

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ROSANA BENTO DA SILVA

A PERSONAGEM ANTONIO JOSÉ NA PEÇA *ANTONIO JOSÉ OU O POETA E A INQUISIÇÃO*: um estudo do caráter do protagonista

São Paulo

2008

ROSANA BENTO DA SILVA

A PERSONAGEM ANTONIO JOSÉ NA PEÇA *ANTONIO JOSÉ OU O POETA E A INQUISIÇÃO*: um estudo do caráter do protagonista

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo

**São Paulo
2008**

S586p

Silva, Rosana Bento da

A personagem Antonio José na peça “Antonio José ou o poeta e a inquisição” : um estudo de caráter do protagonista / Rosana Bento da Silva - São Paulo, 2009
139 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Lilian Lopondo.

Referências bibliográficas : f. 135-139.

1. Dialogismo. 2. Personagem. 3. Visão de mundo.
I. Título

CDD 842

ROSANA BENTO DA SILVA

A PERSONAGEM ANTONIO JOSÉ NA PEÇA *ANTONIO JOSÉ OU O POETA E A INQUISIÇÃO*: um estudo do caráter do protagonista

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em de de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Lílian Lopondo – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. José João Cury
Universidade de São Paulo

Ao Joaquim, minha paixão, companheiro leal e valioso amigo, pelo constante encorajamento e apoio na realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força concedida e pelo amparo incondicional ao longo desta jornada.

Aos meus pais, por indicarem o valioso caminho dos estudos.

À Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo, pela sábia orientação, pela paciência diante de minhas limitações e que, com sua competência, me fez concluir esta empreitada.

Ao Prof. Dr. José João Cury, pelas orientações iniciais, pelos comentários e sugestões apresentados e pelo muito que me incentivou – desde a graduação – a percorrer esta trajetória.

À Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, pelos comentários, sugestões e orientações apontados durante e após o exame de qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Maria Helena Peixoto, que colaborou de perto na fase final deste trabalho.

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pelo incentivo à realização deste trabalho.

À biblioteca da Casa de Portugal, pela disponibilização do acervo para pesquisa, e a sua bibliotecária, Eliane Junqueira, pela orientação bibliográfica.

Aos amigos e incentivadores Phillipe Sarrouf e Richard Pedicini, pelas traduções.

À CAPES e ao MACKPESQUISA, pelo apoio financeiro, sem o qual a realização desta pesquisa seria mais difícil.

RESUMO

A personagem do texto dramático constitui-se por meio do que revela de si e da sua relação com o(s) outro(s) dentro da obra, para representar a visão de mundo do autor. Domingos José Gonçalves de Magalhães, baseando-se na vida e obra do comediógrafo Antonio José da Silva, o Judeu, escreveu a tragédia *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, cujo protagonista constrói-se num confronto rígido com a realidade, convergindo para a concepção dialógica de sujeito engendrada por Mikhail Bakhtin. Este trabalho tem como objetivo o estudo da construção do caráter da personagem Antonio José, com vistas ao exame da cosmovisão do tragediógrafo.

Palavras-chave: Dialogismo; personagem; visão de mundo.

ABSTRACT

The drama character is created by the way it reveals itself and its relationship with the other characters, in order to represent the author's point of view. Domingos José Gonçalves de Magalhães, based on the comedy author Antonio José da Silva, the Jewish's life and work, wrote the tragedy *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, where the main character is built up in the context of a strict conflict with reality, converging to Bakhtin's concept of the dialogic subject. This research aims to investigate how the main character is built up in the play and also how the author's worldview can be seen in its relation with the character's ethos.

Keywords: Dialogism; character; worldview.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	10
2 – DOMINGOS JOSÉ GONÇALVES DE MAGALHÃES: DE INTRODUTOR DO MOVIMENTO ROMÂNTICO NO BRASIL A TRAGEDIÓGRAFO	13
2.1 – Gonçalves de Magalhães e o texto dramático: a busca por uma nova estética.....	20
2.2 – Antonio José ou O Poeta e a Inquisição.....	26
3 – O COMEDIÓGRAFO ANTONIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: BRASILEIRO OU PORTUGUÊS?	42
4 - A PERSONAGEM NO TEXTO TEATRAL.....	55
5 – A PERSONAGEM ANTONIO JOSÉ: A CONSTRUÇÃO DE UM ETHOS ...	64
5.1 – A indignação de Antonio José.....	65
5.2 – Conflitos internos e externos	75
5.3 – Formações discursivas e ideológicas da personagem	87
5.4 – Fuga	99
5.5 – Visões de mundo opostas	100
6 – ANTONIO JOSÉ E AS OUTRAS PERSONAGENS: O SUJEITO DIALÓGICO	114
6.1 – Antonio José e o sujeito dialógico bakhtiniano	114
6.2 – Antonio José e o Conde	117
6.3 – Antonio José e Lúcia	121
6.4 – Antonio José e Mariana	122
6.5 – Antonio José e o frei Gil	125
6.6 – Antonio José e o destino.....	128
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135

1 – INTRODUÇÃO

A história do protagonista Antonio José, da peça *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* (1836), de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), introdutor do movimento romântico no Brasil e fundador do teatro nacional, pretende constituir um diálogo com a biografia do comediógrafo brasileiro Antonio José da Silva, o Judeu, (1705-1739), morto pela inquisição portuguesa por judaizar.

Intitulada tragédia, a obra, em cinco atos e contando com cinco personagens, reconstrói os últimos momentos da vida do Judeu, ou seja, as vinte e quatro horas que antecederam a sua prisão nos cárceres do Santo Ofício. Nessa trajetória curta e de perseguição acirrada, o protagonista Antonio José revela uma retórica afinada, que propicia o reconhecimento, pelo leitor, das facetas do drama, cuja fábula “[...] combinação dos atos [...]” (ARISTÓTELES, s/d, p. 248) leva o leitor/espectador a repensar a discriminação e a repressão, analisar a conjuntura política, social, econômica e moral da nação brasileira em formação, rever questões estéticas e, principalmente, refletir sobre a figura do artista na sociedade, independentemente do lugar e tempo onde este esteja.

Essa personagem, inserida num texto dramático, constitui-se por meio do que revela de si e da sua relação com o(s) outro(s) dentro da obra para representar a visão de mundo do autor. Se apreendida como “sujeito de um discurso” (UBERSFELD, 2005, p. 74), pode, então, ser associada à noção de ser dialógico, que, segundo José Luiz Fiorin (2006, p. 55), constrói sua “[...] subjetividade [mediante] [...] conjunto de relações sociais de que participa [...]”. Nesse sentido, Antonio José estrutura-se através de oposições às outras personagens em meio a vozes sociais que se entrecruzam no universo em que está inserido.

Com base nesse modo de encarar a personagem – à luz do dialogismo e do conceito de sujeito, de Mikhail Bakhtin – analisa-se a

construção do ethos do protagonista Antonio José na tragédia *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, com vistas ao exame da concepção de homem implícita na obra, segundo a visão do autor.

Com essa tragédia, Gonçalves de Magalhães convida o leitor/espectador não só a assistir ao marco de fundação do teatro nacional, mas também a se localizar dentro do movimento romântico (com o frescor europeu), que chegava ao país num momento de transição em todos os sentidos. Essa advertência feita pelo autor está presente no discurso do protagonista, com o qual se identifica. Pode-se esbarrar na indignação ou no didatismo do autor, ansiando por ser compreendido pelo público, em todos os atos da peça.

Gonçalves de Magalhães foi o fundador do teatro nacional, disso não se pode duvidar, mas o fez menos por patriotismo do que por necessidade de colocar o Brasil na posição de produtor de cultura, na tentativa de libertá-lo da mesquinha e avara educação herdada de Portugal. Fez como muitos escritores que transitaram pelos vários gêneros literários e, subsidiado pelo imperador, escreveu poesia, prosa, épica, teatro, ensaios, etc.

Pode-se pensar, analisando a construção do protagonista na peça *Antonio José*, que o autor aproveita para colocar na fala dessa personagem, ao longo de sua construção, uma série de temas sobre os quais se deve refletir, mas não leva a cabo nenhum deles, não opta por um para discuti-lo profundamente. Na obra, Gonçalves de Magalhães parece querer polemizar, a começar pelo título *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, em que o “ou” alternativo encadeia elementos que remetem a temáticas diferentes: “Antonio José da Silva”, personagem histórica envolvida numa atmosfera de abuso de poder, e “o poeta e a Inquisição”, que também aborda uma série de problemas ligados à arte, à literatura e ao artista na sociedade.

Subjacente a esse desenvolvimento temático, lê-se uma visão de mundo predominantemente trágica, apesar de, por momentos, esperançosa, que determina a personagem. O autor constrói um ser

que, sendo caçado, não perde de vista a relação com o outro para se constituir. Tal sujeito constrói-se mediante revelações de si e dos outros – e os outros, por meio de revelações dele –, e se afigura como o que Bakhtin denominou de sujeito dialógico.

A personagem Antonio José não está sozinha e ela e não se constrói à revelia do meio em que está inserida, por isso não pode ser vista isoladamente das demais personagens e da estrutura em que foi colocada, até porque um texto teatral é uma constante de conflitos e estes se dão nas diversas relações entre esses seres fictícios que são as personagens. Contudo, correndo o risco de desembocar numa limitação, o objetivo principal deste trabalho é o estudo do protagonista.

Questões referentes à inquisição portuguesa, ao judaísmo e à ética – todas relacionadas ao tema da peça de Magalhães – estarão diluídas ao longo do trabalho e não terão um capítulo à parte por não estarem no primeiro plano desta pesquisa. As análises e conclusões podem constituir material de consulta para interessados no assunto tratado, uma vez que o comediógrafo Antonio José da Silva, o Judeu, por sua vida e obra, vem despertando interesses de dramaturgos.

2 – DOMINGOS JOSÉ GONÇALVES DE MAGALHÃES: DE INTRODUTOR DO MOVIMENTO ROMÂNTICO NO BRASIL A TRAGEDIÓGRAFO

Reconhecido como reformador da literatura brasileira, Domingos José Gonçalves de Magalhães (Rio de Janeiro, 1811- Roma, 1882) viveu sua juventude e maturidade numa época de efervescência política, econômica, social e cultural, graças à permanência da corte portuguesa no Brasil (1808-1821). Filho de Pedro Gonçalves de Magalhães Chaves, de ilustre ascendência portuguesa, e de mãe brasileira, pôde sair do país inúmeras vezes a estudo ou a trabalho e retornar quando desejasse, pois sempre foi patrocinado pelo Imperador.

Imbuído de um espírito patriótico, lutou para ver tradições e valores brasileiros reconhecidos. Influenciado pela literatura européia (italiana, francesa e portuguesa), transformou a literatura brasileira, até então submetida às atrasadas condições coloniais (se comparada à revolução literária romântica que se processava na Europa), visando à “substituição do estilo clássico” (CASTELLO, 1961, p.5). Nesse período, a literatura brasileira passou de colonial a autônoma, buscando circunscrever-se a uma nacionalidade e definir sua identidade.

Conviveu com Francisco Sales Torres-Homem, Antonio Félix Martins, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Debret (de 1833 a 1836), e, sob influência deste, “começou um curso de Belas-Artes na Academia do Rio [...] Preferiu a carreira médica, diplomando-se em 1832, ano de suas *Poesias*, ainda arcádicas”. (BOSI, 1978, p. 106).

Gonçalves de Magalhães desenvolveu amplamente sua carreira política: exerceu a diplomacia em Paris, nos Estados Unidos, em Buenos Aires, na Itália, na Rússia, na Espanha, na Áustria, no Vaticano e em Santa Sé. Viveu em Viena durante oito anos como ministro residente. Recebeu título de Barão de Araguaia e, depois, de

Visconde de Araguaia (1876). Foi secretário de governo (de Caxias), deputado-geral do Rio Grande do Sul,

onde foi conservador: secretário de Caxias no Maranhão após a repressão da Balaiada; governador e deputado do Rio Grande do Sul depois dos Farrapos. Cada vez mais ligado a D. Pedro II, é este quem lhe edita o poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1857) e quem sai a campo para defendê-lo das invectivas de Alencar. O Imperador fê-lo Barão e Visconde de Araguaia. (BOSI, 1978, p. 106).

Cursou (1833-1836) e ensinou (1838-1841) filosofia. No Brasil, teve aulas dessa disciplina com Monte Alverne e, no Colégio de França, com Jouffroy. Foi influenciado por Victor Cousin, Young, Harvey, Klopstock, Sousa Caldas e pelos árcades portugueses. Em 1836, Gonçalves de Magalhães viajou para a Bélgica, e Waterloo lhe inspirou o seu melhor poema, “Napoleão em Waterloo”. Nessa época fundou a *Niterói - Revista Brasiliense* (com Porto-Alegre e Torres-Homem), destinada à divulgação de ensaios científicos e artísticos.

Conforme Antonio Cândido (2004),

[...] o título indígena, *Niterói*, equivalia a um programa nativista, e no primeiro número Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-82) publicou, retomando Denis, o “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, no qual traçava o programa renovador, completado pelo do prefácio do livro que publicou no mesmo ano, *Suspiros Poéticos e Saudades*, considerado pelos contemporâneos o ponto de partida da transformação literária e iniciador da literatura propriamente brasileira. (p.24)

Tal revista apresentou os propósitos do brasileiro empenhado em mudar o cenário literário do país. Nesse mesmo ano, lançou seu segundo livro de poesias – *Suspiros Poéticos e Saudades* – “reconhecido pela crítica como inaugurador do Romantismo no Brasil.” (CASTELLO, 1961, p. 4) Em 1837, traduziu *Otelo*, de Jean-Francois Ducis; *Oscar, o filho de Ossian*, de Antoine Vincent Arnault, e *Aristodemo*, de Vincenzo Monti. Também colaborou com a revista literária *Minerva Brasiliense* (1843-1844), em que publica, nos

números 9 e 10, a novela *Amancia* (considerada “fraca, inconsistente” por José Aderaldo Castello) (1961, p.15).

Dentre suas obras estão: *Epístola a Marília*, de 1827 (primeira composição poética), de estilo arcádico, *Poesias*, de 1832 (seu primeiro livro), *Suspiros Poéticos e Saudades*, de 1836 (obra que consagra o Romantismo no Brasil), *A Confederação dos Tamoios*, de 1856 (poema épico defendido pelo imperador e criticado por José de Alencar), *Obras completas*, do período de 1864-1876 (poesia, teatro, filosofia, ensaios) – em que se reúnem odes sáficas e pindáricas, cantatas, églogas, nênias, elegias, sonetos, epicédios, líras, epístolas, sátiras, epigramas, elogio dramático, apólogo, e um poemeto "As noites Melancólicas" – e *Revolução da província do Maranhão*, em 1841 (relato de sua campanha com Caxias). Merecem destaque seu ensaio *Discurso Sobre a História da Literatura do Brasil* e seus três volumes de filosofia: *Comentários e Pensamentos*, *Fatos do espírito Humano* e *A Alma e o Cérebro*.

Em sua poesia, focaliza

[...] temas e motivos românticos, subordinados a reflexões sugeridas pelo espiritualismo filosófico [...] [aprendidos com] Frei Francisco de Monte Alverne e nos cursos que freqüentou em Paris ou no conhecimento de Jouffroy e Victor Cousin. Às reflexões sobre Deus e a natureza se ajustam as considerações sobre o poeta e a poesia, o sentido divino de sua inspiração e o objetivo moralizador de sua obra; canta a infância, a mocidade e a velhice, assim como se julga infeliz e sofrido; glorifica o passado histórico ou exprime saudade da pátria distante, exalta a amizade, a justiça, a liberdade, e decanta a Pátria. Ou então, ainda revivendo a já ultrapassada ‘poesia dos túmulos’, dos albores do Romantismo, pondera a condição efêmera do homem, exacerba-se, numa lamentação fúnebre, e aspira à morte como uma libertação. (CASTELLO, 1961, p. 10)

A poesia de Gonçalves de Magalhães transita pelos campos da filosofia, do espiritualismo, da moral, recorre a elementos da natureza, abarca as diferentes etapas da vida humana, lida com a liberdade, resgata o passado histórico, critica o presente e vê na morte a solução para os problemas humanos.

Com o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, em que é narrada a batalha dos tamoios confederados, aliados aos portugueses para combater os franceses, em meados do século XVI, o poeta revela seu desejo de glorificar o passado de sua pátria, seu sentimento antilusitano e sua formação neoclássica. Apresenta mais características dos modelos tradicionais que traços inovadores. Escreve o poema em

[...] dez cantos, escritos em versos decassílabos predominantemente brancos, às vezes rimados, em estrofação livre; abandona o maravilhoso pagão, substituindo-o, porém, pelas sugestões do feiticismo indígena, o que já se nota no *Uruguai* de Basílio da Gama; e apresenta divisão em partes, conforme agora o modelo quinhentista. [...] (CASTELLO, 1961, p. 10)

Apesar de ser considerado por Frei Francisco de Monte Alverne, na citação de José Aderaldo Castello (1961, p. 12), um poema “[...] patriótico, religioso e moralizante [...]” e pelo próprio José Aderaldo Castello (1961, p.12) “[...] uma [obra] medíocre, como de resto toda a produção literária de Magalhães, consistindo seu valor no sentimento e nas intenções reformadoras do escritor. [...]”, *A Confederação dos Tamoios* revela um grande sentimento patriótico e antilusitano devido empenho em buscar raízes verdadeiramente brasileiras.

Tais intenções reformadoras já figuravam no “[...] seu medíocre livro de estréia, *Poesias* (1832), [...] rotineiramente neoclássico, mas [com] o toque nacionalista do tempo: patriotismo aceso e celebração da liberdade política, banhados na embriaguez da cidadania recente.” (CÂNDIDO, 2004, p. 24) Em outras palavras, desde que se propôs a fazer literatura, o poeta já revelou, em suas obras, inquietação pela liberdade e futura autonomia da nação.

A discussão acerca da posição de Gonçalves de Magalhães como autor de primeira categoria da poesia e da épica torna-se menos relevante quando se trata do objetivo desse dramaturgo, frente à nacionalização do teatro brasileiro, cujos “[...] propósitos [...] [eram]

criar um teatro de legítima expressão nacional, contando, no caso, com a colaboração do grande ator da época João Caetano [...]” (CASTELLO, 1961, p. 12) Juntos promoveram o teatro nacional, estreando com a tragédia *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*. E, no ano seguinte levam ao palco a tragédia *Olgiato*.

Antes de Gonçalves de Magalhães, de João Caetano, Porto-Alegre e Martins Pena, a rigor não podemos falar em teatro nacional, compreendendo-se nesta expressão, o autor, a obra, o ator ou companhia, o edifício adequado à representação e o público realmente interessado. [...] (1961, p. 13)

Antes de Magalhães e João Caetano, o público interessava-se por “[...] dramas febricitantes, o que viciava a imaginação e a sensibilidade [...]” (Ibid., p. 13) e por traduções feitas por escritores como Souza e Silva, Lemos Magalhães e até por Gonçalves de Magalhães, dentre outros.

Magalhães desde cedo imprimiu em suas obras as marcas do nacionalismo efervescente, por isso tem seu lugar garantido quando se trata da fundação da Literatura Brasileira propriamente dita, principalmente do teatro nacional.

O papel de Gonçalves de Magalhães no teatro brasileiro foi, sobretudo, o de dar consciência e impulso orientador a uma aspiração íntima do país, quando chefiou o grupo literário que introduziria entre nós o Romantismo. [...] Os méritos propriamente artísticos do pioneiro não entusiasma a crítica posterior, embora ninguém lhe recuse a importância histórica. (MAGALDI, s/d, p. 33)

Para Alfredo Bosi (1978, p. 106), Gonçalves de Magalhães faz parte do grupo dos autores medianos: “Coube a alguns escritores de segunda plana a introdução do Romantismo como programa literário no Brasil.” Essa aparente desqualificação, porém, transforma-se em excelente qualificação para esse artista, quando Antonio Cândido (2004) afirma que:

O comedimento de Magalhães contribuiu para dar ao nosso Romantismo inicial um ar de respeitabilidade, que tranqüilizou a cultura oficial e evitou choques, operando uma transição branda e quase sempre trivial, na qual pareciam importar principalmente o desejo de autonomia e o sentimento patriótico, bem-vindo por todos. Por isso é impossível dizer que esse Romantismo inicial foi sobretudo programático e conviveu bem com a tradição. (p.26)

Gonçalves de Magalhães não escapa à crítica mordaz de Aderaldo Castello no que se refere à qualidade de suas obras, mas não se duvida da importância desse autor para a literatura brasileira, principalmente de seu comedimento, na visão de Antonio Cândido.

O artista escreveu apenas duas obras para o teatro: *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* (1836) e *Olgiato* (1839). A primeira tragédia – inspirada nos últimos momentos da vida de Antonio José da Silva, o Judeu, (1705-1739) – foi escrita para inaugurar o teatro nacional (1838) – e será examinada mais detalhadamente no capítulo a seguir.

A segunda peça, cujo argumento é o tiranocídio do duque de Milão (1476) Galeazzo Sforza por três jovens que desejavam libertar a pátria, foi escrita para ser representada em ano comemorativo da Independência do Brasil, 7 de setembro de 1839, no Teatro de S. Pedro de Alcântara.

Olgiato é também uma tragédia em cinco atos, como *Antonio José*. A ação, envolvendo sete personagens de diferentes classes sociais, se passa em Milão em 1476. Nesta obra, destituir o tirano do poder é uma questão de honra para Olgiato, Carlos Visconti e Lampugnano que, sob formação e orientação do mestre Montano, põem em prática os desejos da Divina Providência, como diz Olgiato, ao expor seu plano de libertação da pátria: “Não é o homem que se vingue de outro;/ É a causa do povo e da justiça./E eu talvez seja apenas o instrumento,/ O órgão da divina Providência.” (MAGALHÃES, 2005, p. 164)

A peça *Olgiato*, ambientada no continente europeu, em nada remete às temáticas nacionais. O autor segue os padrões clássicos no que diz respeito ao número de atos, concentração das ações e a trama simples e o último ato é reservado ao assassinato do duque.

