de madeira, geralmente de qualidade inferior. A madeira menos resistente utilizada na base da imagem poderá ter sido o motivo para a substituição do engradado por um tronco único e maciço na figura que registámos.

[6] Figura V. – Imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus, figura sacra artuculada, guardada na capela dedicada a Santa Bárbara, na aldeia da Lousa, Concelho de Torre de Moncorvo, fotografada a 15 de Agosto de 2007.

Figura VI.[7]

Verificámos que a imagem sacra fotografada apresenta umas mãos de dimensão ligeiramente exagerada, relativamente às medidas da figura. Isto poderá dever-se ao facto de o escultor pretender dar-lhe uma carga dramática superior àquela que obteria se as mãos tivessem as dimensões ajustadas ao todo da imagem.

[7] Figura VI. – A imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus, sem as vestes, onde podemos observar as articulações dos ombros, dos cotovelos e das mãos. Chamamos a atenção para a emenda no corpo da figura, ao nível da anca, percebendo que o original teria sido o da construção em roca, como na figura 4.

Figura VII.[8]

No seu estudo sobre as formas animadas Ana Maria Amaral expõe que "as mãos exprimem oração, desolação, esperança, alegria, sofrimento, ameaça, recolhimento, repulsa. As mãos fazem sobressair a imobilidade dos rostos rígidos e lhes conferem assim maior força dramática" (Amaral 1996: 57). O exemplar transmontano que vimos analisando, remontará, por certo, ao século XVIII. Na obra *Para a História do antigo Convento Trinitário e culto à Senhora dos Remédios*, de Carlos d' Abreu, este, aludindo ao cronista setecentista Fr. Jeronimo de S. José (1789) menciona:

> Refere que o altar da parte do Evangelho, pertencia à Srª dos Remédios, cuja imagem era de roca, vestida com o hábito da Ordem trina, a quem o povo dedicava muita devoção, suspeitando o autor que esta seria a mesma imagem que anteriormente detivera o título dos Altos Céus (Abreu 2003: 35).

Abreu prossegue com a sua exposição do tema do *culto à Senhora dos Remédios*, remetendo-nos para a fundação do Convento Trinitário (1474). Naquele terceiro quartel do

[8] Figura VII. – Pormenor das mãos, sendo visível as dimensões em escala superior às medidas standard para um corpo humano. Veja-se também a perfeição da execução dessas mãos, acentuada pelo realismo das mesmas (fotografias 5, 6 e 7 de Luiz Oliveira).

século XV, seria a devoção dos fiéis, dedicada a Nossa Senhora dos Altos Céus, como apontado pelo cronista da Ordem da Santíssima Trindade da Redenção dos Cativos, Fr. Jeronimo de S. José. Nos primórdios do Convento, a imagem deste ícone religioso era, certamente, esculpida em pedra, sendo esta uma estatueta estática. Chegando, entretanto, ao fim do século XVII ou inícios do XVIII, a escultura granítica deverá ter sido substituída por outra de madeira, já mais sofisticada, articulada, portanto. Posteriormente a primeira imagem de roca (a que fotografámos), foi também ela trocada por uma terceira, a da Senhora dos Remédios, que é hoje venerada como figura padroeira feminina (já que a Paróquia é dedicada a S. Lourenço), e à qual é votada a Festa grande, em Agosto. Cremos, portanto, poder aquela imagem de roca remontar ao Convento Trinitário da Lousa, e ao século XVIII:

> Não há dúvidas que o culto à Srª dos Altos céus existiu na Lousa desde tempos recuados (anterior a 1474), sendo em determinado momento e por breve lapso de tempo, substituído pelo culto à Srª dos Remédios, culto aquele que este nunca conseguiu de todo apagar, apesar de continuar a ter a primazia. (…) Não nos levarão a mal se, a título de mera curiosidade, ou talvez não, referir que a Freguesia homónima do Concelho de Castelo Branco, tem como padroeira a Senhora dos Altos Céus (…) a paróquia possui três imagens da mesma divindade, sendo que uma delas é muito recente, uma outra de cronologia intermédia, talvez setecentista e que muito se assemelha à da paróquia de S. Lourenço, sendo que a terceira, a mais antiga, é em *"pedra"* e anterior a 1640 (Abreu 2003: 38-39).

Estas imagens sacras foram largamente difundidas ao longo do século XVIII, tendo ainda recebido no Brasil a designação de *imagem de vestir* ou *Santo de Roca*, por serem construídas com a finalidade de serem vestidas. A possibilidade de mudar a roupa e os gestos das imagens ajustava-se perfeitamente à teatralidade barroca. As figuras impressionavam, assim, pela exteriorização religiosa, através do movimento que lhes era impresso no corpo, em especial nas mãos. A cor do rosto e das mãos era de um realismo impressionante. E para aumentar ainda mais o aspecto humano, as imagens traziam olhos de cristal, unhas esculpidas (com uma perfeição extraordinária) ou incrustadas de marfim ou osso, cabelos naturais e, como dissemos, com braços móveis. As imagens de roca eram

> criadas e enfatizadas pela matriz sensorial das procissões, as imagens provocavam emoções e lágrimas nos fiéis (…) E, nessas cenas de procissão, dominavam sobretudo as imagens de roca e/ou de vestir, que possibilitavam expressões e gestos teatrais e permitiam a comunicação direta com os acompanhantes. A possibilidade de mudar a roupagem e os gestos das imagens se coadunavam perfeitamente barroca e com o que as cenas pediam. Essa prática remonta à Idade Média quando nas teatralizações da vida dos Santos, a Igreja tomou emprestado do teatro de marionetes o uso de bonecos, vestidos de acordo com a cena que representavam (Flexor 2005).

A Igreja apercebera-se do potencial evangelizador que as imagens de roca permitiam junto dos fiéis. O Padre Raphael Bluteau no *Vocabulario Portuguez e Latino* designa os bonifrates como "huma pequena estatua, que por arte se faz bolir, & andar de huma parte para a outra" (Bluteau 1712: II, 153). As *imagens de roca*, as figuras sacras articuladas, têm as mesmas características do seu congénere profano, o bonifrate que representava "nas tabernas e pousadas de Hespanha as scenas de *Gaifeiros* e os mysterios da Paixão" (Braga 1870b: 149). Estes dois seres inanimados, profano e sacro têm idêntica génese, proveniente do mesmo ritual.

Existe claramente uma estreita ligação entre o bonifrate e a imagem de roca. As figuras religiosas articuladas comovem os fiéis pelo realismo que lhes é transposto para a imagem. De igual modo os bonecos de teatro possuem essa capacidade de criar no espectador emoções e de transportá-lo para lá do real, através das suas representações. Alexandre Passos na sua obra *Bonecos de Santo Aleixo – a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e sua influência nos Títeres Alentejanos* sugere que,

> as imagens articuladas que teriam existido em Portugal, levam-nos a crer que a Igreja portuguesa (e seria óbvio, dado que o mesmo sucedia noutros países), se serviria delas para a propagação da fé e edificação dos cristãos, iniciando-se somente a proibição a tais imagens e a perseguição mais violenta às marionetas e teatros de autómatos, que exploravam assuntos religiosos, em época imediatamente posterior ao Concílio de Trento (Passos 1999: 31).

À semelhança do que se praticava em território luso podemos encontrar estas figuras articuladas em terras de Espanha. Tomemos sobre este assunto uma passagem de Varey, que relata um episódio protagonizado por Isabel I de Castela (1474-1504), quando estava diante do *Cristo de Burgos*:

> Es tan admirable su arquitectura, y su contestura tan rara, que toda es notablemente tratable y flexible, de suerte que cede fácilmente en cualquiera parte que la apliquen el dedo, como si fuera de carne. La sagrada cabeza la tiene inclinada al lado derecho y se deja mover con facilidad al lado contrario y sobre el pecho. A la Reina Católica Doña Isabel hubo de costarla la vida el ver el movimiento de un brazo. Era devotíssima de esta Santa Imagen, y deseando una relíquia suya, pidió la diesen un clavo de sus manos. Quiso hallarse presente al tiempo que se quitaban, para asegurarse mejor en el logro; y mandó poner unas gradas de mano, para notar de más cerca el rostro y demás perfecciones de la santa Imagen. Vió, que quitando el clavo, con lento movimiento se venía el brazo suelto a unirse con su lado; y causó tanto pavor y espanto en el real católico pecho, que cayó desmayada, la que no supo temer ejércitos contrarios de moros. Rindióla tanto el accidente, que muchos de los circunstantes la lloraron muerta; pero volviendo en si, mandó que restituyesen el clavo a la mano que se le habían quitado: y tan enamorada quedó al divino Crucifijo, que en todas sus aflicciones y trabajos le invocaba con mucha confianza (Varey 1957: 31).