Tanto em *Antonio José* quanto em *Olgiato*, podem-se notar falhas na construção do enredo da peça: na primeira, desvia-se abruptamente a linha dramática ao atribuir a perseguição do protagonista a motivos particulares do freixo; na segunda, apresentam-se os jovens Olgiato e Angelina repentinamente casados no último ato. No entanto, há de se reconhecer o mérito de Gonçalves de Magalhães nas discussões filosóficas, éticas e estéticas levantadas em ambas as peças.

Esse autor foi um homem das letras. Sua trajetória indica que, apesar de ter estudado medicina, artes plásticas e ter sido político participativo, foi à literatura que mais se dedicou. Suas insatisfações, incômodos, anseios por um Brasil onde o poeta fosse mais patriota e menos interessado no que era estrangeiro ficaram gravados em suas produções literárias.

2.1 – Gonçalves de Magalhães e o texto dramático: a busca por uma nova estética

No período da permanência da corte portuguesa no Brasil (1808-1821) a política de D. João VI foi favorável ao espírito de nacionalidade que se formava no país. A abertura dos portos e a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido (1815) despertaram os sentimentos patrióticos dos brasileiros. Ser brasileiro, nesse cenário, era motivo de orgulho.

[...] À abertura dos portos ao comércio livre, aos novos direitos políticos e ao incremento econômico, somou-se a criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, e o incentivo da vida artística, dentro da qual o teatro se tornaria de fato uma atividade regular. (MAGALDI, s/d, p.33)

Houve investimento na agricultura, no comércio, na criação de museus, estimularam-se a criação de periódicos e a publicação e comércio de livros, reformou-se o ensino, estimularam-se as atividades artísticas, principalmente a arte dramática, que, com Gonçalves de Magalhães, culminou com a formação do teatro nacional.

O Romantismo, movimento estético originário da Alemanha do fim do século XVIII, caracterizado pela valorização da emoção sobre a razão e do choque entre o indivíduo e sua realidade, coube perfeitamente à época de reforma literária paralela à reforma política, social e econômica por que passava o Brasil.

Esse movimento (França, 1822-1824; Portugal, 1824; Brasil, 1836 -1860)

[...] consistiu numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais. [...] [tal] movimento estético [foi] traduzido num estilo de vida e de arte, que dominou a civilização ocidental, durante a metade do século XIX. [...] (COUTINHO, 1995, p. 140).

Sua temática exprimia o individualismo e o sentimentalismo do homem, mas também buscava inspiração menos pessoal na expressão de tradições e valores históricos nacionais. Nesse sentido, a pátria oferecia campo fértil para a literatura (épica, lírica, dramática, etc.).

O gênero dramático, durante o Romantismo,

[...] virou-se para o passado nacional e para a história moderna em lugar da antiguidade greco-latina, em busca da forma nova, a 'cor local', os costumes, base da realidade e característica essencial da sociedade [...] misturou o verso e a prosa. (COUTINHO, 1995. p. 150)

No teatro, deixou-se de focar fatos relacionados ao passado da civilização para tratar do passado da própria nação brasileira. A contemporaneidade também se tornou alvo de narrativas dramáticas, ou seja, os olhares que estavam voltados ao longínquo passaram a buscar as cercanias, o pitoresco e a cor local. E essa transferência de temática foi expressa sob outra forma. Antes, usava-se o verso, agora, mesclam-se verso e prosa.

No teatro, houve basicamente

[...] uma revolução drástica [...] [segundo] Van Tieghem, [ocorreu a] destruição da tragédia como gênero fixo e consagrado por leis imutáveis, e [...] [edificação do] drama de estrutura e forma livres e diversas, melhor apropriado às tendências do espírito do século. (1995, p. 150)

Diante do momento de transição por que passava a nação, e principalmente pela nova concepção de homem, a substituição da tragédia em sua forma rígida pelo drama de forma livre, alinhou-se melhor ao predomínio de um pensamento mais livre.

O drama relacionado ao tipo de peça de teatro romântico é uma

[...] espécie de mescla de tragédia e comédia [...] [segundo Hegel] o drama não é apenas justaposição de tragédia e comédia. É, sim, alguma coisa *mais*, alguma coisa além, que resulta do produto de ambas. Diz ele que, no drama, o que se faz é aparar as saliências de ambos os gêneros precedentes, obtendo assim um gênero novo. Nele, a

personagem subjetiva da comédia, ao invés de agir com a desproporção cômica, faz-se penetrar da seriedade dos caracteres firmes e lança-se ao enredado de colisões no qual, através da sua vontade consciente, buscará o seu fim, que pode ser mais ou menos feliz. [...] Não se busca mais a 'queda da felicidade ao infortúnio' de Aristóteles nem, necessariamente, a obra teatral deverá ter um fim feliz. O que acontece é que, ainda que ocorra um resultado oposto ao desejado pelo protagonista, por exemplo, a existência humana tem suas retribuições, suas compensações. (PALLOTTINI, 1989, p. 32-33).

O drama, como qualificativo de um gênero em particular, foi usado no século XIX na França para referir-se ao drama romântico, o qual se apresenta como um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia. Tal gênero, ao agregar elementos trágicos e cômicos, acaba tornando-se um novo gênero, aquele que tenta dar conta de representar o que é humano, não representando a total felicidade e nem a total infelicidade, mas procurando um meio termo entre esses estados.

As personagens da tragédia, em sua maioria, possuem estreita ligação com o divino, com as forças da natureza, com as paixões referentes à moralidade humana de modo geral – e não a paixão individualizada. Renata Pallottini (1989, p. 34) afirma que “[...] [as personagens da tragédia clássica agem da forma como agem] porque obedecem a motivações maiores, motivações que a ligam ao divino, às exigências do campo moral mais vasto e profundo, com as determinações da fatalidade ou de suas próprias culpas”. A personagem clássica está perfeitamente integrada consigo mesma, com seu caráter humano, de forma que, fortalecida, distancia-se de conflitos interiores que desestruturam sua vida exterior.

Por sua vez, a personagem do drama é fragmentada: não se liga mais ao divino e afasta-se das forças da natureza, “não consegue ser”. (1989, p.33) Suas características particulares são realçadas e há espaço para a individualidade, mas seus conflitos interiores perturbam a vida exterior.

No que tange à forma,

a tragédia moderna apropriou-se, desde o seu princípio, do conceito de personalidade e subjetividade dos seus personagens, que agem, agora segundo *razões suas*, coerentes com a sua construção psicológica (e moral, social, até física). São indivíduos, feitos desta e daquela forma, não mais forças morais personificadas. (PALLOTTINI, 1989, p. 35. Grifos da autora)

No drama, em oposição à tragédia clássica, as personagens revelam mais suas razões, seus pensamentos particulares, ou seja, algo mais pessoal em vez de apenas representarem uma força superior ligada a uma moral coletiva.

Em *Do grotesco e do sublime* (2002, p. 40), Victor Hugo caracteriza o drama da seguinte maneira: “Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio [...] da literatura atual.”

O filósofo atribui ao drama o caráter de verdade por estar relacionado diretamente ao real, em que se mesclam o sublime e o grotesco naturalmente. Tais aspectos ora se aproximam, cruzando-se, ora se afastam, mas se harmonizam, apesar de serem contrários. Para Victor Hugo (2002, p. 49),

[...] os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera [seu medo, suas fraquezas] que parodia sua inteligência. É por isso que entram em contato com a humanidade; é por isso que são dramáticos. ‘Do sublime ao ridículo há apenas um passo’, dizia Napoleão, quando se convenceu de que era homem; [...] este grito de angústia é o resumo do drama e da vida.

Essa angústia é mais bem explicitada por intermédio do drama, pois este revela ao espectador tanto o mundo interior (consciência, solilóquios, apartes, monólogos, cruzamento de problemas da vida e da consciência) quanto exterior (discursos e ações) da personagem,

possibilitando a apreciação de “um duplo horizonte” da personagem, como afirma Victor Hugo (2002, p.70).

Para ele, a ligação com a natureza deixa de parecer rígida, como na tragédia, para se tornar algo inerente ao ser humano. Essa conexão com a natureza tornará o homem livre para revelar sua fragmentação, seus conflitos individuais - porque isso é natural no homem. E quanto mais o poeta mostrar os problemas vivenciados pelos seres humanos, mais belo será seu drama.

Além da preocupação dos autores do drama com o homem a ser representado, há uma atenção dirigida à forma, ao espaço e ao tempo onde serão colocadas suas personagens e às ações a serem realizadas por tais personagens. As unidades de tempo, lugar e ação não são mais concebidas como algo fixo, uma vez que as ações têm seu tempo para serem desenvolvidas, em espaços necessários e não obrigatórios e com uma duração própria. O tempo circunscreve-se à ambientação do drama e a atmosfera dramática leva as marcas do tempo, reconhecidas na chamada ‘cor local’.

Nessa nova concepção de teatro, os românticos encontram o modelo ideal para expressar melhor as suas angústias e inquietudes. Assim como outros poetas europeus, Gonçalves de Magalhães aderiu ao movimento romântico em busca de uma reforma literária, influenciado, sobretudo, pela literatura europeia (italiana, francesa e portuguesa). Propôs uma reforma romântica, mas, para isso, escreveu uma tragédia nos moldes da estética clássica.

A formação básica neoclássica do autor não foi suprimida pela nova estética insurgente. Nota-se isso nas formas poéticas predominantes em suas criações, inclusive na peça *Antonio José* – escrita em versos. O que faz é buscar um meio termo, aproveitar o que há de melhor em ambas as estéticas e usá-las em favor da criação. Para Sabato Magaldi (s/d, p. 33) “[...] [Magalhães] colheu do Romantismo o que lhe parecia mais aproveitável, sem renegar, contudo, o equilíbrio dos padrões clássicos”.

Diante de uma nova concepção de homem e de novos anseios que precisavam ser satisfeitos, as nações européias modificaram suas estruturas composicionais. No teatro, essa modificação revelou-se através da alteração da forma e da abordagem do conteúdo das obras. No Brasil, nação ainda à margem, engatinhando para uma independência, valorizava-se o que vinha do estrangeiro. Nesse cenário, Gonçalves de Magalhães propõe um debate estético ao compor uma obra que reúne características de ambos os gêneros, tragédia e drama, já que visava provocar os poetas brasileiros a se concentrarem nas riquezas nacionais e as valorizarem.

Se [...] meditassem [sobre a base moral da poética] os primeiros poetas brasileiros, certo que logo teriam abandonado essa poesia estrangeira, que destruía a sublimidade de sua religião, paralisava-lhe o engenho, e o cegava na contemplação de uma natureza grandiosa, reduzindo-os afinal a meros imitadores. (MAGALHÃES, 1865 apud CASTELLO, 1961, p. 95)

Envolvido no movimento de nacionalização da arte literária e dramática, Magalhães incita os poetas brasileiros a deixarem de apenas imitar o que é estrangeiro. Esse desafio toma dimensões maiores quando ele toma a frente do teatro nacional e compõe sua tragédia *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*. Conforme Machado de Assis (s/d, 227), o que há nessa obra “[...] não é o resultado de uma vocação, mas simplesmente o resultado de um esforço intelectual, de uma forma que não é sua.”

2.2 – *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*

Cem anos após a morte de Antonio José da Silva, o Judeu (1705-1739), Gonçalves de Magalhães (1811-1882) escreveu a peça trágica (classificação dada pelo próprio autor) *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* (1836), em cinco atos, ambientada na Lisboa de 1739.

Representada pela primeira vez no teatro da Praça da Constituição do Rio de Janeiro, em 13 de março de 1838, pela companhia de teatro do famoso ator João Caetano, *Antonio José* foi um marco na dramaturgia brasileira.

Magalhães explica, no prólogo, que escreve sobre Antonio José da Silva, o “Judeu” (comediógrafo do século XVIII) por ser um “assunto nacional”, afinal este nascera no Brasil. Assim, a partir desse referencial histórico, constrói a personagem Antonio José inserida no contexto da Inquisição portuguesa – oficialmente abolida em 1820.

A ação da peça desenvolve-se após a condenação de Antonio José, que, para escapar da prisão e da morte, refugia-se nas casas de seus únicos amigos: primeiro, na casa da atriz Mariana, e em seguida no palácio do conde de Ericeira. Antonio teme o religioso frei Gil (apaixonado por Mariana), que segue os passos do protagonista a fim de conduzi-lo ao cárcere. O desfecho trágico concretiza-se na prisão e na ida do Judeu às fogueira inquisitorial.

O momento de decadência sofrido pela sociedade portuguesa referida por Antonio José em sua conversa com o conde – “Como vai Portugal?/ [...] Era de corrupção e decadência!.../ [...] Caminhamos para a queda.” (cena II, 3º ato) – opõe-se ao que ocorria no cenário brasileiro quando Magalhães lançou a obra, pois o Brasil estava vivendo um período de grande desenvolvimento em todos os aspectos: social, político, econômico e cultural, devido à presença da corte portuguesa no país. Nesse contexto, Magalhães compôs sua obra, por ele intitulada tragédia, gênero que se “[...] propõe a imitar os homens,

representando-os [...] melhores do que são na realidade.” (ARISTÓTELES, s/d, p. 242),

No entanto, seja classificado como pré-romântico ou iluminista tardio, respectivamente por Edwald Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996), *Antonio José* pode ser analisado tanto à luz da tragédia aristotélica quanto do drama romântico brasileiro – na esteira das noções de Victor Hugo. O próprio Gonçalves de Magalhães dá essa pista ao dizer que sua obra não segue nem “o rigor clássico e nem desalinho romântico”. Assim, importa abordar a estrutura dessa obra à luz da tragédia e do drama, pois apresenta elementos de ambos os gêneros.

A tragédia apresenta os seguintes elementos essenciais “[...] a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo e o canto.” (ARISTÓTELES, s/d, p. 248) os quais se desenvolvem dentro das estruturas do prólogo, episódio, êxodo e canto coral,

compreendendo este último o párodo e o estásimo; estas partes são comuns a todas as tragédias; outras são peculiares a algumas peças, a saber, os cantos da cena [...] (cantos fúnebres). O prólogo é uma parte da tragédia, que a si mesmo se basta, e que precede o párodo (ou entrada do coro). O episódio é uma parte completa da tragédia colocada entre cantos corais completos; o êxodo (ou saída) é uma parte completa da tragédia, após a qual já não há canto coral. No elemento musical, o párodo é a primeira intervenção completa do coro; o estásimo é o canto coral onde são excluídos os versos anapésticos e os versos trocaicos; a lamentação é um canto fúnebre comum aos componentes do coro e aos atores em cena. (ARISTÓTELES, s/d, p. 257)

Há fábulas, narrativas dramáticas, “seqüência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra”, conforme Robert (apud PAVIS, 2007), em que algumas ações são simples, outras, complexas, compreendendo-se ação como “[...] tudo o que se passa no interior da ficção, tudo o que fazem as personagens” (PAVIS, 2007, p. 5)

Ação simples é “aquela cujo desenvolvimento [...] permanece uno e contínuo, e na qual a mudança não resulta nem de peripécia nem de reconhecimento. Já a ação complexa é aquela onde a

mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios.” (ARISTÓTELES, s/d, p. 254). Já a ação complexa apresenta os seguintes elementos: peripécias, reconhecimentos, acontecimento patético ou catástrofe.

A peripécia é a mudança de ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre [...] em conformidade com o verossímil e necessário [...] O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio [...] o acontecimento patético (catástrofe) [...] é devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como as das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos. (ARISTÓTELES, s/d, p. 255)

Em toda a tragédia há o nó e o desenlace. O nó consiste muitas vezes em fatos alheios ao assunto e alguns que lhe são inerentes; o que vem a seguir é o desenlace. [...] nó [é] a parte que vai desde o início até o ponto a partir do qual se produz a mudança para uma sorte ditosa ou desditosa; e [...] desenlace a parte que vai desde o princípio desta mudança até o final da peça. (ARISTÓTELES, s/d, 269)

Na peça *Antonio José*, a ação é simples porque se desenvolve de maneira contínua, mas a mudança decorre da peripécia, além de a catástrofe decorrer de uma ação do protagonista: ter retornado à casa da atriz Mariana para levá-la com ele à Holanda.

Antonio José está dividida em cinco atos. No primeiro ato, com oito cenas, são apresentadas as personagens Mariana – atriz –, sua criada Lúcia e, no final desse ato, Antonio José, o poeta perseguido. Esse ato assemelha-se ao prólogo do teatro grego, pois as personagens femininas, no ambiente intimista da casa de Mariana, e à noite, comentam temas que serão tratados pelo protagonista durante sua fuga, como o papel e a profissão do poeta na sociedade.

Tem-se tanto a opinião do artista - representado pela atriz Mariana, que se sente discriminada pela sociedade -, como também a opinião do povo, que rejeita esse tipo de profissional, o que se revela pela voz da criada Lúcia que, por comportar-se como confidente de Mariana, funciona como uma espécie de coro evoluído do teatro grego

e próximo do teatro clássico francês. Estes são os primeiros traços característicos que aproximam a obra de Gonçalves de Magalhães da tragédia grega.

No 1º. ato, quando Mariana e Lúcia estão em cena, o que se focaliza no diálogo delas é um tema geral, o da situação do poeta na sociedade. Mariana usa sua situação para ilustrar a condição do ator e, ao mesmo tempo, também abre espaço para que Lúcia demonstre preocupações com o futuro de Antonio José. Mariana, no entanto, está firme em sua posição, revelando preocupações com a satisfação pessoal que a arte dramática pode trazer ao artista, poeta ou ator. Durante as falas dessas duas personagens, suas caracterizações tornam-se evidentes: Lúcia, uma pessoa simples, analfabeta e fiel à sua ama, e Mariana, uma atriz dedicada que não teme revelar angústias geradas pela profissão. Enquanto as duas conversam, percebem-se conflitos de opiniões entre estas personagens femininas, mas o grau de tensão é baixo.

No final da cena quatro, eleva-se bruscamente o nível de tensão com a entrada de Antonio José agitado e solicitando auxílio para proteger-se em casa de Mariana. Essa entrada dá início à história trágica que “[...] imita as ações humanas colocadas sob o signo dos sofrimentos das personagens e da piedade até o momento do reconhecimento das personagens entre si ou da conscientização da fonte do mal.” (PAVIS, 2007, p. 416)

Em meio à pressão – após a entrada de Antonio José –, as personagens em cena mencionam uma quarta personagem: o Conde, que representa solução para o novo conflito, gerando expectativa para Antonio José – e para o leitor /espectador – de que o nobre possui maior poder que a Inquisição, por ter título de nobreza. E essa expectativa será mantida até o final do quarto ato, momento em que ela se rompe e ocorre o ápice da tensão, com a chegada dos familiares do Santo Ofício.

Nesse primeiro ato, o prólogo desenvolve-se nos moldes aristotélicos porque, em vez de preceder o coro, é introduzido como parte da peça; por meio de diálogos lamentosos entre as personagens Mariana e Lúcia, bem como o nó (chegada de Antonio José), que desestabiliza a situação inicial e induz as demais personagens a auxiliar o herói a resolver o problema dele: sobreviver à perseguição.

No segundo ato, com nove cenas, as ações seguem no mesmo espaço, a casa de Mariana. O ato inicia-se com o herói dormindo para, em seguida, acordar atormentado. Encontra-se, assim, uma forma de ampliar a importância do protagonista por meio de ações que inspiram o terror e o pânico. Essa técnica é retomada por Gonçalves de Magalhães da tragédia clássica, e ela serve para levar o espectador à identificação com a personagem, promovendo, conseqüentemente, a catarse.

(Do grego *katharsis*, purgação) Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético, está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica. A psicanálise interpreta-a como prazer que a pessoa colhe em suas próprias emoções ante o espetáculo das do outro, e prazer de ela sentir uma parte de seu antigo ego recalcado que assume o aspecto tranquilizante do ego do outro. (PAVIS, 2007, p. 40)

Essa purgação ocorre mediante identificação do espectador com o herói trágico, uma vez que a tragédia em si, “[...] suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, s/d, p. 248). A catarse é o objetivo da tragédia. Durante a encenação, o espectador poderá identificar-se com as ações realizadas no palco devido aos procedimentos cênicos usados na peça. A partir dessa identificação e da empatia estabelecida entre espectador/encenação, aquele passa a vivenciar sentimentos como compaixão, medo, terror, vividas pelo herói. Ao experimentar tais sentimentos, liberta-se de tais emoções e, ao fazer isso, está purgando suas emoções.

Ao relatar seu pesadelo, Antonio José revela heroísmo, característica típica do *herói trágico*, que, na visão de Patrice Pavis (2007, p. 193), “concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais [...]”. Tal pesadelo revela-se como descrição de um Auto de Fé, que deverá ocorrer no quinto ato. No pesadelo, o herói enfrenta o inimigo, defende-se, é forte, impõe-se. É como se este antecipasse ao leitor/espectador um heroísmo que poderia concretizar-se no final da peça, mas que permanecerá apenas no plano do sonho. Nesse sentido, esse episódio aproxima-se da forma do drama romântico, pois conjuga o sublime e o grotesco – o plano dos sonhos e a forma como a personagem reage a ele, respectivamente.

A atriz Mariana mostra o tipo de relacionamento que mantém com o protagonista e sua importância para ela. Antonio José revela sofrer perseguição de bandidos que lhe querem roubar tudo, inclusive honra, liberdade e pensamento, mostrando a dimensão da perseguição promovida pela igreja. Como no drama romântico, exploram-se as causas particulares das personagens, seus problemas pessoais. O individual sobressai-se ao coletivo.

Observando a linha contínua e crescente das ações dramáticas, esse ato funciona como seqüência das ações do primeiro ato. Aqui, toma-se conhecimento das forças contra as quais o herói luta e das quais foge, pois, como o herói clássico, “está, todavia, tragicamente aprisionado entre a lei divina, cega, mas irreprimível, e a consciência infeliz, porém livre [...]” (PAVIS, 2007, p. 193) Tais leis divinas são representadas pelo poder do Tribunal do Santo Ofício, entidade criada pelos homens para perseguir, roubar e matar em nome da fé.

O sino tocando, após Mariana ter rezado, contribui para a manutenção da representatividade da igreja nessa atmosfera de poder inquisitorial, o que provoca o pesadelo de Antonio, esteja ele acordado ou dormindo. Na cena oito, quando a tensão já se havia amenizado, entra o vilão frei Gil, que persegue Antonio.