Havia, pois, as figuras religiosas articuladas que comoviam os fiéis pelo realismo que lhes havia sido transposto para a imagem, já que "o fato de se passar a figura antropomórfica para uma escala menor contribui para se criar uma espécie de energia cristalizada, o homem passa a concentrar energias numa figura que se lhe assemelha" (Grund; *Apud* Amaral 1996: 286). Ainda, ao ser questionada sobre a diferença entre um boneco de teatro e uma imagem votiva, Grund responde a Amaral:

> Uma imagem votiva é um objeto que representa uma divindade organicamente separada do crente; e o boneco, usado num espectáculo, é um objeto através do qual o crente, ao manipulá-lo, se identifica com um deus e torna-se, através do boneco, parte desse deus (Amaral 1996: 282).

Paralelamente, os bonecreiros iam desenvolvendo os seus espectáculos de marionetas aperfeiçoando a técnica com os seus bonecos. Conviviam, assim, lado a lado as gentes do teatro de bonecos com o resto da sociedade, que os via actuar nas praças e com eles se divertia. Os espectáculos de bonecos, e as imagens que produziam, podiam criar nos espectadores uma ilusão e emoção ímpares:

> A marioneta acorda em nós coisas profundas. É a arte da parte pelo todo; é a mão em lugar da cabeça ou do corpo inteiro. O prazer que sentimos diante dela tem algo do conhecimento erótico: possuindo o fragmento de um corpo de um outro ou de uma outra, julgamos possuir esse próprio ser, e o mundo por acréscimo, e essa sede renasce sem parar. É assim como o corpo de Cristo que se desdobra na Criação. A marioneta está lá, sempre, no acto sacramental (Vitez 1982; *Apud* Passos 1999: 19).

O fascínio pelas marionetas crescia à medida que os titereiros melhoravam as representações e a manipulação. O público deixava-se envolver, entrando no jogo e nesse mundo onírico do inanimado, que o transportava para lá do real. Na obra *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes, encontramos na segunda parte, capítulo XXV, um tal

> mestre Pedro, que era quem havia de mexer as figuras, meteu-se para dentro, e ficou de fora um rapaz seu criado, para servir de intérprete e revelador dos mistérios do retábulo; tinha uma varinha na mão, com que apontava para as figuras que iam saindo (Cervantes 2003: II, 186).

Figura VIII.[9]

No capítulo seguinte, podemos ler uma passagem *sui generis*, em que o "cavaleiro andante", ao assistir a uma actuação de um espectáculo de bonecos, imagina o acontecimento que decorre como verdadeiro. Nesse 26º capítulo, *Onde continua a graciosa aventura do homem dos títeres, com outras coisas na verdade boníssimas* (Cervantes 2003: II, 187), conta-se a história de Carlos Magno, de sua filha Melisendra, do seu amado D. Gaifeiros e da perseguição que lhes foi movida pelos mouros. A bela Melisendra estava cativa dos sarracenos em Saragoça, o que leva D. Gaifeiros a intentar a libertação da dama. Já com a sua amada livre do cativeiro mourisco, põe-se em fuga em direcção à segurança dos Pirenéus. Ao ver a perseguição que estava a ser movida pelos mouros a D. Gaifeiros e sua dama Melisendra, D. Quixote levanta-se de um ímpeto, e querendo acudir a estes dois últimos, saca da espada, destruindo os títeres e todo a cenografia:

[9] Figura VIII. – Ilustração de Gustave Doré, representando a manipulação de mestre Pedro durante a cena de D. Gaifeiros, narrada pelo moço, seu criado. Do lado direito vemos a D. Quixote circunspecto a assistir à representação. A interpretação de Doré para ilustrar os títeres do episódio do capítulo XXVI do Quixote de Cervantes, cinge-se a uma manipulação rudimentar, em que cada boneco tem apenas um ou dois fios.

> Desembainhou a espada, num momento se aproximou do retábulo, e com acelerada e nunca vista fúria, começou a descarregar cutiladas sobre a mourisma titereira, derribando uns, descabeçando outros, estropiando este, destroçando aquele, e, entre muitas outras, atirou uma cutilada de alto a baixo, que, se mestre Pedro se não encolhe e acachapa, cerceava-lhe a cabeça, com mais facilidade do que se fosse de maçapão. (…) Finalmente, em menos de dois credos, deu com todo o retábulo no chão, com todas as figuras e pertences escavacados (Cervantes 2003: II, 190).

Figura IX.[10]

O romance que o bonecreiro *Mestre Pedro*, no D. Quixote cervantino, usava para a representação teatral com os seus títeres, é-nos facultado no *Romanceiro* de Almeida Garrett. O poema recolhido por Garrett tem por título o nome do próprio herói, *Dom Gaifeiros*, o mesmo que é narrado por Cervantes. Maria Ema Tarracha Ferreira, na introdução ao *Romanceiro* Garrettiano faz a apresentação do tema, mencionando, ainda, os espaços referidos na obra cervantina:

> O romance tem como tema a procura pelo marido da mulher raptada pelos mouros, e as dificuldades para a libertar. Os protagonistas são Dom Gaifeiros, um dos Pares de França, e seu tio, Dom Roldão, o herói de Roncesvales, que o incita a ir livrar a esposa, Melisendra (filha putativa de Carlos Magno, segundo a genealogia cavaleiresca), que se sabe estar cativa dos

[10] Figura IX. – Ilustração de Doré, na qual surge D. Quixote irado, partindo o retábulo e os bonecos de mestre Pedro. Do lado esquerdo da gravura é perceptível a preocupaçao do bonecreiro, que de braços erguidos pede a D. Quixote se detenha de tal acto de ferocidade. Debaixo da cenografia está o rapaz que espreita e procura erguer-se por entre os escombros. Figuras 8 e 9 In: DORÉ, Gustave (s.d.) "Ilustrações de Gustave Doré para a obra Dom Quixote". Internet. Disponível em http://www.doreillustrations.com/donquixote/dore-quixote.html (consultado em 20 de Julho de 2010).

> Mouros em Sansonha, nome da região ou cidade da mouraria peninsular, identificada por Cervantes (D. Quixote, II parte, cap. XXVI) com Saragoça (opinião corrente no século XVII) (Ferreira 1997: 119).

Garrett, havendo encontrado o dito romance na colecção manuscrita do Cavaleiro de Oliveira, passa ao exame de autenticação do mesmo. A certificação é feita pela análise de várias cópias, as quais, como o próprio Garrett fundamenta,

> não diferem no essencial; todas são mais curtas do que as lições castelhanas dos romanceiros, mas nenhuma as segue literalmente; e o mesmo faz a do Cavalheiro de Oliveira, que é, todavia, a mais completa das portuguesas. Apurei por todas elas o texto como aqui o dou, recorrendo, nas frequentes dificuldades e dúvidas em que me achei, à lição castelhana tal como a dá d Durán, que assevera tê-la copiado, não do *Cancioneiro de Ambers*, nem da *Floresta de Vários*, senão de um códice muito antigo que tinha à vista. Esta cópia, diz ele e é certo, é a que mais quadra com a descrição de mestre Pedro no *Dom Quixote*, naquele celebrado capítulo da segunda parte que para sempre deixou imortal este romance. […] A nossa lição portuguesa tem todos os caracteres de ser do século XVI (Garrett 1997: 322).

Esta, é, portanto, aquela história de *Os doze pares de França*, que podemos ler hoje na antologia de textos dramáticos, levantada pelo Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra, intitulada *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano* (Gefac 2003: 471).

Ora, a Igreja cedo se deu conta do que tais representações provocavam no público. Havia nelas um potencial que não lhe passou desapercebido, podendo este ser canalizado para o intuito da Igreja, o da cristianização. Estávamos, pois, num tempo em que a Igreja parecia pretender comunicar com as gentes do teatro e, neste caso mais concreto, com os bonecreiros. A estes últimos foi-lhes dada a possibilidade de apresentarem as suas peças nas igrejas. Desde que do reportório fizessem parte os temas religiosos, era-lhes dado acesso a actuarem nesses espaços sagrados. Este costume "bem aceite" pela Igreja, tinha sempre por princípio o nome da fé e a sua expansão. Este género de representações também não passou ao lado de outros que puderam a certo momento ser benfeitores para os bonecreiros, tal como:

> Em 1339, no tempo de Carlos VI, alguns burguezes emprehenderam um theatro no bairro de San Mauro, a fim de representarem por figuras os mysterios da *Paixão de Christo.* Era um meio de não incorrer no anathema permanente dos Concilios. Carlos VI permitiu que o theatro se mudasse para Paris, e por cartas patentes de 4 de Dezembro de 1402 deu-lhe o privilegio exclusivo d'essas representações, e o titulo de *Confrades da Paixão.* Os jograes e os escreventes judiciaes não se tiveram que não inventassem um genero novo de representação, para illudir o privilegio de Carlos VI. A edade media estava farta de chorar os soffrimentos de Christo. Tinha vindo a reacção do riso; o povo conhecera que era do riso que nascia a sua salvação (Braga 1870a: 16-17).

5.2. Os bonifrates do Judeu e sua construção

Partamos da frase integrada na "Dedicatória à Mui Nobre Senhora Pecúnia Argentina" do *Theatro Comico Portuguez* de Francisco Luís Ameno, que faz alusão aos bonifrates: "até parece que a alma do arame no corpo da cortiça lhe infunde verdadeiro espírito e novo alento" (Silva 1957: I, 4). A "alma do arame" remete-nos de imediato para as marionetas de varão, que têm tradicionalmente corpos de "cortiça", pois,

> admita-se serem os bonecros do Teatro do Bairro Alto, movidos por varões de arame, presos na cabeça – a sua alma para o corpo de cortiça – à semelhança dos que por essa época, com manipulação idêntica, aparecem na Holanda, nas casas senhoriais de Veneza, nos teatros públicos de Itália, e daqui teriam irradiado para outras regiões e outros países (Passos 1999: 78).

Neste excerto, Alexandre Passos menciona os bonecos "movidos por varões de arame" como os dos "teatros públicos de Itália". Os bonifrates italianos, aos quais se refere Passos, são os tradicionais bonecos de varão silicianos, cuja técnica é descrita por David Currell em *Making and Manipulating Marionettes*:

> A rod-marionette is a very old style of puppet operated from above, usually by a mixture of rods and strings. The traditional Sicilian puppets, which perform tales of Orlando Furioso, stand some 1m (3ft) high, are carved throughout in wood, and have brass armour (Currell 2010: 18).

Na primeira citação, Passos chama também a atenção para os "bonecros do Teatro do Bairro Alto", os tais *bonifrates* das óperas do Judeu, que eram "movidos por varões de arame, presos na cabeça – a sua alma para o corpo de cortiça", onde

> as representações exigiam um número considerável de panos de fundo, sempre mais de uma dezena, e o manejo complicado de objectos: uma escada, uma caixa de abrir e fechar, um barco, uma mesa posta, um moinho, etc. (Saraiva e Lopes 1989: 529).

Esta técnica de construção e consequente manipulação seriam, por certo, as mesmas que na actualidade podemos encontrar ainda nos *Bonecos de Santo Aleixo.* Os chamados *títeres alentejanos* são a prova, e o exemplo vivo, dos bonifrates de António José da Silva. Cada um destes bonecos que chegaram até aos nossos dias, são aquela "figurilha, que com huns pequenos nervos, ou cordas de viola, se move à vontade de quem o governa" (Bluteau 1712: II, 153). As cabeças destes títeres são esculpidas em madeira. Têm um varão ligado à cabeça, cuja construção pode variar em função da manipulação que o boneco precise:

A altura dos bonecos (excepção feita ao Padre Chanca e ao Mestre-Salas), varia entre 37 cms. para o maior (Caim) e 21 cms. para os mais pequenos (Adão e Eva no Paraíso) e ainda para o "Preto" que intervém no final do espectáculo, que mal atinge os 20 cms. (…) têm varões ligados à cabeça (uns articulados por argola de arame cravada no topo da cabeça, os outros com varões directamente implantados no alto da cabeça), geralmente um arame de 60 a 70 cms., de espessura variável, conforme o peso da marioneta, que em algumas é diminuto, ou ainda conforme os movimentos mais ou menos violentos e bruscos que por vezes certos bonecos executam. (…) Existem ainda alguns outros que, tendo ligação varão/cabeça articulada, a têm rígida na ligação do pescoço ao tronco. Estes estão impossibilitados de rodar a cabeça, limitando-se a rodar o corpo quando há a necessidade de os fazer olhar para qualquer outra direcção. Aos que possuem ligação articulada cabeça/tronco pode imprimir-se-lhes uma pequena rotação da cabeça, sem que movam o tronco (Passos 1999: 225).

Figura X.[11]

Os *Bonecos de Santo Aleixo* são, pois, os herdeiros directos daqueles que "se animam de impulso alheio, donde os afectos e acidentes estão nas sombras do inanimado" (Silva 1957: I, 5-6). Estes são os mesmos bonecos cuja "linguagem livre e escatológica faz recordar a do teatro de Gil Vicente e seus epígonos" (Passos 1999: 118). O espectáculo dos *títeres*

[11] Figura X. – Os *Bonecos de Santo Aleixo*, também conhecidos por *Títeres Alentejanos*. Na imagem vemos a *Mestre Salas e as Meninas*. In: CENDREV (s.d.) "Bonecos de Santo Aleixo". Internet. Disponível em http://www.cendrev.com (consultado em 20 de Julho de 2010).

alentejanos mantém até hoje a tradição e o seu carácter ímpar no rol das manifestações teatrais de bonecos europeus, como deixa presente Michel Giacometti:

> Na verdade nada se conhece comparável a este espectáculo, pelo menos na Europa ocidental, onde as famosíssimas marionetas que sobrevivem na Bélgica e na Sicília não possuem a tal ponto estas qualidades de rigor e fantasia na expressão, nem tão pouco esta virtude rara de salutar agressividade (Passos 1999: 118).

Ao recuarmos no tempo tentando perceber a técnica do bonifrate de António José da Silva, deparámo-nos com um levantamento feito por J. E. Varey ao capítulo XXV e XXVI da segunda parte de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* de Cervantes. Nessa análise, Varey procura pistas no texto cervantino para a sua teoria em relação à *techné* utilizada pelo titeriteiro mestre Pedro.

Passo por passo vai elaborando o seu memento, justificando cada detalhe inscrito nas palavras da obra do autor de Alcalá de Henares. Começa por dizer que "examinaré aquí la descripción cervantina e intentaré señalar los detalles que sugieren el teatro de marionetas, el de fantoches y el de autómatas" (Varey 1957: 232). Varey faz efectivamente esse exame às três técnicas referidas, dando-nos, entretanto, o seu parecer, acerca de qual seria, de facto, o tipo de manipulação usada por mestre Pedro. Trasladamos as três hipóteses apontadas, cingindo-nos, no entanto, a considerar apenas, a mais aceitável anotada por Varey, a qual seguidamente comentaremos:

> A los títeres de mano podemos excluirlos inmediatamente (…) al atacar al teatrito, Don Quijote hubiera cortado las manos a Maese Pedro si hubiese usado tales fantoches.
> (…) Si Cervantes describe de veras una representación de títeres de hilos, tendrá que ser de marionetas del tipo siciliano, que por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos.
> (…) Ahora consideremos los argumentos en pró del retablo de autómatas. En primer lugar, hay muchos cambios de escena muy difíciles para un solo titiritero; pero es muy posible que no cambias ela escena y que el discurso del intérprete y la imaginación del público bastasen para localisar la acción. Mas el muchacho indica al auditorio sitios distintos en que tienen lugar los episodios: «Bueluan vuestras Mercedes los ojos a aquella torre que alli parece…», «y veys aqui donde salen a executar la sentencia, aun bien apenas no auiendo sido puesta en execucion la culpa»; citas que suponen que la acción se presentaba casi simultáneamente en distintos sitios. (…) resultaba bastante fácil hacerlo en un teatrito mecânico donde autómatas, movidos por una rueda giratoria, representaban los eipsodios en distintos compartimientos del teatrito. (…) notemos que Don Gaiferos arroja de sí el tablero, acción muy difícil para un autómata; y que Melisendra no sólo se cuelga del balcón, sino que desciende también y monta a caballo, lo que no es posible para una figura autómata si se hace ante los ojos de los espectadores (Varey 1957: 233-236).