Frei Gil: (fazendo uma grande reverência, e com ar muito religioso)

*Sou seu ministro, e humilde servo,
E Deus esteja em vossa companhia.
De que temeis? Estais tão agitada!
Minha presença acaso horror inspira?*

Mariana: Na graça do Senhor *sejais bem-vindo.*

[...]

Frei Gil: Vós sois comediante, ides a cena,
Esse mundo profano vos conhece...

*A vida que passais é desprezível.
Mereceis melhor sorte. Eu condoído
Quero vos proteger, quero salvar-vos.
Sois alvo da calúnia, e mais não digo;
Vós me entendeis. (p.55. Grifos nossos)*

A introdução do antagonista no episódio amplia a dramaticidade da cena e retoma a tensão máxima do ato, quando herói e vilão lutam fisicamente, no final da cena nove, anunciando a catástrofe:

Antonio José: (*investe ao peito de frei Gil, este se curva, tremendo de medo*):

*Nas minhas mãos estás; treme, malvado,
Infame sedutor... Oh, já te curvas!
Onde está o poder que blasonavas?
Cuidavas estar só, e que podias
A teu salvo enganar, com vãos discursos,
Uma pobre mulher?*

Frei Gil: Oh, por piedade!

Antonio José: Piedade de ti!... morre, malvado (*como querendo sufocá-lo com as mãos*) (p. 59. Grifos nossos)

Essas ações põem a nu os impulsos do herói e o descaramento do vilão que, em si, já é contraditório, ou seja, um frei com atitudes mesquinhas. Percebe-se o direcionamento didático do autor alertando para o fato de que membros da Igreja agem em benefício próprio e mostrando intensamente o confronto entre judeus e cristãos, representados por Antonio José e pelo frei, respectivamente. Nota-se que, gradativamente, as personagens vão entrando em cena e

aumentando o nível de tensão da trama. Mantém-se, assim, coerência entre o primeiro e o segundo ato, já que este dá continuidade à ação daquele. O confronto entre as personagens mostra o afrontamento grosseiro do poder pelo poeta, uma vez que o frei em si é incoerente, algo mais presente no drama romântico que na tragédia.

No terceiro ato, com dez cenas, introduz-se a presença do Conde de Ericeira, mencionado nos atos anteriores e tido como aquele que seria o desatador do nó, livrando o herói da punição. Nesse ato, revela-se o real motivo da perseguição sofrida por Antonio José, quando o Conde esclarece que é por culpa do judaísmo.

Tal acusação justifica a agitação do judeu perseguido e a presença ameaçadora do frei. Antonio José sabe que o perseguem, mas não esclarece o motivo, quem o faz é o Conde, por meio de um monólogo. Na cena dois, em meio à agitação, a tensão diminui e dá espaço a um diálogo filosófico em que Antonio José e o Conde discutem a culpa dos adultos e o servilismo das pessoas. Eles não perdoam os intelectuais que não refletem e revelam suas opções por determinados tipos de poetas.

Por meio do diálogo verifica-se que há entre essas personagens admiração recíproca. No entanto, divergem quanto ao tipo de atitude a tomar diante do opressor. Retomam um debate acerca do papel do artista na sociedade por meio de elogios e comparações e o Conde aproveita para aconselhar Antonio José a imitar os bons poetas.

Na cena seis, ainda em clima de tranquilidade aparente, a chegada de Mariana permite que o Conde elogie o trabalho da atriz e lamente a opção de Antonio pela comédia em detrimento da tragédia, reiterando o debate acerca do trabalho do artista. Além disso, afirma que há um frei em favor de Antonio, nessa fuga. É retomada a tensão e é inserido o suspense no final desse ato, na cena dez, quando Antonio reconhece o inimigo.

(Mariana dá dois passos para se despedir de Antonio José, que volta repentinamente da janela)

Antonio José: *É ele! eu reconheço o monstro.*

O Conde e Mariana: (assustados) Quem? (correm ambos para a janela)

Antonio José: Frei Gil!

Mariana: Sim, é ele! (p.81. Grifos nossos.)

Nesse terceiro ato, o sono de Antonio José, diferente do mostrado no segundo ato – em que acorda apavorado devido a um pesadelo – é um sono tranquilo, já que, ao acordar, tem à sua disposição um almoço e a presença do amigo Conde. Esse ambiente de calma é transposto para as cenas seguintes e para todo o ato de modo geral, encaminhando-se para o desenlace.

No quarto ato, com sete cenas, ocorre o clímax da peça, pois vilão e herói encontram-se novamente e também ocorre o desenlace, desfaz-se o nó da intriga e se observa a queda do herói, momento de catarse. Nesse ato, o frei ciumento retorna à casa da atriz Mariana para humilhá-la quando esta se recusa a denunciar Antonio José. O frei afirma: “Tanto orgulho já me irrita! /*Eu quero, mulher louca, eu quero ver-vos/ No Santo Tribunal com esse orgulho*” (p. 94. Grifos nossos). E, no final da cena sete, a rubrica indica que os “familiares do Santo Ofício, e soldados, [...] entram repentinamente”, inclusive frei Gil e a seguir “[...] se apoderam de Antonio José, que corre para Mariana, como para abraçá-la, mas o impedem [...] Os familiares o puxam e o levam de rastos”.

Antonio José foi surpreendido em casa de Mariana. Ele havia retornado à casa da atriz para pedi-la em casamento e levá-la para a Holanda junto com ele. Seu encontro com o frei não causou maiores tumultos, o protagonista não teve alternativa a não ser render-se aos familiares do Santo Ofício. Nesse sentido, observa-se a queda do herói, o qual será punido. Antonio José é surpreendido pelo inimigo que o perseguiu e que agora o conduzirá ao cárcere.

A partir de então, ruma-se à sua punição devido à sua *hamartia* do herói.

Na tragédia grega, o erro de julgamento e a ignorância provocam a catástrofe. O herói não comete uma falta por causa de 'sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu. A *hamartía* é concebida como ambígua: com efeito, a 'culpabilidade estabelece-se trágica entre a antiga concepção trágica religiosa da falta-mancha, da *hamartia*, moléstia do espírito, delírio enviado pelos deuses, gerando, necessária porém involuntariamente, o crime, e a concepção nova em que o culpado, *hamartón* e, sobretudo, *adikón*, é definido como aquele que, sem ser obrigado a isso, escolheu, deliberadamente, cometer um delito. (VERNANT, 1972, p.38 apud PAVIS, 2007, p. 191. Grifos do autor)

Palavra grega para 'orgulho ou arrogância funesta'. A *hybris* leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. Este sentimento é a marca da ação do *herói trágico*, sempre disposto a assumir seu destino. (PAVIS, 2007, p. 19. Grifos do autor)

A *hamartía* de Antonio José está no fato de ter nascido judeu e sua *hybris* foi ter tentado todo o tempo fugir das garras da inquisição, seja refugiando-se na casa dos amigos, seja disfarçando-se de criado ou tentando fugir para outro país. Mas ele ainda não reconhece sua culpa, como faria o herói trágico, apenas aceita ser levado para a prisão. No confronto entre a atriz e o frei, fica claro que ele disputa o amor da moça com Antonio, ou seja, o motivo da perseguição torna-se dúbio: o poeta está sendo perseguido oficialmente por ser judeu, mas, extra-oficialmente, por ser o "rival" amoroso do frei. Nesse episódio mesclam-se elementos da tragédia e do drama romântico.

A linha de ação e a tensão dramática criadas em torno de perseguição religiosa são interrompidas. Suspende-se a expectativa gerada pelo conflito instituído desde o início da peça entre o judeu e a igreja porque a intolerância deve-se ao ciúme de um frei. Algo que era social, geral, já não o é mais. A perseguição justifica-se por um motivo pessoal do frei. E isso desvia também o leitor/espectador da tensão e polêmica até então tratada.

Nesse ato, mostra-se que o auxílio do Conde libertaria Antonio. No entanto, este é capturado pelos familiares do Santo Ofício. Eles interrompem um abraço entre Mariana (católica) e Antonio José (judeu), que pode ter o sentido de que as duas religiões se confraternizariam, acabando com as barreiras que as separam como diferença de ponto de vista.

Até o quarto ato, todas as cenas ocorrem num tempo de 24 horas e com pequena variação de espaços: casa de Mariana, Palácio do Conde e masmorra.

No 5º ato, conforme diz a rubrica “[...] Antonio José deitado no chão sobre palhas, preso por uma corrente à pilastra que no meio da cena sustenta a abóboda do cárcere [...]” (p.109), o protagonista aparece no cárcere. Pela descrição da ação de Antonio José, pode-se entender que a prisão tenha ocorrido momentos ou dias antes. A unidade de tempo foge da regra rígida da tragédia e se torna mais livre, bem como o espaço que se renova.

Apesar de padecer fisicamente, Antonio José segue firme em suas convicções. Nota-se o crescimento do herói, que será punido por erro involuntário, desencadeado por uma afronta pessoal. O herói trágico está submetido às mazelas do destino não diferente da situação de Antonio José, nascido numa família judaica, algo que não pôde escolher e que foi motivo de sua punição.

Nesse ato, tem-se, novamente, um abraço entre o frei e Antonio. Pode-se pensar novamente na confraternização entre as religiões, mas esse abraço é, mais uma vez, interrompido pela batida do sino e pelo rufar dos tambores anunciando a ida de Antonio para a fogueira. Sugere-se que cristãos e judeus permanecerão separados e que o poeta e toda forma de poder absolutista manter-se-ão distantes em permanente confronto.

O quinto ato encerra a peça apresentando Antonio José como um verdadeiro herói, que morrerá firme em suas convicções. Nesse momento, ele não desperta sentimento de pena no leitor/espectador.

O final trágico da obra produz efeito de libertação do protagonista e não instiga o leitor/espectador a seguir em seus questionamentos. O desfecho sugere que tudo esteja acomodado como está, encerrando apenas um ciclo de terror. A indignação acaba só no final da peça, ficando apenas a imagem do impotente indivíduo dependente das decisões da Inquisição, cujos poderes são ilimitados. Insinua-se a continuidade da execução desse poder por vezes maior que o indivíduo.

Em *Antonio José*, o infortúnio decorre da peripécia, mudança súbita e imprevista da situação. O judeu, seguro de que partiria com a atriz Mariana para a Holanda, é surpreendido pelos familiares do Santo Ofício. Nesse aspecto, há uma aproximação da ação complexa proposta por Aristóteles se se atentar para o fato de que o estagirista denominou “[...] ação ‘simples’ aquela que, sendo una e coerente [...] efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação ‘complexa’ [...] aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 117)

Aproximando-se a peça *Antonio José* da estrutura clássica aristotélica, observam-se semelhanças tanto na unidade de tempo, de ação, na construção do herói, quanto na presença do destino. Nesse aspecto, quanto à estrutura, Gonçalves de Magalhães deixa, em sua obra, “testemunhos de obediência às normas clássicas: a estrutura em cinco atos, o metro decassílabo e a concentração da ação, que prossegue, sem desvios, desde a denúncia ao apresamento do protagonista. É ainda de inspiração raciniana a clareza de estilo” (LIMA, 2005, p. XXVI).

Outros aspectos que se aproximam do modelo clássico são os diálogos travados entre Antonio José e o Conde, no terceiro ato, acerca de temáticas filosóficas, artísticas, políticas e religiosas. Esses assuntos, embora complexos, são tratados de forma didática,

numa linguagem simples, passível de ser compreendida pelo leitor/espectador, por mais leigo que seja.

Antonio José: [...] e sempre cego
Levar se deixa o homem pelo mundo.
Parece que a razão, envergonhada
De nada ter servido nos prazeres
Nos deixa na desgraça.

O Conde: A culpa é nossa,
Que da razão tão pouco nos servimos.

Antonio José: [...] Os erros que co'o berço recebemos,
Tarde ou nunca os perdemos.
[...]

O Conde: Tu pecas porque queres; bem podias
Compor melhores dramas regulares,
Imitar Molière [...] [...]

Antonio José: [...] Molière escreveu para os franceses,
Para a corte do grande Luís Quatorze,
[...]
E eu para os portugueses só escrevo;
[...]
Como vai Portugal! [...] [...]
[...]
Era de corrupção e decadência!...

O Conde: Assim é; mas enquanto o povo dorme
O remédio é sofrer com paciência. (p.66-72)

Tal diálogo é de suma importância para a compreensão dos propósitos do autor, porque concentra primeiro uma crítica aos poetas que escrevem para agradar a corte, depois, uma exaltação do poeta destemido e, finalmente, uma crítica à ignorância do povo, que, sem as devidas armas da sabedoria, cala-se diante da corrupção dos governantes. Tal episódio remete ao anseio do autor em provocar o leitor/espectador para refletir sobre sua realidade, fugindo aos padrões da tragédia clássica.

Com relação à estética romântica, mais precisamente com relação à forma do drama romântico, sobressaem-se, em *Antonio*

José, as exaltações, os afastamentos, as divagações, os conflitos interiores e exteriores. A presença do cristianismo, “[...] porque o cristianismo, com o exame de consciência, habituou as pessoas a voltarem-se para si mesmas e fomentou a melancolia, que é tristeza espiritualizada e sentimento base do Romantismo” (Madame de Staël e Victor Hugo, s/d, apud SODRÉ, 1969, p. 193), o culto do eu, a personagem gira em torno dela.

O protagonista apresenta um discurso lógico (“Infames! querem que o homem seja escravo,/Que cego e mudo, e que não pense,/Para melhor calcar-nos seu grado!” (p. 27)) em momentos de ações exaltadas, geralmente, assinaladas pelas rubricas “[...] entra assustado, encosta-se na porta [...]” (p. 26); a seguir “levantando-se furioso” (p.26); “furioso passa para o lado, empurrando Mariana” (p.29), ou seja, problemas percebidos pela alma da personagem tumultuam a vida física, exterior dela.

As manifestações da consciência, típicas do herói nos moldes do drama romântico, podem ser vistas em Antonio José nas expressões do pensamento do protagonista: “Há dias aziagos, em que o homem, /Em profunda tristeza mergulhado, /Se esquece de si mesmo, e se concentra/ No mundo interior da consciência [...] / Ora, a noite os mistérios apadrinha [...] / As criações da mente favorecem [...]” (p.44). Essas angústias naturais do ser humano farão parte da trajetória do judeu na peça e só se resolverão com sua morte.

A personagem Antonio José é, de certa forma, apresentada com um destino previamente determinado (por ser judeu, será perseguido, preso e morto) como o herói trágico, que tem um destino a ser seguido; mas apresenta sua dose de característica do herói do drama nesse aspecto porque é também livre para fazer escolhas. Ele escolheu refugiar-se em casa da amiga Mariana (primeiro ato) e em casa do amigo Conde (terceiro ato), vestir-se de criado (segundo ato) e tentar fugir para a Holanda com auxílio do Conde (no quarto ato). Nesse sentido sobressai-se a individualidade do protagonista, cuja

visão de mundo difere da do cristianismo, religião dominante, e essa individualidade revelada mediante ações do judeu, destaca-se na peça, afirmando características do drama romântico.

O protagonista é também um ser fragmentado, que age por motivações pessoais. Suas ações, no percurso da fuga, desde o segundo ato até o momento em que é capturado, no quarto ato, decorrem da necessidade de sobreviver pura e simplesmente. Não há uma causa nobre, em prol da humanidade, que esteja defendendo.

Além desse aspecto, percebe-se que a lei divina, que deveria agir em prol do herói, como ocorre na tragédia clássica, move-se desfavoravelmente ao judeu. O Tribunal do Santo Ofício, que representa Deus na Terra, persegue o judeu, representando o maior obstáculo a ser transposto por Antonio José.

Em *Antonio José*. “reconhece-se [...] o autor estreante que não domina ao ativismo das peripécias e o modo indireto de representar os incidentes sentimentais na psique das personagens. Suas personagens pensam bem, mas não são capazes de expressar verbalmente emoções violentas.” (LIMA, 2005, p. XXIX)

As personagens não são capazes de se confrontar com o elemento adverso por meio da fala coerente e lógica. São exemplos o confronto do protagonista com frei Gil, no segundo ato, e o confronto da personagem Mariana com o mesmo frei Gil, no quarto ato. Tanto Antonio José quanto a atriz Mariana ficam extremamente indignados com as atitudes investidas e com o comportamento do religioso, mas não o expressam verbalmente de maneira equilibrada. São apelativos, ficando por conta da rubrica a expressão das emoções turbulentas. Antonio José reage: “Hipócrita maldito, / [...] morre, malvado (como querendo sufocá-lo com as mãos) / [...] Sai de meus olhos, sai, põe-te na rua, / Já, e já, antes que eu de ti me vingue”, assim como Mariana, ao ser abordada pelo frei: “Que horror! monstro, deixai-me. (Mariana corre de novo furiosa para o lado do oratório [...]) / Meu Deus, Meu

Deus, livrai-me deste monstro.” Em seguida “caindo de joelhos” grita “Ai!!!”

“Quando o Sr. Dr. Magalhães escreveu as suas duas tragédias, estava ainda em muita excitação e querela das escolas; o ruído da luta no continente europeu vinha ecoar no continente americano; alistavam-se aqui românticos e clássicos; e, todavia o autor de Antonio José não se filiou nem na igreja de Racine, nem na igreja de Vítor Hugo” (ASSIS, s/d, p.227). No prólogo da peça, o próprio autor explica não optar por uma ou outra tendência. O que faz é justamente retirar de cada uma o que lhe interessa. Gonçalves de Magalhães

[...] manteve-se predominantemente clássico, ao mesmo tempo dominado por idéias de Victor Cousin [...] [endossando] a opinião do pensador francês, reafirmando que o fim da arte é o belo moral e a sua liberdade reside apenas nos meios de exprimi-lo. [...] Em todo caso [...] [sua tragédia] aqui reconhecida [...] apenas pelo seu valor histórico-literário, iniciou e agitou um dos aspectos mais importantes de nossa vida literária a partir da renovação romântica. (CASTELLO, 1961, p. 15)

Conforme o fragmento, o tragediógrafo estava despreocupado com a forma exata em que deveria colocar sua obra, pois é inerente à arte a liberdade de expressão. Apesar de ter permanecido numa espécie de limiar entre a estética clássica e a romântica, Gonçalves de Magalhães atingiu o objetivo pretendido, levar ao palco uma peça nacional.

Para Machado de Assis (1961, p. 228), “quando o autor põe na boca de seus personagens conceitos filosóficos e reflexões morais, entra no seu gênero e produz efeitos excelentes; mas desde que estabelece a luta dramática e faz a pintura dos caracteres, sente-se que lhe falta a imaginação própria e especial da cena.” O crítico ressalta o mérito do filósofo Gonçalves de Magalhães e o demérito do dramaturgo Gonçalves de Magalhães.

3 – O COMEDIÓGRAFO ANTONIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: BRASILEIRO OU PORTUGUÊS?

Antonio José da Silva, o Judeu, comediógrafo brasileiro de formação portuguesa (Rio de Janeiro-1705, Lisboa-1739), filho do advogado João Mendes da Silva e de Dona Lourença Coutinho, sofreu constantes perseguições religiosas por parte da inquisição por pertencer a uma família de cristãos-novos. Por isso, saiu do Brasil ainda criança, aos oito anos, para morar em Lisboa, onde permaneceu o resto da vida e onde se formou intelectual e profissionalmente.

Seu pertencimento à literatura brasileira ou à portuguesa causa polêmica ainda até a atualidade. Apesar de a maioria considerá-lo comediógrafo da literatura portuguesa, há os que o requerem para a literatura brasileira. Sua ligação com Brasil e Portugal na vida pessoal e literária não foi algo reservado apenas a sua pessoa; pela sua genealogia, verifica-se que seus antepassados estiveram ligados tanto ao Brasil quanto a Portugal: seus avós paternos, André Mendes da Silva II e Maria de Henriques nasceram em Portugal e faleceram no Brasil; seu avô materno, Baltasar Rodrigues Coutinho II, nasceu no Rio de Janeiro, e Brites Cardoso, a avó, nasceu em Lisboa.

Sua família atraiu a Inquisição por suas riquezas, sua importância e por causa da atividade, o comércio exercido no Brasil. Com exceção dos tios Diogo Cardoso e Manuel Cardoso, irmãos de sua mãe, e residentes em Lisboa, todos os outros membros da família estiveram nos cárceres do Santo Ofício.

Em 1712, pela primeira vez os familiares do Santo Ofício prenderam os pais de Antonio José da Silva acusados de praticar judaísmo. Tais acusações eram feitas, normalmente, por vizinhos que garantiam que os réus vestiam roupa limpa nas sextas-feiras, não compravam grandes porções de carne de porco, não nomeavam Santos – apesar de falarem em Deus. Nessa época, Antonio José da

Silva, com ainda oito anos, teve de sair do Brasil para não mais retornar, a não ser por meio da literatura.

Nessa primeira prisão, D. Lourença, a mãe, saiu reconciliada, e João Mendes, o pai, por ter amigos advogados, em sua maioria cristãos-novos, também ganhou liberdade facilmente. No segundo processo inquisitorial (1726), Antonio José foi torturado, pois, por ser considerado reincidente, o acusado iria preso, sairia despejado de sua própria casa, a qual tinha as portas lacradas com tábuas pregadas, e, a seguir, nomearia-se um “curador para arrolar os bens, pelo confisco dos quais se teria de pagar as despesas do Tribunal do Santo Ofício” (BRAGA, 1918, p. 115). Então, saiu condenado

a cárcere e hábito penitencial perpétuo, penas de que a severidade verbal se resolvia na obrigação positiva de se confessar e comungar, em dias determinados, quatro vezes por ano, e na execução de algumas rezas, que lhe davam de penitência. O cárcere era o compromisso de não sair do reino sem licença da Inquisição. (TAVARES, 1957, p. XII)

Usar o hábito penitencial perpétuo significava usar o “[...] sambenito (traje vexatório em forma de saco vermelho com enormes cruzes às costas e à frente, amarelas) em um número determinado de domingos e dias santos na missa e procissões [...]”, conforme Aberto Dines (1992, p. 1009).

Enquanto Antonio José da Silva desenvolvia sua educação formal, o Santo Ofício prosseguia em sua perseguição aos familiares do Judeu. Sua tia paterna e sua prima foram presas em 1720, sendo que sua tia foi conduzida à fogueira. Em 1721 seus pais foram presos novamente. E, nesse mesmo ano, Antonio José da Silva (aos 21 anos), tendo como curador Felipe Nery, foi levado aos cárceres para confessar suas culpas, mas, não o fazendo, foi torturado diante do tribunal da Inquisição.