Diz Varey, no excerto citado, que o retábulo de mestre Pedro "por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les

permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos". Este "arame metido pela cabeça e fios nos braços e pernas" transporta-nos imediatamente para os *Bonecos de Santo Aleixo*. Esta construção do boneco com arame na cabeça com fios nas mãos e nos pés permite, é verdade, como diz Varey "acciones más positivas". Estes comandos vão possibilitar que os bonecos adquiram uma maior agilidade de movimentos, em oposição às marionetas apenas de fios.

Observámos que os bonecos das óperas do Judeu poderão ser os antepassados legítimos dos *Bonecos de Santo Aleixo*. Percebemos também que os bonecos descritos por Cervantes no seu *D. Quixote* teriam a mesma técnica de manipulação que os do teatro de António José da Silva e que a dos títeres alentejanos. Vimos que o dramaturgo setecentista se inspirara no capítulo XXVI da segunda parte de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* de Cervantes.

Reflitamos agora sobre o texto cervantino e a alusão aos títeres de arame e fios, em comparação com os bonecos do Judeu. Teria António José conhecimento da técnica dos bonecos, inscrita nas escassas indicações que Cervantes nos revela? Para além da inspiração recolhida na obra seiscentista cervantina, terá o nosso comediógrafo querido fazer uma homenagem àquele autor, estreando-se precisamente com a peça *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, em formato de ópera para bonifrates?

Para compreendermos melhor o teatro de António José da Silva, temos de ir ao encontro dos restantes componentes que compunham o espectáculo. Já vimos em António José Saraiva e Óscar Lopes que o retábulo de bonifrates do Judeu integrava "um número considerável de panos de fundo, sempre mais de uma dezena, e o manejo complicado de objectos: uma escada, uma caixa de abrir e fechar, um barco, uma mesa posta, um moinho, etc." (Saraiva e Lopes 1989: 529).

Desses retábulos faziam, pois, parte os elementos cénicos, e realizando-se as representações dentro dos teatros (neste caso no Teatro do Bairro Alto), havia necessidade de iluminar o espectáculo. Ainda hoje a iluminação dos espectáculos dos *Bonecos de Santo Aleixo* é feita por meio de uma candeia de azeite de dois bicos.

No séc. XVII (e a realidade um século depois não seria diferente) as velas destinadas ao uso quotidiano eram de sebo. As que, porém, davam melhor resultado eram as de gordura de ovelha (Molière 2010). No capítulo XXV da segunda parte de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* de Cervantes, é apresentado o espaço cénico da representação dos títeres. O narrador descreve que "estava o retábulo posto e descoberto, cheio por todos os

lados de velinhas de cera, acesas, que o faziam vistoso e resplandecente" (Cervantes 2003: II, 186).

Ainda, num registo (de *La Grange*), é feita menção da primeira apresentação da peça *Le bourgeois gentilhomme* (O burguês fidalgo) de Molière, onde se gastaram 548 velas. Recordando o que acontecia com o teatro do *Mestre* francês, apercebemo-nos, sem embargo, de que a iluminação para as peças de António José da Silva só poderia fazer-se desse modo.

Vimos que os bonifrates de António José da Silva resistiram no tempo, podendo encontrar hoje os seus legítimos herdeiros no Alentejo, por via dos *Bonecos de Santo Aleixo.* Estes legatários das "figuras artificiozas" do Judeu, ocupando o interior do sul do país, conseguiram preservar as suas características tradicionais. Mourinho, no levantamento dos apelidos afrontosos, tais como, "caçurro", comenta que, alguns apodos "ainda se conservam como denominantes dos habitantes de povoações da raia" (Mourinho 1984: XXIII).

Encontrámos no levantamento dos *Textos de Cariz Profano* levado a cabo pelo Gefac, que essas peças de teatro poderão ser as mesmas que aparecem referenciadas como fazendo parte de um reportório clássico europeu. Demos o exemplo da comédia de cordel *Verdadeira Tragédia do Roberto do Diabo*, ou *Os doze pares de França*, reconhecida como sendo o romance de *Dom Gaifeiros*, recolhido por Garrett, e cuja história é abordada no *D. Quixote* cervantino. Garrett no seu *Romanceiro* começa por nos dar parte de como chegara a tomar contacto com o "romance mais extenso dos coligidos [por ele], abrangendo trezentos e sessenta e oito versos de redondilha" (Garrett 1997: 119):

> Tinha-o encontrado na colecção manuscrita do Cavalheiro de Oliveira, mas confesso que fiz injúria à sua memória, supondo, sem mais exame, que era pia fraude do bom do Cavalheiro, e que ele não tinha feito mais do que traduzir dos romanceiros castelhanos o que lá tinha achado em muito boa letra redonda. Não é assim; julguei de leve e julguei falso; o romance é corrente na tradição de Trás-os-Montes. Tenho em minha mão cópias autênticas do cantar do povo feitas por pessoas fidedignas e inteligentes daquela província (Garrett 1997: 322).

Orlando Ribeiro, em *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* verifica as semelhanças climáticas e do terreno em duas regiões do país, Trás-os-Montes e Alentejo. A similitude paisagística destas duas províncias é, na opinião de Ribeiro, transposta para as gentes dessas duas terras, que assumem as mesmas características vivenciais:

> Duas faixas irregulares, dispostas no sentido norte-sul, onde se repetem tipos de paisagem que deram ao homem a sugestão dos mesmos modos de vida. (…) A faixa raiana, de Trás-os-Montes ao Alentejo, mostra, pela dominância do seu carácter interior, semelhanças que vão desde o clima – lembre-se como diferem o Porto e Lisboa e como se aproximam Moncorvo e Campo Maior – e o revestimento vegetal, até aos modos de vida e às formas de ocupação do solo (Ribeiro 1998: 132-133).

Inferimos a partir da óptica de Ribeiro que, assim como somos fruto do ambiente externo onde nos criamos, também em termos da paisagem essa influência vai pesar no comportamento do Homem de cada uma das regiões do interior português. Por inerência, e ao que parece, iremos encontrar uma analogia entre ambas as zonas ao nível cultural. Miguel Torga, por exemplo, sentia nas veias o mito de *Anteu*, que o levava ao recorrente retorno à terra para recarregar energias. A forte ligação ao seu "Reino Maravilhoso", traduziu-se num singular pensar e viver a terra. Teresa Rita Lopes no ensaio *Miguel Torga – Ofícios a "Um deus de Terra* recorda algumas palavras do autor da "pátria telúrica", que disse:

> No Diário, de 29/6/1988: "Portugal. Foi a procurar entendê-lo que compreendi alguma coisa de mim" (XV, p. 121). O mesmo dissera, por outras palavras, em 3/7/1966: "Estas paisagens estão de tal modo explicitadas dentro de mim, que parecem escritas no meu entendimento. Quando cuido que estou a interpretá-las, estou a ler-me" (X, p. 94) (Lopes 1993: 86).

Como vimos, em Trás-os-Montes conservaram-se os textos de teatro medieval e os cognomes pejorativos pelos quais eram conhecidos os actores itinerantes. No Alentejo preservaram-se os bonecros picarescos de tradição ancestral. Esta abordagem leva-nos a estabelecer uma analogia entre as duas províncias. Ambas têm características idênticas, ao nível do clima e do solo que, analisado por Ribeiro, "deram ao homem a sugestão dos mesmos modos de vida". E ambas detiveram no seu seio a cultura literária e a arte teatral. Observámos este factor a partir dos diversos levantamentos que fomos fazendo, o que nos sugere o desenvolvimento de um raciocínio, no seguimento desta teoria.

Podemos, então, dizer que o isolamento das duas regiões foi propício à conservação destes bens artísticos. Alexandre Passos elucida-nos acerca dos tamanhos e dos materiais para a construção dos *Bonecos de Santo Aleixo*, dizendo que "a altura dos bonecos varia entre 37 cms. para o maior e 21 cms. para os mais pequenos" (Passos 1999: 225). As cabeças destes bonecos são esculpidas em madeira, com um varão ligado à cabeça. Ainda Varey na sua análise aos títeres de mestre Pedro do Quixote de Cervantes afirma que "por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos" (Varey 1957: 234). Este saber ancestral passou de geração em geração até chegar aos nossos dias e continuará certamente por outras mais. A técnica de construção e manipulação que é mantida nos *Bonecos de Santo Aleixo* permitiu-nos o desvendar de um capítulo no memorial do ser inanimado.

Mas hoje, com a evolução dos tempos, temos à disposição novos materiais, aos quais podemos recorrer e deles servir-nos para darmos seguimento à herança que nos foi deixada. Com este espírito em mente o marionetista Manuel Costa Dias, tomando como base de inspiração os títeres alentejanos, decidiu precisamente adaptar os materiais contemporâneos à técnica dos nossos antepassados. Assim, em vez de esculpir as cabeças em madeira, optou por construí-las em látex. Todo o restante corpo segue fielmente o processo tradicional de manufactura, como podemos observar na imagem que se segue e mais detalhadamente nas fotografias que apresentamos:

Figuras XI. e XII.[12]

[12] Figura XI. – *Mestre Salas* despido. Para a construção do boneco o bonecreiro Manuel Costa Dias recorreu ao látex para a cabeça, em substituição da tradicional cabeça esculpida em madeira, mantendo, no entanto, a cortiça para o corpo.
Figura XII. – O mesmo boneco já trajado a rigor. Este boneco pertence à colecção integrada por outros congéneres, inserida no projecto *Fotógrafos, Títeres e outros Sonhadores… Évora e a História da Fotografia*, encomendada ao marionetista pela câmara Municipal de Évora (fotografias de Manuel Costa Dias).

5.3. O boneco e a manipulação

Desde sempre que o Homem procura as respostas para as suas questões metafísicas. Recorre, então, às imagens sacras e/ou outras para estar mais próximo da sua espiritualidade, da divindade:

> Na África, existe uma distinção entre imagem votiva e a marionete ou boneco de teatro. A diferença está em que a imagem votiva representa entidades e, diante dela, o devoto tem uma atitude de reverência, sentindo-se separado dela; já no teatro de bonecos, existe uma relação mais estreita entre o objeto/boneco, o seu ator-manipulador e o público, relação essa que começa a partir do momento mesmo de sua confecção ou criação (Amaral 2002: 80).

As figuras dos santos são o exemplo do contacto que pode vir a ser estabelecido entre o ser humano e a sua crença. O público sabe que um boneco não se move por si, que alguém o faz mover-se, mas a consciência de haver um mecanismo não destrói a ilusão. O movimento do boneco em cena produz uma sensação na plateia e essa sensação é importante. Esta ilusão é consequência da sensação que se tem ao ver um objecto a mover-se, aparentemente, por si. Não é, no entanto, o movimento que causa essa sensação: ela é despertada pela relação que se cria entre o actor-manipulador, o boneco e o público. A matéria em si não tem vida, mas a partir da emoção que o boneco desperta no actor, cria-se uma relação com o público que provoca essa ilusão. Portanto, o boneco influencia o actor-manipulador e, a partir da impressão que o primeiro desperta no actor, este imprime-lhe impulsos que lhe conferem ilusão de vida, sempre com a aprovação e a emoção do público. Ora,

> os arquétipos se manifestam nas lendas, nos mitos, nos contos tradicionais e em certas ideias religiosas como a ideia do herói morto e ressuscitado, mas se manifestam também em imagens, isto é, nos símbolos – mediadores entre o que é compreensível e o que não é. Pois só através de metáforas, mitos ou só através do visível se percebe o invisível (Amaral 1996: 299).

Ana Maria Amaral cita Capra, dizendo que um objecto em repouso é uma "energia armazenada" (Amaral 1996: 287). Poderemos dizer que este boneco, este ser "inanimado" de que falamos, existe por si e tem energia própria. Grund diz que "os bonecos têm muita energia porque são uma reprodução do homem em escala reduzida, pois o fato de serem pequenos, cria neles uma concentração maior de energias (Amaral 1996: 285-286) ". Deste modo, há nestas figuras antropomórficas uma condensação energética que o marionetista, ao tocar nelas, recebe como forças. Ele está aos nossos olhos aparentemente inanimado, ganhando imediatamente vida quando tocado, transformando-se e transformando-nos por

completo. A energia é o que liga a matéria ao espírito. É o invisível intuído, tornado visível através de imagens simbólicas, de sensações físicas e emotivas. Ainda na obra supra-citada, Amaral faz referência a Bragaglia que dizia que "a cadeira ficava impregnada pelo espírito dessa pessoa muito tempo depois que ela se levantasse" (Amaral 1996: 186). Sobre o tema e aludindo a Jung, Ana Maria Amaral transcreve:

> Quanto mais profundamente a experiência do pesquisador penetra no mundo do infinitamente pequeno, mais devastadoras são as quantidades de energia acumulada que ele lá encontra; do infinitamente pequeno emana o maior efeito; isso se tornou evidente, não apenas no mundo físico, mas também na pesquisa psicológica. Quantas vezes, nos momentos críticos da vida, o todo depende do aparente nada (Amaral 1996: 300).

Angelloz diz que "temos necessidade de um objecto para nos orientar" (Amaral 1996: 172). E para Heinrich von Kleist "a alma está no centro de gravidade do movimento, e nos movimentos naturais está a harmonia. (…) No homem, a consciência, ou o conhecimento, produz um deslocamento do centro e com isso se quebra a harmonia" (Amaral 1996: 294). Também Uros Trefalt alude a Kleist dizendo que este autor,

> pone al títere sobre el ser humano. El títere es el modelo ideal para el abstracto absoluto. Está creado. Su creador es el ser humano, que a su vez es también una creación. A diferencia de su creador, es mortal, ni el títere ni Dios lo son. El primero porque no está vivo, el segundo porque es eterno (Trefalt 2005: 17).

Seguindo o raciocínio de Kleist, no teatro só Deus e as marionetas são perfeitos. O Homem precisou desse "objecto inanimado" como guia para a arte teatral. Essa "criação" que não está viva e é eterna, permite ao actor-manipulador a "transcendência", pois,

> os bonecos, tal como os elfos, só precisam do chão para o *tocarem ao de leve* e revitalizarem o impulso dos membros por via desse refreamento instantâneo (…) para o homem, nesse particular, seria simplesmente impossível alcançar ao menos o nível do boneco. Neste âmbito, só um deus poderia medir-se com a matéria; e este era o ponto em que as duas extremidades do mundo, na sua circularidade, se tocavam (Kleist 2009: 139).

Ao manipularmos o ser inanimado estamos a animá-lo, a dar-lhe vida, transmutando-nos para um único elemento. Como salienta Amaral, a energia, o impulso vital do boneco é-lhe dado pelo actor-manipulador através do movimento. Esta autora cita Boie, acentuando que "animar é evanescer e transferir, é fazer a matéria viver, ou seja, é provocar uma transformação de energia, é magia. É algo que liga o vivo ao inanimado, resultando daí a ilusória vida da matéria" (Amaral 1996: 285).

A raposa em *O Principezinho* dizia ao menino que vivia no asteróide B 612, "Ficas responsável para todo o sempre por aquilo que cativaste" (Saint-Exupéry 2009: 74). Esta responsabilidade é tanto mais sentida quanto maior for a entrega por parte do actor-manipulador ao seu boneco. O espectáculo só nasce, realmente, quando o actor-manipulador, exteriorizando o seu mundo interior, dá vida ao ser inanimado. Este artista dá, assim, vida ao outro ser, transformando-se os dois num só. Esta simbiose, podemos encontrá-la no teatro *Nô* japonês, em que o actor antes de entrar em cena contempla demoradamente a sua personagem. Depois de muito tempo de concentração, coloca o seu rosto na máscara, não a máscara no rosto (Berthold 2005: 81-87). É o princípio de Unidade, no qual encontramos semelhanças com o Ser Divino. No século XV, o monge japonês Ikkyu escreve um poema que alude à afinidade entre o actor, os bonecos e os elementos da natureza:

> O manipulador é o actor principal
> Como a terra e a água estão unidas pelo fogo e pelo ar.
> E quando o espectáculo termina
> O palco fica de repente novamente vazio (Amaral 1996: 174).