Também foi obrigado a declarar seus bens, mas, sendo “filho-família” (BRAGA, 1918, p. 117), seu único bem era a roupa que vestia. Em outubro de 1726 saiu penitenciado no Auto da Fé, foi solto com a

condição de se doutrinar. Já sua mãe ficou dois anos na prisão e saiu num Auto da Fé em 1729.

Sendo cristão-novo, Antonio José tinha ascendência judaica e fazia parte do grupo dos que, após serem expulsos da Espanha e de Portugal, optaram pelo batismo em detrimento do extermínio e, a seguir, foram espalhados pelas províncias do reino. Estes se distinguiam pelo grande número de intelectuais entre os seus; prosperaram no comércio, na indústria e geraram riquezas, o que despertou interesse da Inquisição, a qual os perseguia, prendia e matava em nome de Deus – isso tudo com a conivência da monarquia.

Antonio José viveu numa época em que a Inquisição era, também, a instituição responsável pela manutenção da ordem social. “Pela lei canônica, a Inquisição não deveria interferir na comunidade judaica, o que foi esquecido sob a alegação de que estimulava as heresias entre os cristãos” (DINES, 1992, p. 1002). Conforme o Cristianismo expandia-se, alcançando novos territórios e outras mentes, a mensagem cristã conquistava também o interesse da classe dominante que via nesse contexto uma forma de exercer o poder; surgia, então, a Cristandade, que não devia ser confundida com cristianismo. Este é o sistema religioso cujo conteúdo é a fé cristã, aquela é sistema de poder que vincula a Igreja ao Estado para controlar a sociedade em todos os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais (BINGEMER et al., 2001.)

A Inquisição situa-se no contexto da cristandade. Ela passa a funcionar como o sistema judiciário que cuida da ordem na sociedade, tendo a fé por ideologia. Ter outra fé significava atentar contra a ordem. Assim, cabia ao judiciário julgar e condenar o desestabilizador dessa ordem.

O judaísmo, por ser outra fé, representava desordem e daí a perseguição aos judeus. Antonio José da Silva representou essa outra ideologia, essa outra visão de mundo; logo, simbolizou a desordem do

ponto de vista da Igreja, uma ameaça ao poder vigente. Percebe-se aqui o choque entre visões de mundo.

Antonio José da Silva entrou para a Faculdade de Cânone em 1727, em Coimbra. Passava a maior parte do tempo no escritório do seu pai. Beneficiou-se das “matrículas incertas”, muito comuns na época, em que os estudantes apresentavam-se nas chamadas dessas matrículas e depois iam para casa.

Os alunos matriculados em cânones, nos primeiros quatro anos, não estudavam, somente no último ano é que se ocupavam com a Apostila para defender trabalhos de conclusão de curso. Saindo de lá voltavam a seus países, advogando e pensando em exercer a função de juiz. A atividade literária era decadente, não eram necessários estudos para produzi-las. Somente em 1772, com a reforma pombalina, é que tudo isso mudou.

Nessa época, Antonio José passou a ir ao Pátio da Comédia para assistir aos espetáculos da companhia castelhana de Antonio Rodriguez. Em 1733, tal companhia representou a tragédia de Ignêz de Castro, *Reynar después de morir*, ano em que, no mesmo local, o Judeu levou ao palco a peça *Vida do grande D. Quixote de La Mancha*. No ano seguinte representou *Esopaida ou Vida de Esopo*. Em maio de 1735, representou a comédia *Encantos de Medeia*. No mesmo ano, casou-se com sua prima Leonor de Carvalho. Em 1736, levou à cena *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, tema anteriormente desenvolvido por Camões e, nesse mesmo ano, morreu seu pai e nasceu sua filha Lourença. Morreu também a infanta D. Francisca, para quem Antonio José glosa Camões, a fim de exprimir os sentimentos de Portugal por sua perda. Passado o luto na corte, representou-se *O labirinto de Creta*. Escreveu também *As Variedades de Proteu* e *Guerras do Alecrim e Manjerona*, esta última para o carnaval de 1737.

A segunda prisão de Antonio José da Silva coincidiu com o momento em que escrevia *Precipício de Faetonte*. Em outubro de 1737, foram presas também sua esposa e sua mãe devido à denúncia

de uma escrava brasileira que trabalhava na casa de Antonio José, a qual desapareceu em 1738, nos cárceres do Santo Ofício.

Segundo R. Magalhães Junior (1967, p.10), as peças de Antonio José da Silva

não eram obras de extrema simplicidade, fáceis de serem levadas à cena. Pelo contrário, em algumas delas chegavam a intervir para mais de quarenta atores, e exigiam nada menos de oito mutações cenográficas, reclamando ainda uma contra-regra complicadíssima e um grande aparato de 'mise-em-scène'.

As complicadas marcações cênicas dificultavam a encenação das obras do Judeu. Em *Vida do grande D. Quixote de La Mancha*, por exemplo, “exigia o autor a entrada de vários irracionais vivos, entre os quais dois cavalos – o de D. Quixote e o de Sancho Pança, e um porco, que o herói de Cervantes, no seu delírio, perseguiria no palco, de lança em riste, julgando tratar-se de um feroz javali...” (1967, p.10). Além dos animais, “o inextricável das cenas, o emaranhado das freqüentes mutações cênicas - tramóias se chamavam-, que por vezes atingem o inconcebível” (TAVARES, 1957, p. XXXIV), permeiam as peças desse autor a ponto de dificultar sua encenação.

Além da difícil realização das óperas do Judeu, como um diferencial tem-se também a abordagem de temas como justiça e livre-arbítrio, de maneira irônica, percebida nessa mesma peça, na passagem em que a personagem Homem pede justiça ao senhor governador Sancho Pança:

Homem: [...] Senhor governador, [...] eu não peço justiça contra mim.

Sancho Pança: Pois contra quem pedis justiça?

Homem: Peço justiça contra a mesma justiça.

Sancho Pança: Pois que vos fez a justiça?

Homem: Não me fez justiça. (SILVA, 1957, p.91, Parte II, cena IV)

Se o comediógrafo não pretendia fazer críticas diretas ao cenário social, como afirma José Oliveira Barata (1991, p. 225. Grifos do autor): “Ao nível do significado último que o teatro de O Judeu assume, dentro do quadro estético-ideológico da época, vê-mo-lo não como um teatro **anti-sistema**, mas antes estreitamente vinculado e condicionado pelos valores contemporâneos.”

Antonio José da Silva consegue, no mínimo, destacar determinadas situações problemáticas por meio da sátira, atraindo para tal a atenção do público. Em *Esopaida ou Vida de Esopo*, obra seguinte e de maior êxito que a primeira, Antonio José da Silva, numa divertida cena em que joga com as palavras, de maneira leve, trata do poder da língua, repetindo a fórmula do emprego de temas complexos, conforme se observou na peça citada anteriormente:

Xanto: Venham para o banquete, meus discípulos, *encomendei a Esopo por na mesa a melhor coisa do mundo.*

...
Esopo: *Eis aqui a melhor coisa do mundo.*

Xanto: Descobre, e veremos.

Esopo: *É um prato de línguas.*

Xanto: Um prato de línguas? Como? Pois *isso é a melhor cousa do mundo?*

Esopo: *Qual é a dúvida, que a melhor coisa do mundo é a língua? Sem língua ninguém pode falar, sem falar ninguém se entende. A língua é a alma dos conceitos, é o corretor dos conceitos, é a taramela das portas da boca...*

Xanto: Nada nos dizes de novo [...] *porém* *havemos de só comer línguas?*

Esopo: Senhor, *muitos comem do que falam.*

...
Xanto: Uma vez que a melhor coisa do mundo são as línguas, *traze-me agora aqui a pior coisa do mundo.*

Esopo: Com muito gosto; eu venho já.

...
Esopo: *Eis aqui a pior coisa do mundo.*

Xanto: *Pois como? Se a melhor coisa do mundo são as línguas, como agora as línguas são a pior coisa do mundo?*

Esopo: *É filósofo e não sabe que sendo uma língua boa a melhor coisa do mundo, a pior é uma língua má?* Uma língua má é o estrago da honra; ela é a mãe dos mexericos, o pai dos enredos, a irmã das discórdias, a perturbadora da paz, o clarim da guerra, o despertador das vinganças; não é assim, Senhor Xanto?

Xanto: *Dizes bem; eu te perdôo a peça:* pois não há outro remédio, vamos comendo essas línguas, e bebendo duas pingas: ora lá se vai à saúde de vossas mercês. (*Ibid.*p. 149. Parte I, Cena III. Grifos nossos.)

O autor constrói um texto rico em metáforas; emprega o substantivo “língua”, parte do corpo, para remeter à fala. Dinâmico, joga com o significado da palavra “língua”, introduz um questionamento a respeito do poder da palavra e de quem o detém.

Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, o Judeu satiriza o rei D. João V por meio da personagem Júpiter que, para conquistar Alcmena, esposa de Anfitrião, toma o aspecto do próprio Anfitrião. Pode-se dizer que Júpiter é uma alusão ao rei D. João V, que, “disfarçado em mendigo, [ia] beliscar o traseiro das mimosas fidalgas na Capela do Santíssimo Sacramento, além de se esconder no Convento de Odivelas para atentar as freiras!” (SANTARENO, 1978, p. 189-190)

Já em *Encantos de Medeia*, assim como em *Anfitrião*, prima a temática mitológica. Esta retoma a lenda dos amores de Júpiter e Alcmena e aquela resgata Jasão e o Velocino de Ouro. Em suas obras, de modo geral, e em *O labirinto de Creta*, *As Variedades de Proteu*, *Guerras do Alecrim e Manjerona*, *Precipício da Faetonte*, também são recorrentes temáticas como a justiça, a medicina, a vida do rei e os costumes sociais, sempre de forma cômica, mas trazendo em comum o “gracioso”¹, muito freqüente nas comédias italianas de

¹Termo da dramaturgia espanhola do Século de Ouro que diz respeito a uma função específica na comédia, normalmente atribuída a um actor-comentador dos actos das personagens principais, sempre com o intuito de produzir o cômico pela crítica mordaz ou subtil. [...] O gracioso é uma espécie de truão (não uma personagem tipo, representante de uma classe social, mas uma

Goldoni, o que, nas obras do Judeu, é caracterizado mediante o cômico ou burlesco dos nomes desses graciosos como a criada Geringonça (*Esopaida*); “Arpia e Sacatrapo (*Encantos*); Conucópia e Saramago (*Anfitrião*); Taramela, Sanguixuga e Estuziote (*Labirinto*); Sevadilha (*Guerras*); Maresia e Caranguejo (*Variedades*); Chirinola e Chichisbéu (*Precipício*).” (TAVARES, 1957, p. XXXV)

As obras de Antonio José da Silva, em sua maioria, apresentam um desfecho feliz, com pelo menos um casamento. Resgata o teatro português de linha cômica e popular iniciado por Gil Vicente, revelando-se um grande comediante da sua época.

Apesar da Inquisição, o Judeu expressou seu talento para a comédia e ainda imprimiu marcas dessa instituição – que perseguia, aniquilava pessoas ativas, inteligentes e produtoras de cultura – em suas obras, criticando-a por meio do riso, uma vez que suas peças criticavam os costumes da época.

O Judeu teve uma carreira teatral curta, escreveu pouco “... mas suficiente para o elevar acima da mediocridade reinante após o declínio do teatro vicentino” (MOISÉS, 1967, p. 130). Dentre suas obras, há as que lhe são atribuídas como a *Ninfa Siringa*, a novela *Obras do Diabinho da Mão Furada* e *O Prodígio de Amarante*. Para Edwaldo Cafezeiro (1996, p.79), Antonio José da Silva é um escritor pertencente à literatura brasileira. Cafezeiro esclarece sua afirmação citando Oliveira Martins:

A máxima prova da constituição orgânica do Brasil no século XVIII século é sua fecundidade intelectual, que progride no princípio da nossa era. Brasileiros eram na máxima parte os

criação teatral única), cujas intervenções são sempre mordazes, sendo facilmente comparável ao *Fool* de Shakespeare ou ao Parvo de Gil Vicente [...] António José da Silva, o Judeu, utilizou a figura do gracioso nas suas óperas. [...] (CEIA, “gracioso”, E-Dicionário de Termos Literários, Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (10/11/2008)

sábios e os literatos portugueses. Brasileiros foram Antonio José, o Judeu, queimado por D. João V [...], [juntamente com outros poetas que não vêm ao caso neste trabalho].

Já Sábato Magaldi (s/d, p. 31) é um dos críticos que incluem o poeta na literatura portuguesa:

O vazio se preencheria, com animador alento, se aceitássemos considerar nacional o teatro de Antonio José da Silva (1705-1739). A circunstância de ter nascido no Rio de Janeiro não lhe confere cidadania literária brasileira, porque sua vida e sua obra estão intimamente ligadas a Portugal. O Judeu, queimado aos 34 anos de idade, pela Inquisição, fez teatro para o Bairro alto de Lisboa, e suas “óperas”, que se filiam às farsas populares plautianas, estão mais próximas do que se escrevia em sua época na Itália [...] em contraste com sua condição de vítima, suas peças se destinam ao riso franco, e com freqüência ao menos elegante. [...] Assim como incorporamos Anchieta e tantos outros nomes estrangeiros ao nosso patrimônio literário e cultural, devemos ceder o Judeu às letras portuguesas [...]

Independentemente da nacionalidade, o Judeu alterou o cenário dramático português, porque era uma época em que ou se escreviam peças para fins didáticos religiosos, em latim, ou se apresentavam peças em ambientes fechados, como mosteiros e conventos, ou se imitava Gil Vicente.

Suas comédias de caráter popular tiveram como modelo o teatro vicentino, no emprego de personagens-tipo ou de expressões que provocam o riso fácil; também foram influenciadas pela comédia clássica, pelos contemporâneos teatros espanhol, italiano e francês. “Tal ecletismo [fica] evidente a partir do título escolhido para as óperas” (MOISÉS, 1967, p. 130).

Da comédia do espanhol Lope de Vega (1562-1635), as peças de Antonio José assimilam uma intriga rápida, bem ilustrada em *Guerras do alecrim e manjerona*, que se emaranha e desemaranha habilmente. Como núcleo dessa intriga e do ambiente cômico, está o *gracioso* – o criado ou serviçal que arquiteta todas as artimanhas. Tal *gracioso* é o antigo “*servus* da comédia latina” (SARAIVA, 1987, p. 527), “figura

que funciona como agente de ligação entre os protagonistas e como espécie de deus *ex-machina* da ação” (MOISÉS, 1967, p. 132), ou seja, aquele que surge, repentinamente para resolver situações complicadas.

Antonio José chamou suas peças de *óperas* em virtude de serem acompanhadas de música e canto. Caracterizavam-se também por serem teatro de títeres, bonifrates ou marionetes, com o objetivo de divertir por meio da comicidade. No entanto, a maior inovação para o teatro português foi ter escrito suas peças em prosa, numa linguagem marcada pela sátira, em oposição à construção “pedante do barroco”, alterando a estrutura dramática e introduzindo textos a serem cantados, como as árias, presente em *Guerras do alecrim e manjerona*.

Nesse cenário de renovação do teatro português, juntamente com a decadência do teatro espanhol e o alto custo da ópera italiana, o Judeu fez seu sucesso, já que os frequentadores dos “antigos pátios” apoiaram o surgimento de outro tipo de teatro, o de bonecos, em que as cenas mais importantes teriam parte cantada e parte falada “[...] gênero de espetáculo [que] deve ter nascido em [sic] Itália como imitação jocosa da ópera” (SARAIVA, 1987, p. 525). E o principal representante desse novo tipo de teatro em Portugal “parece ter sido Antonio José da Silva” (1987, p.525).

O comediógrafo revela em suas obras:

[...] domínio do cômico, o jogo entrelaçado das cenas e situações, ‘equivocos’ momescos e a movimentação constante das personagens, que não permitia ao comediógrafo erguer-lhes retratos profundos, mas [...] [salientar-lhes] sutilezas peculiares do caráter e temperamento (MOISÉS, 1967, p. 131).

Pela linguagem que emprega, pode-se observar influência formal da estética barroca, como uso de antíteses, trocadilhos, quíproquós, etc., porém de uma forma que resulte no riso do público/leitor.

Antonio José da Silva morreu jovem, se comparado a expectativa de vida de hoje, mas se fez importante no cenário da Inquisição portuguesa. Não temeu escrever para o povo e fazer comédias justamente numa época em se vivia sob o jugo do medo e do terror. Inovou na escrita dramática e criou um estilo. Foi perseguido e morto como todos os outros judeus da época, mas no decorrer da história foi resgatado por estudiosos e dramaturgos, que até hoje preenchem lacunas obscuras acerca da vida e obra do Judeu.

Sua prisão fora inicialmente atribuída aos ataques a pessoas e instituições que fazia em suas obras. A

verdade, porém, é que, depois de estudos de historiadores serenos e imparciais, não é lícito persistir em sustentar tal explicação. Esse autor foi sobretudo vítima da sua ascendência judaica, agravada pela circunstância de haver atingido a idade adulta em período particularmente feroz do Santo Ofício. [Apesar de, após sua morte e, em 1743, suas obras sofrerem censura por parte da inquisição antes de chegar ao público da atualidade da forma como é.] (TAVARES, 1957, p. X)

A polêmica acerca do real motivo por que Antonio José foi morto existe na maioria das críticas e estudos sobre esse autor, mas os argumentos que prevalecem em torno do motivo mais sensato é o fato de ter sido acusado de judaizar. E não por motivos literários.

Antonio José da Silva tem sido apresentado na literatura (brasileira e portuguesa) mais como figura sacrificada pela Inquisição do que por ter escrito comédias que trouxessem ou não novidades à dramaturgia de uma época. A análise de suas obras ainda fica em segundo lugar, vindo após uma biografia que não deixa de ser romanceada, como afirma Oliveira Barata (1991): “Desde o romance de Camilo, a certos momentos da ‘narrativa dramática’ de Bernardo Santareno, em *O Judeu*, a figura de Antonio José tem surgido

‘modelada’ como ‘mártir da Inquisição’ aceitando o epíteto com que Teófilo Braga o celebrizou.”

É preciso considerar que sua biografia, conforme Oliveira Barata (1991, p.222. Grifos do autor) “está longe de ser **completa** e, sobretudo, totalmente **transparente**”, uma vez que, com exceção às denúncias, prisões, torturas e morte, registradas em atas dos Processos Inquisitoriais, desconhece-se a vida do Judeu:

Entre a data do processo, que culmina com o auto-da-fé de 13 de Outubro de 1726, no qual Antonio José sai das prisões do Santo Ofício em 23 de Outubro do mesmo ano, e a nova prisão do dramaturgo, desta vez acompanhado de sua mulher, Leonor Maria de Carvalho, ocorrida em 5 de Outubro de 1737, nada se conhece da vida do **Judeu** que possa ser documentalmente provado. Pode-se, como já fizeram alguns biógrafos do comediógrafo, levantar a hipótese de ter voltado a Coimbra, para aí completar os seus estudos.

Outros recorrendo à restituição de um quadro familiar marginalizado no ghetto das convicções judaizantes, situam-no em Lisboa, exercendo a advocacia (sem se interrogarem em que condições exerceria essa profissão) e, simultaneamente, aplaudido **autor de comédias** no teatro do Bairro Alto.” (p. 223. Grifos do autor)

O pouco que se conhece da vida civil do autor é levado ao público como exemplo de vida, o que não é demérito de quem o faz, mas Antonio José da Silva não foi o único judeu sacrificado pela Inquisição. Além desse aspecto, para Oliveira Barata (1991, p.225-226. Grifos do autor), ele foi “apenas um autor-cidadão que, vivendo os problemas da sociedade do seu tempo, adquiriu o **máximo de consciência possível** o que lhe permitia **ferir** satiricamente. [...]”

Aproveitou ao máximo o cenário social, transportou para suas peças desde o ambiente popular até o da corte e, se não se comprometia o sistema, não pretendendo desmoralizá-lo, transformava-o em alvo de riso.

Quanto à popularidade de Antonio José da Silva, o Judeu, Oliveira Barata (1991, p.226) desperta o leitor para o aspecto de que

o bairro Alto, local onde o comediógrafo apresentava suas peças, era uma região

Escolhid[a] pelos nobres para aí construírem os seus palácios. [além de ser o] lugar de residência de algumas das mais importantes figuras intelectuais da Lisboa do tempo, [...] [e onde] se situa[vam] as principais ordens religiosas e academias que inicialmente funcionaram nos palacetes de nobres intelectualmente 'abertos' às Luzes da Europa.

Na visão de Oliveira Barata, o Judeu foi um homem conectado com seu tempo. Os poucos aspectos conhecidos de sua vida pessoal não devem ser deixados de lado, mas também não devem sobrepor-se a sua produção artística. Para o estudioso,

Se algum mérito se pode reivindicar para a produção teatral de **O Judeu** é o de ter tentado assimilar a já testada estrutura espanhola. Porém, sempre que confrontado com os principais temas divulgados no espaço ibérico, Antonio José demonstra a evidente preocupação de reformular o **possível**, no que se pode adivinhar como tímido projeto de 'nacionalização' do nosso teatro. (1991, p. 234. Grifos do autor)

Nesse sentido, Antonio José da Silva tentou dar ao teatro português um 'caráter nacional', mas devido à falta de recursos e estruturas materiais necessárias, teve seu projeto frustrado. O teatro submetia-se à comercialização e poucos artistas conseguiam entrar no circuito de espetáculos. A Lisboa setecentista decadente não priorizava o teatro.

4 - A PERSONAGEM NO TEXTO TEATRAL

É pertinente apropriar-se da concepção de personagem (em sua dimensão artística) proposta por Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 128): “[...] soma de discursos reunidos em torno de uma mesma identidade útil à ficção [...]” que se “constrói no texto e através dele” (1996, p. 130), para encetar uma análise concentrada desse elemento textual, porque tal conceito sintetiza a visão de personagem que permeará esta pesquisa, uma vez que estudar a personagem de ficção – no texto teatral ou em qualquer outro gênero textual – significa estudar minuciosamente sua forma dentro da obra, examinar sua construção ao longo do texto e compreender sua configuração no universo fictício em que está inserida, exatamente a proposta trazida por este trabalho.

No texto dramático, diferentemente dos outros gêneros textuais, dentre outras características por sua dupla enunciação constitutiva, as personagens não estão envolvidas apenas na problemática dos procedimentos de construção textual, mas em questões de substancialidades, de consciência, de alma, que se tornam patentes mediante o modo de se relacionarem dentro da obra.

Por isso, é importante reconhecer os recursos, os mecanismos, utilizados por seu criador para construir sua personagem, pois estes desvelam tanto a visão de mundo, o caráter, o comportamento da personagem e a estrutura das relações com as demais personagens quanto as ideologias do próprio autor, já que esses dados se manifestam no conjunto estrutural, estético, filosófico e ideológico da obra.

A esse respeito, Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003, p. 177-178), diz que (falta a citação do texto de Bakhtin)

Para Bakhtin, conteúdo e forma estão interligados nas construções textuais, o que implica dizer que a personagem deve ser compreendida dentro da forma em que foi colocada, ou seja, dentro do estilo de texto em que se insere. Uma personagem de comédia não serve a um texto trágico e vice-versa.

Nos estudos da personagem, sobressai-se a tendência de aproximá-la do comportamento do ser humano. No que tange ao modo de representação, para melhor compreendê-la, resgata-se. Aristóteles, em sua *Poética*, (s.d., p.242.), esclarece: “[...] as personagens são representadas ou melhores ou piores ou iguais [...] [aos homens]”. O que varia é a categoria de imitação: na comédia – representam-se homens piores ou iguais aos homens comuns; e na tragédia – representam-se homens melhores que o comum.

Beth Brait, em *A personagem* (2002, p. 28-29), entende que Aristóteles dá relevo a pontos essenciais da personagem: que ele a compreende não só como reflexo do próprio ser humano, com seus defeitos e qualidades, mas também como construção - submetida às regras de elaboração do texto em que se insere.

Segundo Anne Ubersfeld (2005, p. 69), a personagem revela-se mais complexa: “A ‘personagem’ não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate”. Para essa autora, importa tanto o que ocorre no interior da personagem, no mundo psicológico (pensamentos externados por um narrador, ou o aparte), quanto o que acontece em seu exterior, em seu meio e que a atinge; notam-se esses dois universos em constantes conflitos sendo que ela é o “próprio lugar do embate” (2005, p. 69).

Patrice Pavis (2007, p. 288-289), sem divergir de Ubersfeld, vai além. Para esse autor:

A personagem teatral parece inventar seus *discursos* – e nisso reside não só seu embuste, mas também sua força de persuasão. Na realidade, é exatamente o contrário: seus discursos, lidos e interpretados pelo encenador e pelo ator, é que inventam a personagem. [...] seu discurso depende da situação de enunciação em que ela se encontra, dos

interlocutores, de seus pressupostos discursivos, em suma, da verossimilhança e da probabilidade do que ela pode dizer numa situação dada.

Esse teórico valoriza o discurso proferido pela personagem como elemento determinante em sua caracterização, seja no momento em que fala, seja no momento em que é lida. Patrice Pavis considera a personagem de ficção como um ser que se ajusta à situação dramática em que está inserida. Nota-se que esse elemento denominado personagem está intimamente ligado à construção textual a que pertence.

A personagem do texto dramático revela em seus discursos seus sentimentos, suas idéias e, também, manifesta seus conflitos e choques de visões com as das demais personagens. No texto de teatro, esse choque é fundamental, uma vez que

[...] a essência da arte dramática repousa no princípio do *conflito*, no choque entre vontades opostas, na colisão entre os diferentes objetivos das personagens. Conflito que gera constantemente surpresa e tensão. Tensão expressa formalmente através do diálogo. [...] (D'ONÓFRIO , 2005, p. 127-128)

Por meio do diálogo, a personagem formaliza tanto conflitos de ordem interior quanto exterior, os quais, chocando-se, constituem a obra dramática. A personagem revela desajuste consigo mesma, como é o caso de desequilíbrio entre vontade e contra-vontade, entre sonhos e desprendimentos, paixões e razões, ambição e medo; e, também, manifesta conflitos gerados a partir da relação estabelecida com o ambiente exterior a ela, como descontentamentos com o mundo em que está inserida (injustiças, impunidades, autoritarismos), com outra personagem que a impede de fazer algo, ou que deseja as mesmas coisas, conflito com o abstrato.

Em relação ao conflito com o abstrato, Renata Pallottini (1989, p. 83) afirma “[...] às vezes o personagem é obrigado a se confrontar com o abstrato ou o coletivo, com as forças naturais ou a fatalidade,

com o preconceito ou com Deus”. Tais conflitos são comuns na tragédia – a batalha do herói contra um inimigo que cresce a cada combate – e no drama – em que filho casa-se com a mãe, irmãos se amam, pais desejam suas filhas.

Os conflitos podem ser solucionados ou não; o que determina um ou outro procedimento é a escolha do autor ou obediência deste às regras envolvidas no gênero dramático que escolheu para compor sua obra. Para Pallottini (1989, p.87. Grifos da autora),

quando uma peça de teatro procura, como seu último objetivo, restabelecer o equilíbrio, a *paz* no universo ficcional – e também no espectador – é preciso que o conflito seja resolvido no interior da própria peça. É o caso das tragédias – gregas e não-gregas – onde se busca, não só mas principalmente, pacificar. O conflito [...] deve ser levado às últimas conseqüências e depois, resolvido [...] mas de molde a deixar no espectador a sensação de uma coisa *acabada*.

Nesse caso, o conflito é resolvido durante a peça. No entanto, quando o autor opta por deixar que o público tire suas próprias conclusões, não soluciona o conflito “[...] o final da peça não aponta para uma solução do conflito, porque não crê nela [...] [Assim,] não é que não haja conflitos ou soluções, mas apenas que eles não se *fecham*, como não se *fecha* o mundo” (1989, p.87).

Escolher escrever drama em detrimento de outro gênero pode significar escolher um meio para propiciar o debate explícito acerca de dada situação, pondo frente a frente os vários pontos de vista, ora se chocando, ora concordando.

Toda boa peça provoca no espectador a reflexão sobre a bondade e a eficácia dos valores ideológicos impostos pela sociedade. Demonstrando que tais valores são falsos e hipócritas, pois não conseguem proporcionar felicidade ao homem, o drama sugere a mudança de costumes e comportamentos. (1989, p. 127-128)

O texto dramático organiza o espaço, o tempo e as personagens em torno de uma “ação dramática baseada na unidade do mundo”

(BAKHTIN, 1997, p. 16), a qual desenvolve uma concepção de mundo: a do autor. Nesse mundo criado, salta à vista um sistema organizado semelhante ao real, daí o motivo da rápida associação entre peça teatral e realidade, ou entre a personagem e o ser humano.

Nesse ponto, a noção de unidade organizadora de mundo, concebida pelo filósofo russo, esta presente na afirmação de Massaud Moisés (2003, p. 207) “[...] tudo numa peça, desde o tempo até a encenação, lhes está fatalmente associado”. Assim, as estratégias utilizadas pelo autor poderão sugerir ilusão de maior ou menor liberdade de pensamento e de ação (fala, ação física) das personagens na obra.

Estas, sendo “[...] suporte vivo das ações: seres ficcionais, inventados pelo autor da peça para exercerem determinadas funções [...]” (D’ONOFRIO, 2005, p. 131), distinguem-se num texto por funções como as de personagem principal, herói ou protagonista, cuja voz se sobressai na obra, e personagens secundárias. Em *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin (2003, p. 160), notam-se duas tendências básicas para se construir o caráter de uma personagem: “[...] construção *clássica*, [...] [e a] *romântica*. O fundamental para o primeiro tipo de construção é o valor artístico do *destino* [...]”, perdido na elaboração do segundo tipo, de tendência romântica.

Para a personagem clássica, o destino determina toda a sua trajetória na obra. Viverá o que viverá porque precisa realizar o caminho pré-traçado. O destino é algo muito maior que ela. Em Bakhtin (2003, 160-161), a respeito da construção da personagem dentro da tendência clássica, o destino

[...] é uma determinidade abrangente do ser do indivíduo e lhe predetermina necessariamente todos os acontecimentos da vida; [...] a vida é somente realização (o cumprimento) daquilo que desde o início jazia na determinidade do ser. De seu próprio interior o indivíduo constrói a vida (pensa, sente, age) em função de objetivos, realizando as significações dos objetos e dos sentidos para as quais se orienta sua vida: age de certo modo porque é assim que deve agir, por ser correto,

necessário, desejado [...] mas em realidade realiza apenas a necessidade de seu destino, isto é, a determinidade do seu ser, da sua feição na existência. [...]

Artisticamente, o destino viola a autoconsciência que se formaria pelo confronto de vozes, pois, ao se apresentar pré-determinada ante uma situação dramática, não terá mistérios a serem desvendados; e todas as formações discursivas e ideológicas serão postas de lado para dar lugar às mazelas do destino. A personagem clássica, determinada, apresenta-se “morta”, ela é construída de fora, dificilmente tem liberdade de decisão quanto ao seu caráter, ela já é dada pronta na obra, “[...] não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações [...]” (ARISTÓTELES, 1998, p.111) De acordo com o filósofo russo “[...] desde o início contemplamos a personagem clássica no passado, onde não pode haver nenhuma descoberta nem revelação.” (BAKHTIN, 2003, p.162). Disso pode-se inferir que a trajetória dela tendo sido determinada não trará surpresas em virtude da posição ocupada pelo destino na obra.

Nesse aspecto, Anne Ubersfeld (2005, p. 69), adotando o ponto de vista de uma semiologia contemporânea, esvazia a noção de destino que supera a personagem, ao compreender a personagem como “lugar de funções”, por ser “um lugar indefinidamente renovável de uma produção de sentido” e por ser a responsável pela polissemia textual.

Já a personagem construída dentro dos moldes românticos tem uma individualidade que se materializa mediante suas idéias – valorizadas pelo próprio movimento romântico. Segundo Bakhtin (2003, p. 165), essa personagem “é um vagabundo, um viandante, alguém à procura de algo [...] e todos os momentos de suas buscas de valores e sentido encontram a determinação transgrediente como certas etapas simbólicas do caminho artístico único da realização da idéia”. Essa inquietude da personagem de tendência romântica faz

dela um ser “infinito”, que tem na arte único meio de extravasar a fragmentação de seu caráter que, na tendência clássica, era integrado.

A personagem romântica, na visão bakhtiniana, é apresentada envolta por um sentimentalismo que a expande para além da obra e que, assim, passa a ser compreendida como se fosse uma pessoa. Segundo esse filósofo, “As desventuras da personagem romântica já não são destino, mas simplesmente criadas e a elas causadas por pessoas más; a personagem é passiva, apenas passa pela vida, não consegue nem morrer, os outros é que a destroem” (2003, p. 166).

Seja qual for a tendência na construção da personagem, para analisá-la é essencial observar as pistas sobre o seu caráter na obra estudada porque esta se constrói no texto e pelo texto. Conforme Patrice Pavis (2007, p. 289):

O importante é apreender a construção da personagem de acordo com as modalidades de informação muito diferenciadas que nos são dadas sobre ela: ‘É preciso considerar, diz ARISTÓTELES na Poética, a personagem que age ou fala, para quem, por que [...]’ (1461 a). [...] A análise da personagem desemboca, portanto, na análise de seus discursos: trata-se de compreender como a personagem é ao mesmo tempo a *fonte* de seus discursos (ela os enuncia em função de sua situação e de seu “caráter”) e seu *produto* (ela não é senão a figuração humana de seu discursos [sic]). [...] uma personagem é quase sempre a síntese mais ou menos harmoniosa de várias formações discursivas e ideológicas.

Além desses aspectos, devem-se considerar as quatro qualidades de uma personagem: “[...] utilidade (uma personagem trágica estaria deslocada numa farsa), propriedade (se possui propriedade reclamada pela peça), verossimilhança e consistência” (MOISÉS, 2003, p. 213). De acordo com Massaud Moisés (2003, p. 214), a

[...] coerência, manifesta através da ação e do diálogo, ao longo dos conflitos que orientam a peça. Se a coerência se impõe por meio de situações diversas e embaraçosas, as personagens são úteis, verossímeis e a propósito, e o dramaturgo consegue convencer [...]

A partir dessas abordagens da personagem – como elemento textual –, sujeito de um discurso, concebida dentro de uma tendência clássica e de uma tendência romântica, é que se estuda, neste trabalho, o *ethos*, ou seja, o caráter da personagem Antonio José. Para isso, examinam-se seus discursos, os comentários que outras personagens fazem, direta ou indiretamente, a seu respeito e as rubricas², quando estas evidenciarem particularidades sobre o protagonista.

A terminologia *ethos* – empregada como sinônimo de “caráter”, neste trabalho, provém dos estudos da tragédia realizados por Aristóteles, que estudou as seis partes, ou elementos estruturais, da poesia dramática: mito (a imitação das ações), caráter (traços que compõem o perfil da personagem qualitativamente), pensamento (trata-se da concepção de mundo da obra), elocução (ato de revelar os pensamentos por meio de palavras), espetáculo (representação cênica) e melopéia (o canto). Aristóteles (s/d, p. 248) esclarece: “[...] chamo caráter (ou costumes) o que nos permite qualificar as personagens que agem”. Nesse sentido, caráter é compreendido como o conjunto de traços comportamentais que delineiam o perfil da personagem conforme características predominantes como honestidade, coerência nos atos, índole, temperamento. São qualidades que particularizam a personagem, distinguindo-a das demais do grupo. Para Aristóteles (Ibidem, s/d, 248), “os caracteres

² “[...] texto [...] não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou modo de apresentação da peça.” (PAVIS, 2007, p. 206)

permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade”. Para ele, a ação da personagem é que determina o destino dela e não suas qualidades determinadas por seu caráter.

Os elementos que compõem a tragédia estão presentes na peça *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, mas serão evidenciados apenas quando convergirem para a construção e/ou revelação do *ethos* do protagonista.

5 – A PERSONAGEM ANTONIO JOSÉ: A CONSTRUÇÃO DE UM ETHOS

O *ethos* da personagem Antonio José se revela à medida que ela emite seus enunciados e, por esse meio, imprime sua visão de mundo. Ao fazê-lo, mostra uma imagem de si, a qual vai entrar em contato com as outras personagens. O protagonista age mediante sua linguagem. Conforme Sartre (1973, p. 133-134), citado por Patrice Pavis (2007, p. 6),

[...] a linguagem é um momento da ação, como na vida, e que ela é feita unicamente para dar ordens, proibir coisas, expor, sob formas de argumentações, os sentimentos (logo, com um fim ativo), para convencer ou defender ou acusar, para manifestar decisões, para duelos verbais, recusas, confissões, etc.

Em todas as situações de fala, o locutor pretende agir sobre o outro por meio de discurso afetivo ou racional. Para construir esse discurso, usa recursos que sejam mais eficazes para levar o outro a olhar o mundo a partir de seu ângulo de visão. No caso do protagonista de *Antonio José*, ele utiliza um discurso que recorre ora ao racional, ora ao emocional. Emprega recursos retóricos que colaboram para potencializar o discurso e ampliar a carga expressiva da linguagem. Entre esses recursos, incluem-se os constantes enunciados interrogativos e exclamativos que convidam o leitor/espectador a sair da posição de passividade que pode, eventualmente, estar ocupando ao ler/ver a obra. É, portanto, na linguagem que se constrói e se imprime a imagem do protagonista, e verificar como isso se dá nessa peça de Gonçalves de Magalhães será o alvo deste capítulo em que cada tópico enfocará o modo como o protagonista se comporta e como seu *ethos* vai se construindo em

cada um dos cinco atos da peça.

5.1 – A indignação de Antonio José

A personagem Antonio José começa a ser delineada textualmente na cena IV do 1º ato, por meio de uma fala imperativa. Nela, dirige-se a Mariana – personagem presente em cena desde o início da peça – fazendo-lhe uma exigência: “Abre a porta, Mariana, abre depressa”. (p. 25). Emprega o verbo “abrir” no imperativo afirmativo, denotando ordem. A repetição do verbo, modificado pelo advérbio “depressa”, sugere que o locutor exige rapidez na execução da ação, por motivo não expresso até então.

Seu primeiro discurso, de aparência impositiva, revela-se, mais adiante, como expressão do desespero do protagonista, explicitado na rubrica do início da cena V: “Antonio José entra assustado e, arquejando de cansaço, encosta-se na porta com a mão na chave [...]” (p.25). Tais indicações cênicas contribuem para apresentar o estado físico e emocional de Antonio José no momento em que adentra o espaço da casa de Mariana. Pelas suas falas e ações, conclui-se que esteja se esquivando de algum perigo e busca abrigo na casa da amiga. Entra em cena agitado, aflito - o espectador infere daí que ele despendeu excessiva energia física na fuga e que está em pânico. Aos poucos, Antonio José revelará o motivo desse estado interior.

Diante de uma provável ameaça, o seu caráter íntegro deixa entrever a sensibilidade e, por isso, o descontrole, expressando, assim, os sentimentos de maneira rude e intempestiva. São sentimentos como raiva, impotência, indignação, enfim, manifestações de seu estado emocional diante da situação conflituosa com que se defronta. Na passagem abaixo, ao responder à pergunta de Mariana,

percebe-se a expressão de seu estado de espírito. Também é possível reconhecer o julgamento que ele faz da realidade:

[...]
 Sim; mas é de raiva
 De não poder tragar esses sicários,
 Raça vil, bando infame de assassinos,
 Que vivem de beber o sangue humano
 Oh, maldição do céu caia sobre eles.
 Maldição! maldição! o céu me escute. (p.26. Grifos nossos)

Em sua fala, termos como “sicários”, “sangue”, “assassinos”, todos de um mesmo campo semântico e implícitos no significado do substantivo coletivo “bando”, intensificam o peso negativo que Antonio José atribui àqueles que o perseguem, a ele e a outros igualmente perseguidos pelo Santo Ofício (como se pode inferir pela referência que o protagonista faz no segundo e terceiro versos: “Raça vil, bando infame de assassinos, / Que vivem de beber o sangue humano”). Antonio José apresenta, aqui, não só traços de seu caráter, mas também juízos de valor que sugerem choque entre sua visão de mundo e a realidade turbulenta em que está inscrito.

Na verdade, na cena que se está enfocando, o discurso de Antonio José apresenta os dois pólos do conflito. De um lado, as vítimas, os perseguidos, aqui apresentados por meio da metáfora (sangue humano); de outro, os algozes, aqueles que se deliciam em “beber sangue humano” e que, são, neste contexto, associados a figuras vampírescas, a animais predadores. Esses elementos também podem ser identificados no fragmento extraído da cena V do primeiro ato, em que o protagonista traça um quadro geral da realidade social portuguesa, apresentando os problemas gerais percebidos pelo povo até que, pouco a pouco, seja apontada a raiz do problema que ele quer denunciar:

[...] ladrões... ladrões, sicários!
 Por toda parte só ladrões encontro;

Tudo se rouba, vida, honra, dinheiro;
 Rouba-se ao português a liberdade,
 E até o pensamento roubar querem.
 [...]

De noite, aproveitando o horror das trevas,
 Subalternos ladrões giram nas ruas,
 [...]

E em cada canto o cidadão encontra
 Um punhal, e uma cara de assassino
 Se dele escapa, em cada praça topa
 Um refalsado amigo, um vil espia!
 Não é seguro asilo a nossa casa.
 Não há lei, nem costumes, nem governo,
 Nem povo, nem moral; sobressaltado
 Está sempre o homem, sempre receoso
 Do que diz, do que pensa; nem no leito,
 Nem no templo de Deus há segurança;
 Lá mesmo vão perversos aninhar-se;
 Lá se acoitam traidores homicidas,
 Que se cobrem co'o manto da virtude,
 Para mais a seu salvo flagelar-nos.
 Mais brutais, mais sacrílegos, infames!
 Profanam de seu Deus, que adorar fingem,
 O nome, e a lei de amor. E tu consentes,
 Oh Deus, que me ouves, que os suporte a terra?
 Que em teu nome perpetrem tantos crimes?
 Mas se consentes tonsurados lobos
 Sobre a terra, o castigo lhes preparas;
 Sim, sim, eu creio no futuro prêmio,
 No castigo futuro. Deus é justo. (p.27-28. Grifos nossos.)

Nesta fala de Antonio José, a presença do substantivo “ladrões”, no plural, alude a um grupo de pessoas perigosas à sociedade. Dentro desse grupo, ele aponta para um subgrupo, “subalternos ladrões”, insinuando a existência de uma organização hierárquica entre essas pessoas más. A personagem usa ainda as expressões: “cara de assassino”, “refalsado amigo”, “vil espia”, “perversos”, “traidores homicidas”, “infames” para se referir a esses indivíduos perigosos. O verbo “roubar”, na forma impessoal do infinitivo, denota generalização, mas, aliado aos substantivos abstratos “honra”, “liberdade”, “pensamento”, os quais funcionam como complementos do verbo, concentra a intensidade da violência presente nas atitudes dos “ladrões”. Não obstante, esses “ladrões”

circulam “à noite”, de modo que, premeditadamente, concretizam seus crimes, “aproveitando o horror das trevas”.

A reiteração do advérbio “não” e do conectivo “nem”, com idêntico valor semântico de negação, enfatizam a referida redução da liberdade e a máxima insegurança gerada para o povo “português”, o qual parece estar submetido a uma vigilância constante: “Não há lei, nem costumes, nem governo, /Nem povo, nem moral;/ sobressaltado/ Stá sempre o homem, sempre receoso Do que diz, do que pensa; nem no leito,/ nem no templo de Deus há segurança...”.

Antonio José revela a formação política e ideológica de um grupo de indivíduos que, em nome de Deus, cometem crimes. Descreve-os, gradualmente, como os “perversos”, trata-os por “assassinos”, “traidores homicidas”, “infames” que “fingem” adorar a Deus e “a lei de amor”. Em sua fala, o uso da hipérbole (“Por toda parte só ladrões encontro!”) desnuda a reação emotiva de Antonio José frente a essa situação. Em seguida, o emprego da sinédoque, figura de palavra que se refere ao todo pela parte, completa o quadro de visões particulares da personagem sobre o que descreve.