Para Edward Gordon Craig, ainda, o actor deveria despersonalizar-se, tornando-se um elemento plástico a mais, em conjunto com os objectos que se converteriam em símbolos. O actor desapareceria dando lugar a uma personagem inanimada, à qual chamou "Super-Marioneta" e a "imagem degenerada de um deus" (Borie 2004: 391). Portanto, o actor perfeito seria aquele capaz de se fazer desaparecer, ou de se fazer fundir em algo fora da sua pessoa. Amaral, recordando Craig, menciona também que "a expressão ideal para o teatro era, para ele, a máscara e o boneco" (Amaral 1996: 52).

Este romper com a técnica tradicional do actor, e a rejeição do rosto humano por não considerar este um meio de expressão teatral, levam Craig a iniciar um novo capítulo na História do Teatro. Ao rejeitar o rosto humano, almejando por transformar o actor numa "super-marioneta", estreita a ligação entre o homem e o boneco. Cria uma relação única, uma mesma energia, desenvolvendo o vínculo entre o grande e o pequeno.

Kleist considerava que o boneco é o modelo ideal para o abstracto absoluto. Diz ainda que o seu criador é o ser humano que, por sua vez, é também uma criação, como recorda Uros Trefalt, e cujo excerto transcrevemos anteriormente neste subcapítulo. Esta relação simbiótica quase deificada só existirá verdadeiramente no momento dessa interconexão entre os dois

seres, humano e inanimado. No desenho de Alberto Giacometti[13] que abaixo apresentamos, podemos sentir esse vínculo que se estabelece entre o Grande e o Pequeno:

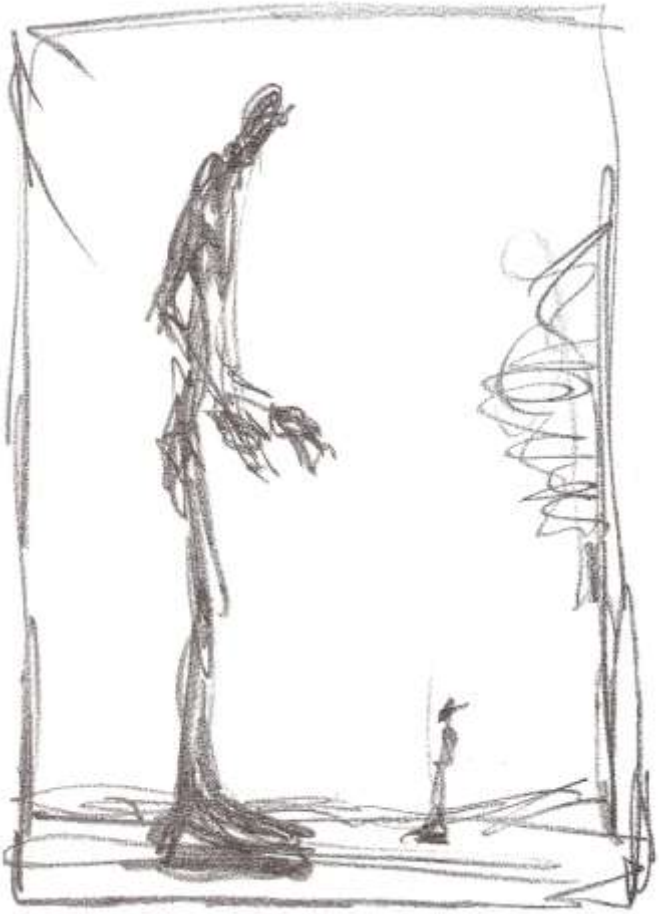

Figura XIII.[14]

Os bonifrates estão gravados na nossa memória colectiva, reminiscência essa que se encontra simplesmente adormecida. A ancestralidade das nossas figuras articuladas, dos nossos seres inanimados, sejam eles de carácter profano ou religioso, não deve ser aqui considerada matéria de estudo arqueológico, mas um objecto vivo. J. E. Varey sente os bonecos como uma verdadeira arte popular, ainda que favorecida de tempos em tempos pelos reis. Considera ainda que a história dessa arte popular está escrita no fundo da mente do povo e não nos livros dos eruditos (Varey 1957: 8).

[13] Artista plástico suíço (1901-1966), da corrente dadaísta, cubista e surrealista. Distinguiu-se, no entanto, pelas suas esculturas esguias e pelas pinturas expressionistas.
[14] Figura XIII. – *Dessin I*, 1951, desenho de Alberto Giacometti (imagem digitalizada de um cartão postal de ADAGP, Maeght Éditeur, 2005).

CONCLUSÃO

No título deste estudo inscreve-se um dos principais temas que nos levou ao encontro do fenómeno dos bonifrates nas peças de António José da Silva. O teatro do comediógrafo setecentista ficou registado para a posteridade precisamente por este ter introduzido nas suas óperas o ser inanimado. Estas figuras articuladas levaram-nos a observar que havia matéria de análise ao nível da fonte etimológica das palavras *bonifrate* e *marioneta*. Começámos por investigar as duas terminologias, no sentido de definir a sua origem. Seguindo os passos evolutivos das duas palavras, concluímos que apenas a primeira tem a sua génese na língua portuguesa. Deste modo, *bonifrate* é exclusivamente um termo luso e abrange todas as técnicas de representação com seres inanimados.

Pudemos ainda observar a citação que diz que a imagem da Virgem Maria era representada muitas vezes, por um manequim, mais ou menos bem articulado. Esta personagem é um ícone que vem atravessando os tempos, quase desde o início do cristianismo. Com esta ideia em mente pusemos a hipótese que poderia haver uma ligação entre a figura profana e a figura sacra. As *imagens de roca*, as figuras sacras articuladas, têm as mesmas características do seu congénere profano, o *bonifrate*. Existe uma estreita ligação entre o bonifrate e a imagem de roca. As figuras religiosas articuladas comovem os fiéis pelo realismo que lhes é transposto para a imagem. De igual modo os bonecos de teatro possuem essa capacidade de criar no espectador emoções e de transportá-lo para lá do real, através das suas representações. As figuras articuladas laicas são, portanto, o parente directo da criação artístico-religiosa, que são as *imagens de roca*. Entre as duas imagens é estabelecido um vínculo: a profana com o espectador e a sacra com o fiel. E em ambas existe a apropriação mimética pela imagem, pelo que as duas servem um mesmo fim: numa única concepção, o da *transcendência humana*.

Até António José da Silva andavam os bonifrates de terra em terra ou em raros casos pelos pátios lisboetas. Estes espaços, herdados dos *corrales* espanhóis serviam para as representações de teatro populares. As suas óperas joco-sérias eram peças musicadas e cantadas, tendo estas o auxílio dos bonifrates. Este novo modelo é introduzido num espaço onde ainda só haviam pisado actores de carne e osso, o Teatro do Bairro Alto. Esta casa de teatro e de ópera, por excelência, ocupada inicialmente por italianos, viria a ficar também conhecida pela "Casa dos Bonecos", a qual deve o epíteto a António José da Silva.

As suas óperas joco-sérias eram peças musicadas e cantadas, tendo estas o auxílio dos bonifrates. Ao comediógrafo vem juntar-se António Teixeira, um jovem compositor, ex-bolseiro de D. João V em Itália. E do mesmo modo que o Judeu inovara na forma dramatúrgica das suas peças, também António Teixeira vem contribuir com a sua arte para esse novo estilo. O comediógrafo entregara a sua pena à escrita de textos para bonifrates e o compositor acrescentou-lhe a partitura para as óperas joco-sérias. O comediógrafo setecentista vem retirar das ruas e dos locais menos dignos à prática teatral os bonifrates, para colocá-los lado a lado com os outros artistas. O compositor que se juntara agora ao dramaturgo vem completar esta dignificação da arte do bonifrate. Deste modo, António José da Silva conseguiu colocar os seres inanimados num pedestal considerado apenas digno dos actores e cantores.

O Judeu referiu-se aos seus bonifrates como tendo a alma no arame num corpo de cortiça. Esta definição dada pelo próprio António José da Silva remeteu-nos de imediato para uma técnica de teatro de bonecos ancestrais que chegou até aos nossos dias, os *Bonecos de Santo Aleixo.* As cabeças destes títeres são esculpidas em madeira, têm um varão ligado à cabeça, cuja construção pode variar em função da manipulação que o boneco precise. Os *Bonecos de Santo Aleixo* são, pois, os herdeiros directos daqueles que foram os seres que deram vida às peças de teatro do Judeu. O espectáculo dos *títeres alentejanos* mantém até hoje a tradição e o seu carácter ímpar no rol das manifestações teatrais de bonecos europeus.

Vimos que os bonifrates de António José da Silva resistiram no tempo, podendo encontrar hoje os seus legítimos herdeiros no Alentejo, por via dos *Bonecos de Santo Aleixo.* Estes legatários das figuras articuladas do Judeu, ocupando o interior do sul do país, conseguiram preservar as suas características tradicionais. Encontrámos no levantamento dos *Textos de Cariz Profano* levado a cabo pelo Gefac (Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra), em Miranda do Douro, que essas peças de teatro poderão ser as mesmas que aparecem referenciadas como fazendo parte de um reportório clássico europeu.

Em Trás-os-Montes conservaram-se textos de teatro medievais e os cognomes pejorativos pelos quais eram conhecidos os actores itinerantes. No Alentejo preservaram-se os bonecros picarescos de tradição ancestral. Esta abordagem leva-nos a estabelecer uma analogia entre as duas províncias. Ambas têm características idênticas, ao nível do clima e do solo. E ambas detiveram no seu seio a cultura literária e a arte teatral. Observámos esta condição a partir dos diversos levantamentos que fomos fazendo, o que nos aponta o desenvolvimento de um raciocínio, no seguimento desta teoria. Concluímos, então, que o isolamento das duas regiões foi propício à conservação destes bens artísticos. Este saber

ancestral que passou de geração em geração até chegar aos nossos dias irá continuar, certamente, por outras mais.

O estudo do teatro para bonifrates do *Judeu*, que tão parcamente tem sido tratado, veio permitir-nos o contacto e o (re)conhecimento desta arte teatral. Na nossa investigação pudemos, assim, encontrar aquilo que para nós são as marcas indeléveis do valor artístico e cultural de António José da Silva, a genialidade pela inovação de uma arte ancestral tão pouco estudada, como o teatro de bonifrates.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (2007): "O que é o Teatro?". In: *Programa Território Artes – Ministério da Cultura /Direcção-Geral das Artes.* Lisboa: Soctip – Sociedade Tipográfica S.A.

ABREU, Carlos d' (2003): *Para a História do antigo Convento Trinitário e culto à senhora dos Remédios na Paróquia de S. Lourenço da Lousa.* Separata da Revista "Côavisão – Cultura e Ciência". Vila Nova de Foz Côa: Publicações da Câmara Municipal de V. N. Foz Côa.

ALMOYNA, Julio Martínez (2005): *Dicionário de Espanhol – Português.* Porto: Porto Editora.

AMARAL, Ana Maria (1996): *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos.* São Paulo: EDUSP.

_____ (2002): *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos.* São Paulo: Editora SENAC.

AQUAVIVA, Claudio S. I. (2009): "Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu". In: MIRANDA, Margarida, *Código Pedagógico dos Jesuítas*. Braga, Coimbra, Évora, Florianópolis, Lisboa: Esfera do Caos Editores: 58-267.

ARAÚJO, Jerónimo da Silva de (1969): *O Perfeito Advogado.* Trad. Miguel Pinto de Meneses. Lisboa: Separata do "Boletim do Ministério da Justiça".

ARISTÓTELES (2007): *Poética.* Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BARATA, José Oliveira (1998): *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino.* Viseu: Difel.

BASTOS, Sousa (1908): *Diccionario do Theatro Portuguez.* Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

BERTHOLD, Margot (2005): *História Mundial do Teatro.* Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva.

BLUTEAU, Raphael (1712): *Vocabulario Portuguez e Latino – Volume I e II.* Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de JESU.

_____ (1720): *Vocabulario Portuguez e Latino – Volume VI.* Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva.

BORIE, Monique, e ROUGEMONT, Martine de, e SCHERER, Jacques (2004): *Estética teatral – Textos de Platão a Brecht.* Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BRAGA, Teófilo (1870a): *História do Theatro Portuguez: Século XVI.* Porto: Imprensa Portuguesa – Editora.

_____ (1870b): *História do Theatro Portuguez: A comédia clássica e as tragicomédias. Séculos XVI e XVII.* Porto: Imprensa Portuguesa – Editora.

_____ (1871): *História do Theatro Portuguez: A baixa comédia e a ópera. Século XVIII.* Porto: Imprensa Portuguesa – Editora.

_____ (1910): *O Martyr da Inquisição Portugueza António José da Silva (O Judeu).* Lisboa: Junta Liberal.

_____ (1985): *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições – Volumes I.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____ (1986): *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições – Volumes II.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BRANCO, Camilo Castelo (1986): *O Judeu.* Porto: Lello & Irmão – Editores.

BRANCO, João de Freitas (2005): *História da Música Portuguesa.* Mem Martins: Publicações Europa - América.

BRANCO, Manuel Bernardes (1886): *Portugal na epocha de D. João V.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira – Editor.

BULL, Stephen (2008): "Sobre a música de As Variedades de Proteu". CD-ROM. *As Variedades de Proteu. Ópera de António Teixeira*. Lisboa: Numérica MC/dgArtes.

CARREIRA, Laureano (1988): *O Teatro e a Censura em Portugal na segunda metade do século XVIII.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CARVALHO, Rómulo de (1986): *História do Ensino em Portugal – Desde a Fundação da Nacionalidade até o fim do Regime de Salazar-Caetano.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTILHO, Júlio de (1954): *Lisboa antiga – O bairro Alto – Volume I.* Lisboa: Oficinas gráficas da Câmara Municipal de Lisboa.

CENDREV (s.d.) "Bonecos de Santo Aleixo". Internet. Disponível em http://www.cendrev.com (consultado em 20 de Julho de 2010).

CENTENO, Yvette K. (2007): *Teatro e Sociedade (Ler/Ver Teatro).* Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

CERVANTES, Miguel de (2003): *D. Quixote de La Mancha – Volumes I e II.* Trad. Viscondes de Castilho e de Azevedo. Lisboa: Editora Planeta DeAgostini, S.A.

CHARPENTIER, Marc-Antoine (2001): *Actéon.* CD-ROM. France: Harmonia mundi.

_____ (2005): *Le Malade Imaginaire.* CD-ROM. France: Harmonia mundi.

CIDADE, Hernâni (2005): *Ensaio sobre a crise cultural do século XVIII.* Barcarena: Editorial Presença.

COSTA, J. Almeida, e MELO, A. Sampaio e (2005): *Dicionário da Língua Portuguesa.* Porto: Porto Editora.

CRUZ, Duarte Ivo (1987): "O Judeu, ou uma Dramaturgia Elíptica". In: *Guerras do Alecrim e Mangerona* (programa do espectáculo). Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II: s/p.

_____ (2001): *História do Teatro Português.* Lisboa: Editorial Verbo.

CRUZ, Liberto (1975): *Vida de D. Quixote, Esopaida e Guerras do Alecrim.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CUNHA, Maria José dos Santos (2009): *Investigação Científica – Os passos da Pesquisa Científica no âmbito das Ciências Sociais e Humanas.* Chaves: Ousadias.

CURRELL, David (2010): *Making and Manipulating Marionettes.* Wiltshire: The Crowood Press.

DALLABRIDA, Norberto (2009): "A Ratio Studiorum e a Modernidade Pedagógica no Mundo Católico". In: MIRANDA, Margarida, *Código Pedagógico dos Jesuítas*. Braga, Coimbra, Évora, Florianópolis, Lisboa: Esfera do Caos Editores: 287-289.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (1996): Madrid: Brosmac.

DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS-FRANCÊS (1986): Porto: Porto Editora.

DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS-INGLÊS (1987): Porto: Porto Editora.

DINES, Alberto, ELEUTÉRIO, Victor (2005): *O judeu em cena: el prodigio de Amarante – o prodígio de Amarante.* São Paulo: EDUSP.

DORÉ, Gustave (s.d.) "Ilustrações de Gustave Doré para a obra Dom Quixote". Internet. Disponível em http://www.doreillustrations.com/donquixote/dore-quixote.html (consultado em 20 de Julho de 2010).

EDÍPICA, Tertúlia (2003). *Dicionário de Sinónimos.* Porto: Porto Editora.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (1997) "Dom Gaifeiros". In: GARRETT, Almeida, *Romanceiro.* Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses: 119.