Assim, o protagonista avalia e julga o que está ao alcance da sua visão. Manifesta uma visão negativa da religião vigente e exprime sua revolta e indignação, apesar de também se revelar otimista, já que aguarda ações positivas da justiça divina (“Sim, sim, eu creio no futuro prêmio/No castigo futuro. Deus é justo.”)

Diante do comentário de Mariana: “Que discurso! A razão terá perdido? (à parte)” (p.28), Antonio José, consciente de sua situação, explicita: “estou perdido” (p.28). Anteriormente, a personagem expressou-se firmemente, mas agora confirma estar desnordeada; analisa sua situação de sujeito perseguido, ao mesmo tempo que, tomado pela emoção, revela-se agressivo, exaltado.

O aparte da atriz é ambíguo; sugere não só um ingênuo comentário sobre a aparência de Antonio José como também desvela a voz crítica do autor palpitando dentro da obra, ironizando a justiça

divina, em que o protagonista deposita suas esperanças. Gonçalves de Magalhães enfraquece o discurso do protagonista por meio de uma ironia, satiriza a posição do herói romântico que recorre às leis celestiais para vencer as adversidades terrestres.

O protagonista, além de se revelar desorientado, impotente, e aguardar justiça divina, também manifesta desejo de justiça com as próprias mãos: “Os monstros!... se eu pudesse exterminá-los!” (p.28). Está perdido, amedrontado e desconhece o motivo da perseguição: “Qual é meu crime? o que é que tenho feito,/Para ser perseguido? (p.28)

Mas ele se sabe perseguido, embora não saiba por quem nem por quê. Atente-se para a expressão “vil espia” e para a suspeita do protagonista de que está sendo vigiado (“[...] quando cuido/Estar salvo e seguro, alguém me escute” (p.29)) e para as pistas da existência de um perseguidor que o observa por onde quer que ande, indicadas pelo pronome indefinido “alguém”. Para Mariana, sua interlocutora, o protagonista delira, embora ele, inseguro, o negue: “Não, eu não deliro;/Nunca em mim a razão falou tão alto.” (p.29) “Não stou [sic] seguro aqui.” (p.29).

Desde sua entrada até a confirmação de seu desnordeio, por ele mesmo, o protagonista, a partir de sua perspectiva, remete-se ao conflito instaurado fora de cena, ou seja, antes do início da peça. Antonio José torna explícita a presença das forças antagônicas contra as quais se debaterá em seu trajeto. Aponta seus antagonistas a partir da sua posição de vítima, tensa, e fornece, ao leitor/espectador, dados que auxiliam na confirmação dessa imagem de injustiçado, construída mediante ações e palavras. Nesse sentido, orienta o leitor/espectador para a presença de duas visões de mundo distintas – de um lado Antonio José com seu senso de justiça, bondade, honestidade e, do outro, os divulgadores da fé cristã, com suas atitudes incoerentes – que impulsionarão a ação dramática.

Diante do conflito estabelecido, o protagonista denuncia e expõe as contradições presentes nessa instituição. A personagem Antonio José avalia e julga as ações do Santo Ofício. A linguagem empregada em tais reflexões revela o didatismo do autor ao tratar dos temas abordados, revelando o intelectual Gonçalves de Magalhães por detrás do protagonista Antonio José, funcionando este como porta-voz do autor.

A ironia é um dos recursos de que dispõe para atacar o Santo Ofício. Como tem a linguagem a seu favor, procura aproveitá-la ao máximo. Quando ressalta as más qualidades do inimigo, valoriza as suas qualidades. Essa arma retórica concretiza-se na seguinte passagem:

[...]
 Oh que ironia!
 O Santo Ofício!... Santo?... o Santo Ofício,
 Mil vezes infernal! Obra do inferno!
 Santo!... como está tudo profanado!
 Como os homens são maus! como eles zombam
 Té co'o nome de Deus! Quem poderia
 Crer que a religião de Jesus Cristo
 De instrumento servisse a tanta infâmia? (p.30-31. Grifos
 nossos)

O protagonista recorre ao substantivo feminino “ironia”, que também é uma figura de pensamento, a qual “[...] leva a sugerir numa palavra ou frase coisa diversa do que essa palavra ou essa frase literalmente designa” (CÂMARA, 1978, p. 149), para comentar a ironia, sem deixar de usar o sarcasmo (ironia com intuito mordaz): “o Santo Ofício,/Mil vezes infernal! Obra do inferno!”; e acrescenta “Quem poderia/Crer que a religião de Jesus Cristo/De instrumento servisse a tanta infâmia”, assim produz efeito de provocação em sua fala.

Por esse meio, destrói-se a idéia de puro, bom, perfeito, divino, que o adjetivo “Santo” carrega, pois está relacionado à violação da santidade do sagrado, ao caracterizar o substantivo “Ofício” negativamente como “infernal” e “Obra do inferno”. Em sua fala,

Antonio José coloca, lado a lado, expressões antagônicas, como “Santo” e “infernai”, “Deus” e “profanado”, “religião” e “infâmia”, de modo a destacar as qualidades negativas da instituição. Denuncia a inversão de valores, mostrando que o que se considera divino é usado como instrumento de ações criminosas, o que chama o leitor/espectador à reflexão.

Antonio José preocupa-se com sua situação de vítima desde a cena V do primeiro ato, principalmente ao comentar a preocupação em salvá-lo: “Diz ela [...] o que nos cumpre/É cuidar de salvar-vos!” (p.31). Não sabe como fugir das “garras da Inquisição”³ (p.32). Apesar desse sofrimento moral, acentua em suas falas as críticas à Inquisição, sem deixar de mencionar sua vulnerabilidade e fragilidade nessa situação de perseguido. Será levado à “masmorra”, mas pretende empenhar-se em fugir e dificultar sua prisão “Não lhes darei fácil a vitória”. Tal fala revela um protagonista seguro, firme, resoluto, ou, no mínimo, empenhado.

Seu discurso se inicia com orações interrogativas, um dos recursos sugeridos por Aristóteles em sua *Retórica* (s/d, p. 128), para “[...] mostrar que o adversário se contradiz ou que suas afirmações são paradoxais”. Diz Antonio José: “Porém como? / Como da Inquisição fugir às garras?”.

Antonio José reconhece sua fraqueza frente a esse obstáculo que lhe é superior, que é a Inquisição. Por isso recorre ao amigo Conde, retomando a problemática da dificuldade em fugir do perseguidor: “Como da Inquisição fugir às garras?”. Nessa posição de acumamento, o poeta escreve uma carta ao amigo nobre, pedindo

³A metáfora das “garras”, relacionada à “Inquisição”, reporta-se tanto às armas de ataque e defesa de alguns animais predadores quanto ao abuso de poder da Inquisição. A insinuação é que os representantes eclesiásticos do Santo Ofício, pela cor da vestimenta que usam, lembram as aves de rapina e mesmo os morcegos, animais, enfim, que se alimentam de sangue (humano, no caso dos vampiros).

auxílio para escapar da perseguição, mas antes disso explica a Mariana seus motivos:

Porém como?
 Como da Inquisição fugir às garras?
 Se aqui fico, não posso estar seguro;
 E se saio, hoje mesmo serei preso.
 Pois bem, daqui não saio; que se cansem;
 Não lhes darei tão fácil a vitória.
 Cedo ou tarde a masmorra é infalível,
 Mas quero que primeiro se exasperem.
 Lei de sangue; fundada na ignorância,
 Que se apõe à razão, e à natureza,
 Não é lei a que os homens obedeçam. [...]
 Antes quero morrer
 longe da pátria
 Do que nela sofrer a tirania.
 Se para o cidadão não há direitos,
 Não há também deveres... Sim, é justo.
 Vou escrever ao conde de Ericeira.
 Dá-me papel... Eu quero que ele saiba
 A triste posição em que me vejo.
 Lúcia onde está? (p. 32. Grifos nossos.)

Antonio José atribui à “Inquisição” as características de ferocidade, violência, agressividade, e a “masmorra” pode ser vista como metáfora de uma “jaula” onde a presa será encerrada, depois de capturada. Diante disso, pode-se entender que a situação do protagonista é análoga a de uma presa que se meteu em lugar estreito, está encurralada, e que, de qualquer maneira, custe o tempo que custar, será capturada. No entanto, apesar de indefesa e consciente do desfecho trágico, a personagem nega-se a facilitar a vitória do perseguidor.

A personagem utiliza-se de expressões que remetem ao plano do instinto de predador perseguindo uma presa; em seguida, faz um questionamento das atitudes humanas. Sem se incluir na narrativa, faz uma aproximação entre comportamentos do homem e do animal irracional, para fazer uma crítica à conduta humana, a qual contraria sua própria natureza.

Antonio José denuncia problemas éticos nas ações dos responsáveis pela divulgação da lei divina, mediante uma linguagem que joga com as palavras, ao mesmo tempo em que julga as ações da entidade e apresenta conflitos entre os preceitos cristãos e a conduta dos divulgadores dessa religião. A expressão “religião de Jesus Cristo” relacionada a “instrumento de infâmia” evidencia a contradição entre princípios e procedimentos.

Ao julgar a Inquisição portuguesa, o autor retoma, textualmente, maneiras de agir da instituição que tinha por política “[...] perseguir, sobretudo a classe média, mais rica, empreendedora e intelectualmente curiosa [...]” (CAMELO; PECANTE, s/d, p.60); para obter proventos a partir do confisco, transformava qualquer pessoa em cristão-novo, descendente de judeu ou não, a fim de lhe retirar os bens. Não podendo provar inocência, essas pessoas padeciam com a violência inquisitorial. A fala de Antonio José dialoga, portanto, com um dado real da sociedade da época histórica referida na peça. Essa estratégia utilizada pelo autor valoriza o discurso do protagonista e atinge o leitor/espectador com mais intensidade.

Conhecem-se, então, as idéias de Antonio José a respeito da instituição que o persegue. Sabe-se de sua visão divergente da dos membros do Santo Ofício e de sua indignação diante de tais comportamentos. Ele manifesta sentimento de cólera, se expressa com raiva, ódio, e esses sentimentos dão-lhe forças para tentar sobreviver à perseguição.

Assim, diante da necessidade de fugir do local onde o perseguem, no caso, Portugal, sua “pátria”, Antonio José lança mão da carta ao amigo, o Conde de Ericeira, a fim de, reafirmando sua posição, pedir auxílio em sua empreitada. Durante a escrita, numa espécie de monólogo interior, o protagonista retoma o discurso de perseguido, de vítima, diante da Inquisição:

[...]
Nobre conde, entre a vida e a morte existo,

Um pé na Inquisição, outro no mundo;
 Decidi de que lado cair devo.
 (Não lhe quero pintar com negras cores
 O estado em que estou para poupar-lhe
 Momentos de furor; continuemos.)
 Decidi, nobre conde; em vós confio;
 Vós me podeis salvar; sem vós eu morro. (p. 33. Grifos
 nossos)

Neste recorte, Antonio José descreve sua situação no limiar, demarcada pela preposição “entre”, a qual o posiciona em meio a dois extremos, que são “vida” e “morte”. Essa é a razão por que pede ajuda ao Conde, desejando que este lhe diga como deve proceder. Tal expectativa é marcada pela presença reiterada do verbo “decidir” na segunda pessoa do plural, do modo imperativo afirmativo (“Decidi de que lado cair devo”), por meio do que, de certo modo, suplica ao amigo que o ajude e coloca seu destino nas mãos dele. As expectativas positivas nesse sentido estão expressas nos enunciados assertivos em que Antonio José declara sua confiança no amigo: “[...] em vós confio; /Vós me podeis salvar; sem vós eu morro”.

No texto da carta, a personagem emprega termos antagônicos, como “vida” e “morte”, “Inquisição” (como sinônimo de prisão) e “mundo” (como sinônimo de liberdade) para descrever sua condição existencial; introduz observações a respeito do caráter do Conde ao usar a expressão “Nobre conde” e, por intermédio deste, Antonio José introduz a noção da possibilidade de uma solução para seu problema.

Nesse excerto, enquanto escreve a carta, é possível entrar em contato com a visão que Antonio José tem de sua posição limítrofe: “Um pé na Inquisição, outro no mundo”. Em função das perseguições sofridas; revela preocupações consigo, com a preservação de sua vida. Além disso, o mesmo texto revela também o valor positivo que a amizade tem para Antonio José, o que contribui para conferir-lhe maior nobreza de caráter.

O desejo de fugir do país, na época em que se passa a história, não era raro entre os perseguidos pela Inquisição. Um caso bem sucedido (dentre outros) foi o de Francisco Xavier de Oliveira, o

Cavaleiro de Oliveira (1702-1783), “um dos estrangeirados, relaxado em estátua (queimado simbolicamente por meio de um boneco que o representa), por ter escrito uma obra que satirizava o Santo Ofício (1761)” (DINES, 1992, p. 1009, grifos do autor). Este se fixa na Holanda e depois vai para Londres.

Na peça, Gonçalves de Magalhães, quando apresenta o protagonista desejoso de sair de Portugal para viver na Holanda por motivo de perseguição religiosa e para poder viver em liberdade, refere-se a esses intelectuais que buscavam sair do país devido à perseguição do Santo Ofício.

A entrada repentina e apavorada do protagonista no primeiro ato deixa pistas de que uma catástrofe é iminente. O protagonista, nessa situação dramática, o mais próximo possível da queda, aproxima-se do herói de cenas trágicas clássicas. Nessa circunstância de difícil solução, Antonio José usa a linguagem como ferramenta. Por meio de um discurso lógico e coerente, reclama, denuncia, expõe, critica, analisa, julga, avalia, enfim, descreve ao máximo a situação dramática em que se encontra, para convencer seus interlocutores e atingir o leitor espectador, incitando-o a participar ativamente do que lê/ouve. Ao apontar a injustiça por que passa, seu bom caráter é explicitado. Tal característica atende a uma das recomendações de Aristóteles (s/d, p. 263)

5.2 – Conflitos internos e externos

Este tópico aborda o desenrolar da ação e o desenvolvimento da construção do ethos da personagem durante o segundo ato. Se, no ato anterior, Antonio José denuncia a Inquisição e, assim fazendo, é a bondade do seu próprio caráter que é revelada, no segundo ato são

apresentadas a fragilidade e a coragem do protagonista, bem como seus conflitos interiores, que se chocam, muitas vezes, com os exteriores. Vítima da Inquisição e de uma sociedade decadente, Antonio José perturba-se, seu estado é de extrema agitação, culminando, no segundo ato, num mau sonho, enquanto dorme em casa de Mariana. Isso interfere em seus sentidos, de tal maneira que chega a perder a noção do limite entre sonho e realidade, confundindo ambas as esferas por alguns instantes.

O tema da perseguição, que surge por meio do elemento onírico, é retomado na cena VIII, final do 2º ato, quando Antonio José se depara com seu inimigo Frei Gil em casa de Mariana. O protagonista age violentamente, conforme indicações da rubrica: “investe ao peito de Frei Gil, este se curva, tremendo de medo” (p.59). Assim, o sonho, plano do inconsciente do protagonista, dialoga com a situação dramática. O protagonista, em estado fronteiro, circunscreve-se entre a fantasia e a realidade. Ao acordar, ainda exprime desejos de vingança, como se estivesse diante do inimigo “Morre, morre,/Eu me vingo de ti, monstro nefando!” (p.38). Por meio da repetição do verbo “morrer”, no modo imperativo afirmativo, evidencia-se a tentativa de se impor sobre o “monstro” que aparece em seu pesadelo.

Esse sentimento de vingança, marcado desde o início da peça, decorre do fato de a personagem estar sentindo-se prejudicada. No momento em que se depara com o adversário no sonho, deseja destruí-lo, pois está diante da oportunidade de se vingar dele: “Morre, morre./Não podes escapar; não.” (p.39) “Onde está?... De que lado ele escondeu-se?” (p.39). Introduzem-se, com o pesadelo, elementos sinestésicos relacionados a planos visuais e tácteis, que intensificam os sentimentos da personagem. Essa transposição de sensações, mediante determinados recursos expressivos, serve para ressaltar as emoções negativas da personagem e atingir os sentidos do leitor/espectador.

As alterações físicas e emocionais de Antonio José concretizam a sobreposição do individual em relação ao social, manifestado este pelas opressões e injustiças vigentes durante o período do Santo Inquérito. No segundo ato, destacam-se as angústias do indivíduo diante de situação de estresse, recorrente durante os procedimentos inquisitoriais. O poeta altera-se emocional e fisicamente, tal como ilustra a seguinte passagem:

[...]
 Que sonho horrível!
 Onde estou eu?... Em casa de Mariana...
 Como estou![...]
 Acordei sobressaltado...
 Que suor frio! Estou gelado... eu tremo...
 Que peso sobre a fronte... que secura...
 Tenho a garganta ardente. (p.40. Grifos nossos)

O protagonista narra, do geral para o particular, impressões a respeito de alterações físicas decorrentes do sonho ao empregar adjetivos como “frio”, “gelado”, e “ardente”. O adjetivo “sobressaltado” sintetiza o estado geral da personagem, que diz: “Estou gelado... eu tremo.../Que peso sobre a fronte”, considerando que tremer e suar são reações freqüentes no estado de sonho.

Em diálogo com Mariana sobre o pesadelo, Antonio José reitera sua condição de perseguido e trata a morte de maneira alegórica: quando narra seu pesadelo, utiliza substantivos concretos e abstratos, possibilitando que o conceito abstrato ali impresso efetive-se na imaginação da interlocutora e do leitor/espectador:

Não, Mariana; eu sonhava com serpentes,
 E não sei com que mais... Era uma moça...
 Espera, que me lembro. [...]
 Eu?... sim, eu mesmo,
 A via perseguida por um homem
 Todo coberto co'uma capa preta,
 Que sobre uma fogueira a empurrara;
 A moça me chamava a seu socorro,
 Gritava por meu nome; eu corro a ela,

Chego, vejo-a; e quem cuidas que ela fosse? (p.42. Grifos nossos)

Antonio José descreve o sonho horrível em que tenta ajudar uma amiga perseguida. Usa verbos como “sonhava”, “lembro”, “via”, “corro”, “chego”, “vejo” os quais, nessa seqüência, facilitam à interlocutora a visualização de uma imagem dinâmica, devido às ações do herói, impregnadas de tensão, haja vista a crueldade do vilão da narrativa. O protagonista emprega, em seu discurso o substantivo concreto “serpentes”, referindo-se ao objeto horrendo de seu pesadelo, o causador do pânico, retomando, pois, a noção das condutas traiçoeiras de seus inimigos. Anteriormente referiu-se ao seu perseguidor usando expressões como “monstros” e, neste trecho, usa as expressões “serpentes” e “homem [...] [de] capa preta”.

O protagonista usa um léxico vinculado a uma situação trágica em que a morte é inevitável. Essa tragicidade manifesta-se através dos substantivos concretos, os quais, empregados em gradação de sentidos, aumentam a tensão no discurso. Além disso, observa-se o recurso da contraposição entre elementos como a solidez (“homem de capa preta”) e a fragilidade (moça). Ele usa expressões como: “perseguida”, “coberto”, “capa preta”, “empurrara”, “fogueira”, “socorro”, “gritava”, evidenciando a situação funesta do pesadelo, sugerindo que a “moça” do sonho é Mariana – o que é confirmado pelo próprio protagonista: “Eras tu, Mariana!/[...] Tu mesma!” (p.42)

Por meio do pesadelo de Antonio José, Gonçalves de Magalhães volta a criticar os inquisidores, os detentores do poder. Descreve um auto da fé em que mostra o poder do perseguidor e a fragilidade do condenado, aquele representado por um homem e este por uma moça. Na peça, esse recurso funciona como meio de descrever o procedimento de um auto da fé, algo que seria conseqüência da trajetória do protagonista, mas que não será mostrado na obra. A descrição do pesadelo pelo próprio Antonio José agrega sentido à sua indignação veemente no primeiro ato, pois revela

a crueza da Inquisição para com o povo:

Mal te vejo
 Co' o pé já na fogueira, a ti me arrojô,
 Por um braço te arranco; ia salvar-te,
 Quando preso me vejo, e rodeado
 De multidão de frades, povo e tropa.
 Era um Auto-da-fé ! O Santo Ofício!
 Tu a meus pés estavas desmaiada;
 Então sacudo o corpo, solto os braços,
 Tiro a espada, e colérico investindo
 Contra a fogueira, espalho sobre a praça
 E sobre a multidão tições acesos.
 Tudo foge; o incêndio já lavrava;
 Entre as chamas um homem me resiste ,
 Um só homem! seus olhos cintilavam.
 Não reflito; co' a espada enfio as chamas,
 Cego, co' o braço alçado, a ele corro,
 Frenético gritando: morre, morre!
 De um lado a outro atravessei-lhe o peito;
 Tiro a espada; de novo ia feri-lo;
 Ergue-se o monstro, ri-se, e desaparece;
 Procuro, em vão forcejo; e nisto acordo. (p.42-43. Grifos
 nossos)

Antonio José enfatiza a força atribuída ao “monstro” imbatível. Na fala da personagem, predominam orações na 1ª pessoa do singular e na voz ativa, como: “vejo”, “arrojo”, “arranco”, “sacudo”, “solto”, “tiro”, “espalho”, “reflito”, “enfio”, “corro”, “atravessei-lhe”, “procuro”, “acordo”, indicando ser ela a praticante das ações no sonho descrito. Tais verbos conferem agilidade, tensão e violência às ações do protagonista.

No pesadelo, Antonio José não é passivo, mas ativo. Embora esteja sonhando, é o sujeito das ações, que concorrem para a imagem de um auto da fé, particularmente atentando-se para a presença de substantivos como “fogueira”, “multidão”, “povo”, “tropa”, “praça” e “incêndio” os quais detalham a cerimônia em que as pessoas recebem pena por heresia e são queimadas vivas e em público, observadas pela multidão. Seus “corpos” se resumem a “braços”, “peitos”, “pés”.

Antonio José luta com um “monstro” cujos “olhos cintilam”. Consegue feri-lo, mas tudo não passa de um sonho e a retomada da figura do “monstro” recupera a idéia do perseguidor implacável –

“Inquisição” – que amedronta, aterroriza “ri-se e desaparece”. Nota-se o contraponto entre “cego” e “olhos que cintilavam”, e o excesso de substantivos que proporcionam a construção de imagens dinâmicas e de grande tensão, em que o protagonista se envolve e de que sai ileso, pois era apenas um pesadelo e não realidade (embora pesadelo e realidade mesquem-se nesse episódio).

Apesar de remeter a um acontecimento externo, a personagem continua a falar de si, pois o pesadelo se passou em sua mente. Quando Mariana pergunta-lhe “Este sonho quem sabe o que anuncia?” (p.43), sugere-se que Antonio José teve uma revelação de algo que ocorrerá, mas para o protagonista “[...] o cérebro exaltado/Produz estas visões extravagantes” (p.43), evidenciando, por meio de suas afirmações, que a razão pode sofrer interferências por causa do excesso de emoção. Mariana insiste no raciocínio de que “Os sonhos muitas vezes nos revelam/Desgraças, que acordados não prevemos” (p.43) e Antonio José concorda “Sim, há casos” (p.44).

Ao reafirmar a fala de Mariana, Antonio José revela apreender os sonhos não só como fruto de perturbações que prejudicam a razão, mas também como presságio; ou seja, ele crê tanto no caráter premonitório quanto no fantasioso dos sonhos. Apresenta, assim, duas visões distintas, pois acredita que o sonho é resultante de perturbações que interferem na razão, mas também crê que pode ser elemento premonitório. Diante da situação fronteiriça em que se encontra, Antonio José mostra-se confuso ao ver mesclado sonho e realidade. Mas, em seu discurso, mostra retomada da razão:

[...]
 Como me ia esquecendo!... Sim, foi hoje...
 Foi esta noite... não; eu não me engano...
 À Inquisição... eu fui denunciado!
 Eu cuidava que tudo isto era sonho! [...]
 Como tenho, meu Deus, esta cabeça!
 Como estava esquecido! (p.45. Grifos nossos)

Percebe-se que o protagonista deixa de tratar de assuntos de domínio da vida interior (pensamentos e reflexões) para se preocupar com o mundo exterior (onde a fuga é necessária): “[...] fui denunciado!”, “[...] cuidava que tudo isto era sonho”, falas sinalizadoras dessa transposição do plano das emoções para o da racionalidade. Apesar de toda a pressão que sofre, o protagonista apresenta uma atitude evasiva, propondo reflexão. Para exteriorizar os pensamentos de Antonio José, que deseja decifrar os mistérios da vida, Gonçalves de Magalhães utiliza-se de estratégia semelhante à do monólogo, já que “o monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma. [...]” (PAVIS, 2007, p. 247). Ou seja, a personagem sozinha expressa lutas interiores de seu espírito.

No fragmento, a personagem não exterioriza seus pensamentos por meio da fala, mas o autor indica na rubrica que a personagem está pensando. Assim, revela tais pensamentos conflitantes presentes no universo interior da personagem. Da mesma maneira que tratou insistentemente da razão, reflete sobre a temática da natureza humana:

[...]
 Há dias aziagos, em que o homem,
 Em profunda tristeza mergulhado,
 Se esquece de si mesmo, e se concentra
 No mundo interior da consciência,
 Nesse abismo mais vasto que o mundo,
 Nesse mistério oculto, indefinível,
 Nessa imagem de Deus em nós contida,
 Que relata o passado, e ama o futuro.
 Parece então que o homem se envergonha
 De tão pouco saber, de ter vivido
 Sem saber o que ele é. Então se eleva
 Nesse mundo ideal; não se contenta
 Co’o mundo dos sentidos; quer lançar-se
 Além do espaço que seus olhos medem;
 Quer prever, quer falar co’o [sic] Ser Divino,
 Quer saber o que é sonho, o que é morte,
 O homem que nem sabe o que é a vida!
 Afirma sem provar, sem saber nega...
 Ora, a noite os mistérios apadrinha;
 Seu horror, seu silêncio segregando-nos
 Como as negras paredes da masmorra,

As criações da mente favorecem,
 E vasto campo dão à fantasia,
 Que em largo vôo então desdobra as asas,
 Mil mundos invisíveis visitando.
 Quem sabe se essas sombras fugitivas
 Como cometas que nos céus deslizam,
 Que nós vemos de noite, e que nos falam,
 São simulacros de invisíveis seres?
 Quem sabe se as visões, se os nossos sonhos
 Orác'los são do íntimo sentido,
 Que o homem deve interpretar? Quem sabe?...
 Ainda eu hoje sonhei... Oh, já descobro. [...]
 (p.44-45. Grifos nossos)

Acompanhando os pensamentos de Antonio José, nota-se uma atitude evasiva da personagem; percebe-se a sua fuga do mundo exterior para penetrar em seu interior, na consciência definida como “abismo mais vasto do que o mundo”, “mistério oculto, indefinível”, “imagem de Deus em nós contida/Que relata o passado”. Para Antonio José, que reflete sobre as angústias humanas, esse mundo interior denominado “consciência” é amplo e imensurável e dificilmente será dominado pelo homem.

Nesse momento da obra, os pensamentos de Antonio voltam-se também ao grande mistério da noite (compara “a noite” à “masmorra” e menciona semelhanças entre ambas: são misteriosas e silenciosas, além de causarem horror); preocupa-se com a possibilidade da existência de formas de vida desconhecidas pelos humanos e demonstra interesse pela questão da ignorância humana frente ao cotidiano.

A personagem sugere haver em cada ser humano uma verdade, que se revela para os sentidos mais íntimos ou salta à vista por meio dos próprios sonhos, e que basta estar atento a si mesmo para desvendá-la. O fragmento apresenta os pensamentos de Antonio José por meio de orações interrogativas, diretas ou indiretas, de verbos dubitativos como “parece” “quer”, e expressões como “afirma sem provar, sem saber nega...”, “Quem sabe se”. Além disso, emprega substantivos como “Deus”, “sonho”, “morte”, “vida”, “noite”, “fantasia”, “sombras”, “visões” que remetem a abstrações, condizentes com a

ação da personagem nesse trecho da peça: conforme indica a rubrica, o protagonista está “pensando”.

A atitude do protagonista é a mesma do “[...] eu romântico, [que] objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão” (BOSI, 1978, p.102). No entanto, ao evadir-se da situação exterior conflitante com sua visão de mundo, depara-se com outros problemas que o afligem em seu mundo interior. Nesse sentido, pode-se reiterar o conceito de personagem apresentado por Anne Ubersfeld (2005, p. 69) “a personagem é o lugar de embate”; ela situa-se na fronteira entre o mundo exterior e o interior, tornando-se o próprio campo de batalha.

Nesse momento da obra, cria-se uma espécie de estreitamento de laços entre o leitor/espectador e a intimidade da personagem por meio do recurso da descrição dos pensamentos dela, provocando identificação daquele com a personagem, o que, segundo Aristóteles, é uma estratégia geradora da catarse, “uma das finalidades e uma das conseqüências da tragédia” (PAVIS, 2007, p. 40). Retomando-se a noção de que o sonho pode funcionar como um oráculo na vida do homem, Antonio José tenta decifrar o pesadelo, para dele obter alguma resposta para seu problema:

[...] Que loucura!
 Não ter previsto! Condenar-me eu mesmo!
 Cumpliciar o conde; e a ti, Mariana,
 A ti, sim, que me deste asilo em casa.
 Talvez que a seu pesar Lúcia confesse
 Que eu aqui stou. Oh Deus, será possível
 Que eu arraste comigo a tua queda,
 Que à fogueira também comigo subas!
 Tu!... E o meu sonho!...
 Oh sonho! eu já te entendo. (p.47. Grifos nossos)

No fragmento, o protagonista expressa sentimento de culpa ao se dar conta de que envolveu os outros (Conde, Mariana e Lúcia) em seu problema e que eles correm risco de serem perseguidos. Percebe-

se que ele deixa de se direcionar a si para demonstrar interesse pelos outros, atitude até então ausente na peça.

Antonio José avalia sua atitude até então: “Que loucura!”. O pesadelo serve-lhe de alerta para rever sua situação frente à Inquisição. Ele desperta para a sua condição e para o perigo que seus cúmplices também correm: “Oh sonho! eu já te entendo”.

A carta escrita pelo protagonista serve de instrumento para conseguir meios de escapar definitivamente da Inquisição, mas, enquanto isso não acontece, Antonio José disfarça-se de criado, por sugestão do Conde, para poder transitar pelas ruas sem ser percebido. Conforme a rubrica, “começa a vestir-se de criado do conde” (p.50). Em sua fuga para buscar meios de reconquistar a liberdade, Antonio José será imediatamente capturado e denunciado à inquisição se reconhecido por membros do Santo Ofício. Seu medo é superado logo que se disfarça de criado do Conde, pois se torna irreconhecível, principalmente para o inimigo.

[...]
 Não tenho medo agora... estou zombando
 Dos tais familiares... Que me encontrem,
 E com este disfarce me conheçam.
 Não posso perder tempo; adeus, Mariana. [...] (p.50. Grifos
 nossos)

Diante do desejo de zombar dos perseguidores, sobressai-se o espírito jocoso de Antonio José. Despe-se de receios, fortalece-se e encoraja-se ao travestir-se, a ponto de dizer: “[...] estou zombando/Dos tais familiares”.

O recurso do disfarce funciona, para o protagonista, como um dispositivo recuperador de sua coragem, uma vez que suas preocupações com a preservação da vida desaparecem, apesar de, em seu íntimo, haver medo e insegurança. Esse procedimento também é “[...] uma técnica dramatúrgica [...] para facilitar a progressão da intriga e desatar os fios no final da peça [...]” (PAVIS, 2007, p. 1004)

Esse procedimento, levando Antonio José a agir de maneira patética para se esquivar do perigo, sugere o que Victor Hugo defendia no drama romântico: a coexistência do sublime e do grotesco, já que o disfarce é uma técnica empregada freqüentemente, em particular na comédia, para produzir toda espécie de situações dramaticamente interessantes: menosprezos, quiproquós, golpes de teatro, teatro dentro do teatro [...] (é citação? Onde começa? Onde termina?). O disfarce ‘superteatraliza’ o jogo dramático, que já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando, deste modo, não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena. (PAVIS, 2007, p. 104)

Quando do uso desse recurso do disfarce, percebe-se uma preocupação do dramaturgo focando a encenação. Na peça, Antonio José disfarçado representa um momento de alívio de tensões, pois a própria personagem tranquiliza-se. Essa ausência de tensão atinge o leitor/espectador.

Mediante a fala e as ações de Antonio José, Gonçalves de Magalhães aborda a temática do teatro dentro do teatro (presentes na abertura do primeiro ato), das funções da arte e do artista e revela preferência por determinados tipos de textos, principalmente os de Molière, que empregavam recursos do disfarce e do gracioso. Essa preferência é sugerida por meio da presença da personagem Lúcia, no primeiro ato e na cena II do 3º ato, e por meio da fala do Conde em diálogo com Antonio José: “[...] bem podias/Compor melhores dramas regulares,/Imitar Molière” (p.69)

Da mesma maneira que encontrou o inimigo no sonho, Antonio José encontra e enfrenta o adversário, no final do 2º ato, mas só o ataca corajosamente por estar disfarçado de criado, o que o protege do reconhecimento pelo inimigo. Nesse embate físico, percebe-se um embate moral, já que cada um representa uma doutrina religiosa. O protagonista enfrenta o frei com duras palavras ao criticá-lo por uma

conduta infame:

[...]
 Hipócrita maldito,
 Nas minhas mãos estás; treme, malvado,
 Infame sedutor... Oh, já te curvas!
 Onde está o poder que blasonavas?
 Cuidavas estar só, e que podias
 A teu salvo enganar, com vãos discursos, (p.59. Grifos
 nossos)

A luta de Antonio José com frei Gil retoma o sonho em que o protagonista luta com as “serpentes” (p. 42); a diferença é que agora o conflito é palpável. Seu discurso, permeado de adjetivos como “maldito”, “malvado”, “infame” cujos sentidos remetem à prática de crueldades, permite que aflore a violência verbal. Assim, discurso e rubrica contribuem para a construção do estado de espírito irritadiço de Antonio José.

Antonio José questiona o poder de Frei Gil: “Nas minhas mãos estás; treme[...]” e, ainda, “Oh, já te curvas!/Onde está o poder que blasonavas?”. Atentando para as formas verbais “treme” e “curvas”, percebe-se que o inimigo foi surpreendido e está com medo do protagonista – que, momentaneamente, assume o papel de agressor.

A passagem reitera o tema da perseguição na presença de Frei Gil ao dizer: “Que infame hipocrisia!/Como espia a traição naqueles olhos! Como a impudência treme-lhe nos lábios!” (p.60). Antonio José, seguro, ordena-lhe “Sai de meus olhos [...]/ [...] antes que eu de ti me vingue” (p.60). O protagonista admira-se da imoralidade do frei, que age desonestamente, e essa sua crítica às atitudes do dominicano fica visível por meio dos substantivos abstratos empregados para realçar suas qualidades negativas, como “hipocrisia”, “traição”, “impudência”.

O embate entre Antonio José e Frei Gil pode ser compreendido como o ápice das alterações de humor da personagem desde o início da peça até esse momento. Isso é possível de se comprovar atentando-se para o fato de que ela se perturbou com um pesadelo

(cena II, 2º ato), refletiu sobre a natureza humana (cena IV, 2º ato), mudou o foco de sua aflição ao se preocupar com a segurança de seus amigos (cena IV, 2º ato) e, nesse momento da peça, enfrenta fisicamente o inimigo frei Gil, que vai à casa de Mariana.

A figura do perseguidor, na peça, concretiza-se apenas no final do primeiro ato, quando o protagonista depara-se com o frei, representante do Santo Ofício e encarregado de capturar Antonio José. No entanto, não prende Antonio José porque este está disfarçado de criado. Ao longo do primeiro ato, a imagem que se constrói do perseguidor dá-se por via do olhar da vítima Antonio José. Assim, usando um discurso suscitador ora da razão, ora da emoção, visa a envolver o leitor/espectador em seu raciocínio e levá-lo a ver a Inquisição a partir de seu ponto de vista, convencendo-o de que as ações dele são coerentes e fundamentais na situação dramática e de que o procedimento dos membros do Santo Ofício é inaceitável.

5.3 – Formações discursivas e ideológicas da personagem

Apesar de seguro em suas colocações filosóficas, o protagonista tem consciência de sua fragilidade. Há uma situação concreta de fuga, da qual não pode se afastar. No primeiro ato, construiu-se a imagem de um protagonista que, dominado pela cólera, revela os pontos fracos do oponente. No segundo ato, mostra sua fraqueza ao desnudar seu mundo interior conflitante. Já o terceiro ato é o que mais se distancia da situação dramática em que o protagonista está inserido, o de perseguição, apesar de este reiterar a sua posição, mantendo a linha de ação simples da peça, “[...] não posso escapar” (p.30) e indicando o seu perseguidor: “A Inquisição” (p.30).

No terceiro ato, o protagonista comporta-se como um orador que, didaticamente, comenta temas como razão versus emoção, corrupção social e o artista na sociedade, e se revela um profundo conhecedor do comportamento humano. Ao tratar do tema da razão, mostra incompatibilidade entre alegria (riso, felicidade) e razão, além de apontar problemas da falta de razão. Utiliza-se do recurso da personificação, figura de estilo que consiste em atribuir características humanas a seres inanimados, para produzir efeito de aproximação mais afetiva e menos lógica do mundo. Assim, a “razão” pode ser compreendida mais facilmente, quando explicada de modo simbólico.

A personagem aborda a “razão” sob um enfoque filosófico, recorrendo a ilustrações, simbologias, figuras de palavras, revelando sua formação discursiva. Ao apresentar um posicionamento de concordância diante do exposto, revela sua formação ideológica e explicita a dualidade razão versus emoção que o aflige e serve de partida para iniciar uma explanação sobre essa temática. “Parece que a razão, envergonhada/De nada ter servido nos prazeres,/Nos deixa na desgraça.” (p.66). Para Antonio José, um indivíduo só age com razão diante da desgraça:

[...] de repente a cena se transforma,
Do seio do prazer surge o infortúnio,
E aparece a razão com ar sombrio
De tristes pensamentos rodeada...
Então das ilusões o véu se rompe;
Vemos a nossos pés aberto o abismo,
Que de flores cobria a f'licidade;
Conhecemos então o que nós somos;
Mil perigos então se nos antolham;
Fugimos do prazer, odiando o mundo,
E co'a morte e a verdade nos achamos!...
Oh contrastes da vida! Oh dia! Oh noite!
Cruel alternativa!... E sempre cego
Levar se deixa o homem pelo mundo.
[...] (p. 65-66. Grifos nossos)

O protagonista trata da razão modificando seu discurso, usando um léxico repleto de expressões que reforçam a negatividade de uma situação funesta, como “infortúnio”, “sombrio”, “abismo”, “perigos”, “odiando”, “morte”, “noite”, “cruel”. Vale-se de substantivos como “ar”, “pensamento”, “véu”, “pés”, “flores”, “noite”, que colaboram para descrever a passagem do estado de felicidade para o de infelicidade do ser humano diante da razão. A forma verbal “transforma” funciona como passagem de um estado para outro, ou seja, a mudança da cena de antes para a cena seguinte, da felicidade para a infelicidade. O ambiente onde paira tanta negatividade é o preferido da razão, que surge personificada, como se fosse um ser. Este contraste confirma-se por meio da antítese presente na expressão: “Oh contrastes da vida! Oh dia! Oh noite!”

A mudança de estado do indivíduo, conduzida dessa forma no texto dramático, é condenada por Aristóteles ao tratar da composição da bela tragédia. Segundo o filósofo, “[...] é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal figura produz, não temor e compaixão, mas uma impressão desagradável)” (s/d, p.258). No entanto, esse procedimento gera incômodo e remete à personagem do drama romântico, ao explicitar a dificuldade de Antonio José em lidar com os problemas tanto exteriores (realidade em que está inserido) quanto interiores (consciência).

A ausência constante da razão, desde a tenra idade, traz sofrimento para o homem adulto, pois aprende a ser submisso, a não reagir, a não lutar por seus objetivos. A partir da fala do interlocutor Conde, “A culpa é nossa,/Que da razão tão pouco nos servimos” (p.66), o protagonista apóia-se para desenvolver seu raciocínio:

Nossa, sim, mas não tanto; grande parte
Tem nisso nossos pais, e nossos mestres,
Que são da nossa infância responsáveis.
Nunca a razão nos fala por seus lábios;
Sempre o terror, o medo e o servilismo.

Os erros que co' o berço recebemos,
Tarde ou nunca os perdemos. (p.66. Grifos nossos)

Para Antonio José, o homem constrói situações de sofrimento para o próximo, algo de que ninguém escapará, fato expresso no último verso do fragmento acima. Refere-se à “infância” como a fase de maior vulnerabilidade na formação do indivíduo, diante dos males do mundo. A partir do comentário do Conde: “Só a filosofia nestes casos/Da nossa infância os males curar pode” (p.66), Antonio José apresenta sua visão acerca da hipocrisia social, uma vez que esse ciclo de domínio estende-se da infância à vida adulta, pondo à mostra a noção de que só o mais forte e/ou o mais infame poderá viver melhor, e o que for adquirido no “berço” será para sempre.

A formação intelectual do indivíduo é algo que pode ter sua raiz na infância, ou não. E, para Antonio José, o conhecimento nem sempre é positivo. Apesar de a filosofia ser instrumento eficaz contra a ignorância, às vezes pode causar sofrimento. Para ilustrar tal ponto de vista, traz à baila nomes de grandes pensadores infortunados do passado, os que mascaravam o sofrimento e os que agiam racionalmente:

Sim, a filosofia! Onde está ela?
Termo pomposo e vão!... Quereis que eu chore
Como Heráclito sempre atrabiliário,
Aborrecendo os homens com quem vivo?
Ou que como Demócrito me ria
De tudo quanto vejo? Porventura
Nisso consiste a natureza humana?
Quereis que eu seja estóico como Zeno?
Que diga que não sofro, quando sofro?
Porventura não somos nós sensíveis?
Quereis que de Epicuro as leis seguindo,
Só me entregue ao prazer, ou que imitando
A Crates, e a Diógenes, me cubra
Com roto manto, e viva desprezado,
Sem me importar co'as coisas deste mundo,
Como o cão que passeia pelas ruas?
Se eu vou seguir de Sócrates o exemplo,
Pugnar pela razão, a morte é certa. [...] (p.67. Grifos nossos)

O autor aponta grandes nomes da literatura e da filosofia para mostrar que cada um deles optou por caminhos diferentes diante do sofrimento. “Heráclito” era melancólico, “Demócrito” sempre rindo, “Zeno” mentia os sentimentos, “Epicuro” buscava só o prazer, “Crates e Diógenes” eram desprezíveis e “Sócrates”, que era racional, morreu. Os primeiros optaram por um caminho alternativo frente aos problemas da vida: uns valeram-se do fingimento, da mentira, outros da ironia, e o único que enfrentou a realidade de maneira aberta, racional, morreu. Apesar disso, Antonio José prefere seguir o exemplo de Sócrates porque o julga superior aos demais mencionados.

Ao citar esses nomes, além de revelar seus conflitos íntimos, Antonio José demonstra conhecimento filosófico, o que proporciona maior credibilidade ao seu discurso sobre o comportamento humano e o aproxima do leitor/espectador. Durante essa demonstração de conhecimento vasto, o poeta afasta-se da realidade por meio da fuga, ou seja, mergulha em debates filosóficos que não contribuem para seu real objetivo. Ele segue como porta-voz de assuntos teóricos, filosóficos, etc.