FLEXOR, Maria Helena (2005): "Imagens de roca e de vestir na Bahia". Internet. Disponível em http://www.revistaohun.ufba.br/html/imagens_de_roca.html (consultado em 28 de Março de 2010).

FURTER, Pierre (1964): *La Structure de L'Univers Dramatique d'António José da Silva "O Judeu".* Bulletin des Études Portugaises. Venda Nova: Imprensa Portugal-Brasil.

GARRETT, Almeida (1997): *Romanceiro.* Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

_____ (2005): *Um Auto de Gil Vicente.* Porto: Porto Editora.

GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (2003): *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano.* Coimbra: Almedina.

GODINHO, Vitorino Magalhães (1971): *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa.* Lisboa: Arcádia.

HERNÁN, J. Pereda (2008): *2000 Años de Cristianismo – Historiograma del Camino de la Iglesia.* Pozuelo de Alarcon: FECOM – Fundación para la Evangelización y Comunicación.

KLEIST, Heinrich von (2009): *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos.* Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.

LÉGLISE-COSTA, Pierre (2008): "Le théâtre baroque au Portugal". In: *L'avant-scène théâtre 1243*. Paris: Éditions L'avant-scène théâtre: 94-95.

_____ (2008): "Lisbonne, première moitié du XVIIIe siècle". In: *L'avant-scène théâtre 1243*. Paris: Éditions L'avant-scène théâtre: 91-93.

LIMA, J. da Costa (1952): *Imagens de Nossa Senhora: algumas esculturas do século XIV ao XVIII existentes no Porto.* Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto.

LOPES, Teresa Rita (1993): *Miguel Torga – Ofícios a "Um Deus de Terra".* Rio Tinto: Edições ASA.

LOURENÇO, Eduardo (1989): "Imagem e Sagrado". In: NADAL, Emília, *Imagens do Sagrado.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 5-7.

LOURENÇO, Paula, e PEREIRA, Ana Cristina, e TRONI, Joana (2010): *Amantes dos Reis de Portugal.* Lisboa: A Esfera dos Livros.

LULLY, Jean-Baptiste (2006): *Petits Motets.* CD-ROM. France: Harmonia mundi.

MATTOSO, José (1997): *História de Portugal – A Monarquia Feudal (1096-1480) – Volume 2.* Coordenação de José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa.

_____ (1997): *História de Portugal – No Alvorecer da Modernidade (1480-1620) – Volume 3.* Coordenação de Joaquim Romero Magalhães. Lisboa: Editorial Estampa.

_____ (1998): *História de Portugal – O Antigo Regime (1620-1807) – Volume 4.* Coordenação de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa.

MICHELET, Jules (1974): *Sobre as Feiticeiras.* Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Edições Afrodite.

MIRANDA, Maria Margarida Lopes de (2006): *Teatro nos Colégios dos Jesuítas – A Tragédia de Acab de Miguel Venegas S.I. e o início de um género dramático (séc. XVI).* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (2009): *Código Pedagógico dos Jesuítas – Ratio Studiorium da Companhia de Jesus (1599) – Regime Escolar e Curriculum de Estudos.* Braga, Coimbra, Évora, Florianópolis, Lisboa: Esfera do Caos Editores.

MOLIÈRE (s.d.): "Registres de La Grange". Internet. Disponível em http://www.comedie-francaise.fr/histoire/moliere_lagrange.php (consultado em 26 de Março de 2010).

MONFORT, Jacqueline (1972): *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750).* Paris: Edição F.C.G.

MORAES Silva, Antonio de (1789): *DICCIONARIO DA LINGUA PORTUGUEZA* composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres (2000): *Filinto Elísio: O exílio ou o regresso impossível.* Braga: Edições APPACDM de Braga.

MOTA, Isabel Ferreira da (2003): *A Academia Real da História – Os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no séc. XVIII.* Coimbra: Edições MinervaCoimbra.

MOURINHO, António (1984): *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas.* Bragança: Escola Tipográfica.

NADAL, Emília (1989): *Imagens do Sagrado.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NIEBRO, Fracisco (2003): "Las Cuntas de Tiu Jouquin". In: *Texto dramático.* Lisboa. (dramaturgia não editada).

PASSOS, Alexandre (1999): *Bonecos de Santo Aleixo – a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e sua influência nos Títeres Alentejanos.* Évora: Gráfica Maiadouro, S.A.

PAVIS, Patrice (2005): *Dicionário de teatro.* Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva.

PEDROSO, Consiglieri (1988): *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

PEREIRA, Paulo Roberto (2007): *As comédias de Antônio José, o Judeu.* São Paulo: Martins Editora.

PERGOLESI, Giovanni Battista (2000): *Stabat Mater.* CD-ROM. France: Harmonia mundi.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1964): *História do Teatro Português.* Lisboa: Portugália Editora.

PIWNIK, Marie-Hélène (2008): "Jouer avec les mots". In: *L'avant-scène théâtre1243*. Paris: Éditions L'avant-scène théâtre: 87-89.

RAMALHO, Américo da Costa (1998): *Para a História do Humanismo em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REBELLO, Luiz Francisco (1977): *O Primitivo Teatro Português.* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa/Biblioteca Breve.

_____ (2000): *Breve História do Teatro Português.* Mem Martins: Publicações Europa – América.

RIBEIRO, Orlando (1998): *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico.* Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora.

RODRIGUES, Graça Almeida (1983): *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740).* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (2009): *O Principezinho.* Trad. Joana Morais Varela. Barcarena: Editorial Presença.

SANTARENO, Bernardo (1981): "O Judeu". In: *Programa do espectáculo.* Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II.

_____ (1999): *O Judeu.* Lisboa: Edições Ática.

SARAIVA, António José (1950): *História da Cultura em Portugal – Volume I.* Lisboa: Jornal do Fôro.

_____ (1956): *A Inquisição Portuguesa.* Lisboa: Publicações Europa – América.

_____ (2007): *A Cultura em Portugal – Teoria e História – Volume I – Introdução Geral à Cultura Portuguesa.* Lisboa: Gradiva.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar (1989): *História da Literatura Portuguesa.* Porto: Porto Editora.

SARDINHA, José Alberto (2010): *A Origem do Fado.* Vila Verde: Tradisom.

SILVA, António José (s.d.) "Theatro Comico Portuguez". Internet. Disponível em http://purl.pt/12184/4/I-85752-p/I-85752-p_item4/index.html (consultado em 18 de Junho de 2010).

_____ (1957): "Esopaida ou Vida de Esopo". In: *Obras Completas – Volume I.* Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 119-223.

_____ (1957): "Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança". In: *Obras Completas – Volume I.* Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 17-117.

_____ (1958): “Anfitrião ou Júpiter e Alcmena”. In: *Obras Completas – Volume II*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 93-223.

_____ (1958): “As Variedades de Proteu”. In: *Obras Completas – Volume IV*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 3-90.

_____ (1958): “Guerras do Alecrim e Mangerona”. In: *Obras Completas – Volume III*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 159-284.

_____ (1958): “O labirinto de Creta”. In: *Obras Completas – Volume III*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 3-158.

_____ (1958): “Os Encantos de Medeia”. In: *Obras Completas – Volume II*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 3-91.

_____ (1958): “Precipício de Faetonte”. In: *Obras Completas – Volume IV*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 91-202.

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

SILVESTRE, João Paulo (2009): *Bluteau e as Origens da Lexicografia Moderna.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

TAVARES, José Pereira (1957): “Prefácio”. In: *António José da Silva (O Judeu) – Obras Completas – Volume I.* Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: IX-XLVII.

TIZA, António Pinelo (2004): *Inverno Mágico.* Lisboa: Ésquilo.

TREFALT, Uros (2005): *Dirección de Títeres.* Ciudad Real: Ñaque Editora.

VAREY, J.E. (1957): *Historia de los Títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII).* Madrid: Revista de Occidente.

VASCONCELLOS, Francisco Botelho de Moraes e (1752): *Discurso Politico, Historico, e Critico, que em fórma de carta escreveo a certo Amigo Francisco Botelho de Moraes e Vasconcellos, passando deste reino para o de Hespanha, sobre alguns abusos, que notou em Portugal.* Lisboa, na Officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da Santa Igreja de Lisboa.

WILKE, Carsten Lorenz (2009): *História dos Judeus Portugueses.* Trad. Jorge Fernandes Campos da Costa. Lisboa: Edições 70.