Além de tratar do tema da razão, Antonio José faz eco à realidade portuguesa, comenta os problemas sociais por que passa a sociedade em que vive. De fato, historicamente, no período retratado na peça, a população – tanto rural quanto urbana – vivia na pobreza, chegando a disputar empregos com “escravos e prisioneiros de guerra”. “As turbas portuguesas só eram mantidas na ordem por lhes fazerem crer que a sua infelicidade era castigo divino colectivo pelos pecados secretos dos indivíduos” (CAMELO e PECANTE, s/d, p.59). Executavam pessoas em ato público para ilustrar o que pregavam, usando o medo como instrumento de apaziguamento do povo. Essa atmosfera também é reconstruída na obra na fala do protagonista, que critica a mesquinhez dos governos que valorizam os aduladores, os

vis:

[...] toda a nação está corrupta,
Embebida no crime, e espezinhada
Por homens viciosos, quem se afoita
A seguir a virtude, muito sofre.
Para viver então é necessário
Que o homem se converta em sevandija,
Que seja adulator, vil, intrigante,
Para benquisto ter assento entre eles. (p.67. Grifos nossos)

Expressões como “corrupta”, “crime”, “homens viciosos”, “sevandija”, “adulator”, “vil”, “intrigante” descrevem uma sociedade corrupta que desvaloriza a virtude e aprecia a falsidade e a hipocrisia. Mediante a figura de pensamento denominada hipérbole, que ocorre no uso da expressão “embebida no crime”, a fala do protagonista facilita a noção de amplitude, ao denunciar a sociedade extremamente comprometida com o crime. Esse exagero atinge o leitor/espectador de forma mais intensa, pois esse procedimento fundamentado no sentimento, nas paixões, consiste em ampliar, exagerar determinada imagem da realidade para, nesse caso, deformá-la, e atingir a afetividade do leitor/espectador mediante estranheza causada.

Ao usar adjetivos e verbos cujas forças são negativas, para se referir tanto à vida na sociedade portuguesa quanto ao homem que nela deseja sobreviver, o texto salienta um contra-senso, pois vincula o adjetivo “benquisto” ao comportamento imoral do indivíduo. Maneiras de ver o mundo chocam-se desde o início da peça e são reiteradas nesse fragmento.

O protagonista tem uma visão clara da realidade, observa o fato de os governos terem interesse apenas pela manutenção da ignorância do povo. Para ele, os governos estão interessados no dinheiro e não se importam com o povo, desde que este não atrapalhe, não questione. Expressa-se tal opinião na seguinte fala: “[...] Contanto que os impostos pague o povo,/Que cego e mudo sofra, que obedeça/E viva sem pensar, eles consentem/Que o povo se

divirta.” (p.69), o que reforça a noção de subserviência, indicada no comentário de Antonio José.

Diante da sociedade e da política em voga, Antonio José reage com constrangimento, vergonha, já que se preocupa com o que pensarão os que virão depois dele. Diante da triste realidade, o protagonista acha vexatório o que todos os portugueses fizeram com uma nação outrora forte e gloriosa, mas que agora é decadente:

*Como vai Portugal! Que triste herança
Receberão de nós os filhos nossos!
Tantas lições sublimes de heroísmo;
Tantos feitos de nossos bons maiores,
Patriótico zelo, amor de glória,
Num século estragamos! Nada resta!
Que contraste terrível! Como um dia,
Nossos anais a história relatando,
Aparecer devemos! Com que opróbrio,
Com que desprezo as gerações futuras
Dirão de nós, julgando nossos fastos:
Era de corrupção e decadência!...
[...] (p.70)*

A comparação entre Portugal de antes e Portugal de agora ilumina os contrastes. Opõe “triste herança” – atual nação – às “lições sublimes de heroísmo” - nação portuguesa de antigamente e faz um contraponto entre “Patriótico zelo” e a ação negativa da comunidade, como se percebe pela forma verbal na primeira pessoa do plural: “estragamos”. Essas oposições firmam-se pelo uso da expressão “Que contraste terrível!”. A comparação, enfim, é utilizada para tratar as diferenças entre as realidades temporais portuguesas.

O protagonista volta-se ao passado quando se refere ao grande número de feitos heróicos do povo português de outrora, “Tantas lições sublimes [...]”; “Tantos zelos [...]” e, por meio da afirmação “Nada resta”, apresenta a realidade da época, da qual não pode escapar; em seguida, projeta-se para o futuro, ao usar a expressão “gerações futuras”. Percebe-se, assim, a comparação entre o passado e o presente da nação portuguesa e uma preocupação (do protagonista) com o futuro, quando pensa em sua reputação. Estampa

em seu discurso o caminho percorrido pela nação que ruma para o declínio, com o consentimento de todos:

[...]
 E o que fazemos nós! A passos largos
 Marchamos para a queda. E que não haja
 Um braço forte, um braço de gigante,
 Que entre nós se levante, e nos sustente!
 Como as nações se elevam, se engrandecem,
 E como pouco a pouco se degradam!
 Torna-se o povo escravo, os reis tiranos.
 [...] (p.71)

O protagonista sente-se desamparado frente à degradação social “E que não haja/Um braço forte [...] que entre nós se levante”; e, devido à apatia do povo, “E o que fazemos nós!”, aponta a possibilidade do estabelecimento da escravidão e da tirania dos reis, como consequência da imobilidade social.

Por meio do uso do pronome pessoal de primeira pessoa do plural, “nós”, Antonio José inclui-se no grupo dos culpados. Os substantivos “nações” e “povo”, por terem em si implícita a noção de coletividade, e os verbos conjugados na primeira pessoa do plural do presente do indicativo (“fazemos”, “marchamos”), envolvem, também, o leitor/espectador no discurso, convidando-o à reflexão não só sobre a situação dramática apresentada, mas também sobre sua contemporaneidade. É possível perceber, nesse discurso, pelas expressões “passos largos”, “queda”, “braço forte”, “levante”, “sustente”, “elevam” e “degradam”, uma alusão às condições físicas de um indivíduo caminhando para sua própria morte.

A partir do exemplo concreto de que lança mão, julga e condena os culpados pelas quedas dos grandes impérios. Sai do microcosmo da peça para tratar do macrocosmo, que é o universal, a fim de identificar a decadência de certas nações governadas por tiranos, como ocorre em Portugal:

[...]
*Onde está Portugal? Nação que outrora
 Do mar o cetro sustentava ufana,
 E mandava seu nome a estranhos povos?
 A Espanha, que terror impunha à Europa,
 Quando nela imperava Carlos Quinto,
 O que é hoje, depois que esse tirano,
 Sanguinário Filipe ergueu-se ao trono?
 E essas nações antigas, Grécia, e Roma,
 Mães de tantos heróis, de tantos sábios.
 Por que se despenharam da grandeza?
 Porque a corrupção dos governantes
 Até aos cidadãos tinha passado.
 Nasce de cima a corrupção dos povos.
 Sim, os governos sós são os culpados
 Da queda dos impérios: maus exemplos
 São sempre pelos homens imitados.
 Quando à testa do Estado se apresenta
 Um homem sem moral, falta de luzes,
 Que as honras nacionais vende à lisonja,
 Quem o circula imita seus costumes,
 E este por sua vez é imitado,
 Té que de grau em grau, sempre descendo,
 A servidão ao povo contagia.
 Tudo perdido está; só vergonha,
 Só a miséria, o opróbrio então se espera.*
 (p.71-72)

O protagonista estabelece uma comparação entre as fases por que passaram as grandes nações: a portuguesa, “Nação que outrora/Do mar o cetro sustentava ufana”, a espanhola “O que é hoje, depois que esse tirano, /Sanguinário Filipe ergueu-se ao trono?”, a grega e a romana, “Mães de tantos heróis, de tantos sábio/Porque se despenharam da grandeza?”

As comparações sinalizadas pelos advérbios “outrora”, “hoje” e “depois” introduzem a noção de um antes e um depois a partir de cada fato determinante da mudança social. Nota-se a avaliação de governos e julgamento deles pela queda dos impérios, “[...] os governos sós são os culpados/Da queda dos impérios: maus exemplos/São sempre pelos homens imitados”. A personagem condena os governos quando usa o advérbio “sós”, e os qualifica como “maus exemplos”. Estabelece uma hierarquia entre governo e povo indicando que este está abaixo daquele.

A posição dada ao governo nessa escala torna-o modelo para o povo, logo, será imitado tanto em suas ações positivas quanto negativas. Por meio dos exemplos dados, Antonio José ressalta que a decadência de um povo também é consequência da imitação dos “maus exemplos” na liderança da nação, o que a conduz à degradação revelada mediante as expressões “de grau em grau”, “descendo”, “perdido”, “vergonha”, “miséria” e “opróbrio”. Os recursos semânticos e sintáticos empregados pela personagem em seu discurso confirmam a noção de decadência apresentada no fragmento acima.

Na época referida na peça, início do século XVIII, a Inquisição reinava quase absoluta ao lado do poder secular. Suas leis sanguinárias “[...] não se [...] [punham] de acordo com o homem” (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p.132). A referida instituição marginalizava a todos, inclusive os cristãos e, principalmente, os judeus. A ela interessavam os bens, as riquezas materiais dos perseguidos.

Além da questão social, política, econômica e filosófica abordada anteriormente, suscita-se, no terceiro ato, um debate em torno da função de Antonio José como poeta e de seu fazer artístico. Nesse cenário decadente e opressor, surge uma dúvida, que logo se dissipa, a respeito do motivo pelo qual ele é perseguido, se é perseguido por escrever dramas. Quando retoma a temática da ignorância popular reinante, o protagonista descarta tal possibilidade:

[...] E de mais, porventura por meus dramas
Sou eu denunciado ao Santo Ofício?
Creio que não. Os frades bem se importam
Que eu faça o povo rir. Tomaram eles,
E todos os mandões que nos governam,
Que o povo só procure divertir-se,
Que viva na ignorância, e não indague
Como vão os negócios, e que os deixem
A seu salvo mandar como eles querem.
[...] (p.69-70)

Antonio José acredita não ter sido denunciado por causa dos dramas que escreve, dizendo “Creio que não”. E, assim, gera dúvidas a respeito do motivo que o torna vítima da Inquisição. A dúvida instaurada exige maior atenção e mais senso crítico do leitor/espectador, além de aumentar a credibilidade do enunciador. No fragmento, o autor levanta a dúvida quanto ao “Judeu” histórico, se foi denunciado por seus dramas ou não, algo polêmico entre os estudiosos.

O protagonista não fala apenas a partir do lugar do artista, mas sobre o artista na sociedade. Enquanto propõe reflexões sobre o fazer artístico, desenha traços do seu caráter de profissional da arte dramática. Apresenta preferências de estilo, de comportamentos de poetas, trata da função do poeta na sociedade, principalmente frente à corrupção e abuso do poder:

Que quereis afinal? Que o vate seja
 Poeta cortesão? que se mascare?
 Que nunca diga as coisas claramente?
 Que combine a verdade co'a mentira?...
 Poeta que calcula quando escreve,
 Que lima quando diz, por que não fira,
 Que procura agradar a todo mundo,
 Que medroso, não quer aventurar-se,
 Que vá poetizar para os conventos.
 Eu gosto dos poetas destemidos,
 Que dizem as verdades sem rebuço,
 Que a lira não profanam, nem se vendem;
 Estes sim, são poetas. Quanto aos outros,
 São algozes das musas; mercadores
 Que fazem monopólio da poesia,
 Com que escravos adulam seus senhores.
 [...] (p.68-69. Grifos nossos)

Por meio de orações interrogativas diretas e indiretas, de verbos no subjuntivo como “mascare”, “calcule”, e adjetivos como “medroso”, o protagonista demonstra repúdio por uma determinada classe de poetas, em contraposição ao grupo de artistas de sua preferência; para fazer a aproximação entre ambas as categorias de

poetas, usa expressões positivas como “dizem as verdades”; “não profanam, nem se vendem”.

A presença de orações interrogativas aponta para uma conclusão oposta ao que foi perguntado. Destaca as qualidades negativas dos maus poetas e ressalta a preferência do protagonista: “Eu gosto dos poetas destemidos,/que dizem as verdades sem reboço”. Antonio faz uma comparação entre os dois tipos de poetas ao aproximá-los; a seguir, salienta as diferenças e mostra sua opção. Ao proceder dessa maneira, Antonio José valoriza o comportamento positivo do qual é partidário, e se promove como indivíduo honesto, bom poeta, íntegro, pois ele tem a verdadeira conduta de artista.

Ao revelar gosto pela categoria dos “poetas destemidos”, faz considerações sobre seu fazer poético: “Quando escrevo meus dramas não consulto/Senão a natureza, ou o meu gênio;/Se não faço melhor, é que o não posso.” (p.69), além de justificar seu estilo de escrita dramática. Utiliza os substantivos “natureza” e “gênio” para designar fontes alimentadoras do ofício de escrever, os quais engrandecem o protagonista. Este descreve, então, as atitudes dignas de um poeta e determina o comportamento deste diante das verdades do mundo, ou seja, da realidade.

Na peça, desde o primeiro ato, percebe-se a presença do teatro dentro do teatro quando a atriz Mariana ensaia sua personagem. Nesse trecho, retoma-se um questionamento tanto acerca da função do artista na sociedade corrupta de Lisboa, como também do artista no Romantismo, movimento literário marcado pelo subjetivismo e pela incompatibilidade entre o sujeito e a sociedade.

O poeta romântico, nas palavras do protagonista e também de Alfredo Bosi (1978, p.104) “é o poeta-vate, o gênio portador de verdades, cumpridor de missões” É aquele que se destaca das pessoas comuns e que possui uma visão além da realidade e, por isso, sente-se no dever de tirar o próximo da cegueira da ignorância. Tanto Antonio José quanto o Conde revelam-se ocupantes dessa

posição de tornar a realidade mais fácil de ser compreendida pelos demais; são eles que refletem e induzem os demais a tomar certas decisões.

Ao assumir essa postura, dirige-se ao povo, dialoga com a população, age como se ocupasse o lugar dela para falar o que ela não sabe ou não consegue expressar. Isso pode desfavorecê-lo frente à Inquisição, mas cumpre sua obrigação de poeta. Conforme Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996, p. 136), em Antonio José “[...] aparecem fortes influências do pensamento iluminista, no que toca ao homem e suas relações com o Estado [...]”. O indivíduo percebe a tirania dos governantes e as injustiças cometidas por eles, que deveriam agir em prol dos direitos dos cidadãos. Para o protagonista, tomar consciência disso aumenta-lhe a angústia.

O protagonista revela-se erudito em seu discurso ao tratar de diferentes assuntos do âmbito da política, da sociedade e da filosofia. Nesse sentido, Gonçalves de Magalhães demonstra preocupação com o ‘belo’ no texto dramático, pois revela que um grande homem sempre tem suas fraquezas, seus medos, mas nem sempre ele enfrenta a realidade. As constantes perguntas retóricas revelam conflitos por que passa o homem romântico, mas também revelam a posição de orador ocupada pelo protagonista, que visa a “embaraçar o público” e tirá-lo da passividade.

5.4 – Fuga

No quarto ato, o protagonista atua apenas na penúltima cena. Confirma a ajuda recebida pelo amigo Conde e revela seu desejo de abandonar Portugal – lugar anteriormente tratado pelo protagonista como local de corrupção, em estado decadente. Nesse ato, a

personagem não discursa longamente, apenas comunica à interlocutora Mariana ter conseguido tudo para sair do país. Revela saber das intenções de seu adversário e volta a tratar da circunstância de perseguido ao apresentar a solução de seu problema, ou seja, a fuga programada:

Eu já percebo
 Qual é sua intenção [do Frei Gil]. Enfim, Mariana,
 Convém tudo dizer-te. Brevemente
 Sai do porto um navio para a Holanda;
 Nele tomo passagem. Lá seguro
 Posso acabar os restos de meus dias.
 Tenho cartas para Haia; o conde mesmo
 Foi quem tudo dispôs.
 [...] e vim dizer-te
 O derradeiro adeus...
 [...] (p.104)

O léxico empregado, “porto”, “navio”, “passagem”, “Haia”, remete à saída do protagonista de Portugal em direção à Holanda. Por meio do advérbio “lá” e do adjetivo “seguro”, Antonio José compara as nações portuguesa e holandesa. Se no “lá” estará seguro, no local de onde pretende fugir sente-se inseguro.

Mediante esse discurso, sugere-se um alívio tanto para o protagonista e sua interlocutora, quanto para o leitor/espectador, pois a impressão é de que tudo acabará bem. No entanto, o protagonista é capturado e sua fuga é frustrada. Esse desfecho é necessário à tragédia e também à fábula, a qual dialoga com a biografia de Antonio José da Silva.

5.5 – Visões de mundo opostas

No quinto ato, preso, Antonio José narra os incômodos físicos impostos pelo ambiente da masmorra. Em determinados momentos,

tais desconfortos servem de ponte entre a razão e a emoção, ou seja, conduzem o protagonista de um extremo a outro mediante suas reflexões, as quais se apresentam ora nebulosas, ora translúcidas; condizentes com atitudes ora coerentes, ora confusas. Nesse ato, o sofrimento do protagonista incita-o à reflexão. Ao deparar-se com seu adversário, revela-se bondoso, tolerante, um exemplo de homem.

Na cena I deste ato, Antonio José, nessa complicada situação, apresenta em seu discurso realidades contrastantes, falando por meio de oposições. Antonio José trata da liberdade e da prisão a partir de sua situação. Apresenta a possibilidade de uma vida livre fora da masmorra, onde poderá contemplar a natureza:

[...]
 É dia, ou noite?... O sol talvez já brilhe
 Fora desta masmorra... A natureza
 Talvez cheia de vida e de alegria
 O hino da manhã entoe agora!
 Mas para mim fechou-se o mundo, e o dia...
 [...] (p.109-110)

O protagonista, ao perder a noção do tempo, imagina o que pode estar acontecendo fora da masmorra. Considera que o que se passa lá fora é melhor que sua situação dentro da prisão. Fala por meio de antagonismos, “dia” e “noite” “vida” e “alegria”, em oposição a “masmorra”, a “manhã”, em oposição à expressão “fechou-se o mundo”; apresenta dois espaços, “fora”, onde imagina as ações da natureza correndo normalmente e cheia de “vida e alegria”, e “dentro”, que é o espaço da masmorra, o lugar atemporal, “É dia, ou noite?”, e ao imaginar a “manhã” alegre lá de fora compõe o espaço triste dali de dentro.

Antonio José abandona a idéia em torno de como possa estar a natureza, o dia lá fora e se concentra na situação dentro da prisão. Passa a descrever esse ambiente, pois conclui que lá fora já não o esperam mais, ou seja, ele já foi dado como morto e, ali dentro, acredita estar passando pelos últimos momentos de sua vida.

Compara suas últimas horas à fumaça exalada pela candeia. Antonio José revela-se pessimista frente à sua realidade:

[...]
 Para o mundo morri... Minha existência
 Já não conto por dias; sim por dores!
 Nesta perpétua noite sepultado,
 É meu único sol esta candeia
 Pálida e triste como a luz dos mortos,
 Diante de meus olhos sempre acesa
 Para tingir de horror este sepulcro.
 Seu vapor pestilento respirando,
 Vejo correr meus últimos instantes
 Como esse fumo negro, que ela exala,
 E em confusos novelos se evapora.
 [...] (p.110)

O protagonista, por meio de sua linguagem, revela um “mundo” personificado; atribui-lhe a capacidade de esquecimento: “Para o mundo morri”, (por estar há tanto tempo na “masmorra”). E, por meio da descrição de um objeto que existe no cárcere, a “candeia”, constrói a atmosfera do espaço em que se encontra. Antonio José encontra-se num lugar escuro por causa da pouca luz da candeia; horrendo, graças à tristeza e palidez da luz; fétido e sufocante, devido ao “vapor pestilento” exalado pela candeia; e esfumaçado, já que a candeia solta “fumo negro”.

A personagem registra impressões sobre o espaço, falando da luminosidade do local; emprega termos como “sol”, “luz”, “acesa”, “vapor” e “evapora” e expressa emoções em termos como “dores”, “triste”, “horror”, “meus últimos instantes”. O protagonista narra sobre sua realidade externa (masmorra) e também suas sensações, emoções, ou seja, seu interior. A riqueza de detalhes, na descrição da circunstância funesta, por intermédio de termos como “sepultado”, “mortos”, “horror deste sepulcro”, “vapor pestilento”, além do jogo com o claro e com o escuro, pode provocar a compaixão do leitor/espectador que terá desejo de minorar o sofrimento do protagonista. A aparência da masmorra incomoda-o, tanto que a

descreveu anteriormente mediante traços visuais. A seguir apresenta os aspectos sonoros que também o perturbam:

[...]
 Para mim já não soa voz humana!
 Só perturba o silêncio deste cárcere
 O ferrolho que corre, e a dura porta,
 Que em horas dadas se abre ao carcereiro.
 Por música contínua esta corrente,
 Que retine, e chocalha em meus ouvidos,
 E de negros vergões me crava o corpo...
 [...] (p.110. Grifos nossos)

Antonio José descreve objetos capazes de produzir ruídos que são terríveis para ele; nota-se um jogo de contrastes entre barulho e o silêncio, por meio de verbos como “soa”, “corre”, “retine”, “chocalha” e substantivos como “voz”, “silêncio”, “música”, “corrente”, “ouvidos”, que contribuem para a produção do efeito de existência de uma sonoridade no ambiente. Esse som colabora para a instauração da atmosfera negativa do ambiente – basta atentar para a “corrente” que perturba os “ouvidos” e para a violência com que é machucada a sua pele “[...] de negros vergões me crava o corpo...”

Diante do sofrimento, a personagem deseja descansar. Mas também deseja manifestar sua indignação por estar sofrendo por causa da sua honestidade. Antonio José reconstitui sua realidade por meio de elementos táteis, joga com um discurso repleto de elementos sensoriais para comover o leitor/espectador:

[...]
 Se eu pudesse dormir– um sono ao menos
 Livre destas cadeias! – porém como,
 Tendo por cabeceira um duro cepo,
 Este chão frio e úmido por leito,
 E palhas por lençol! – E por que causa?
 [...] (p.110 Grifos nossos)

A aspiração à liberdade – revelada pela oração optativa (construída com o emprego da conjunção “se” e com o verbo poder no

pretérito imperfeito do subjuntivo) esbarra nas reais condições do cárcere, que não lhe permitem nem ao menos descansar. Expressa seu grande desejo de dormir “um sono ao menos”, e tal impossibilidade fica esclarecida por meio da descrição do leito de que dispõe: “cepo”, “chão frio e úmido”, “palhas”.

Essa situação suscita o questionamento “E por que causa?”, que funciona quase como resposta a todas as reflexões feitas pelo poeta anteriormente sobre os problemas enfrentados pelo povo português. Antonio José trata do espaço, de suas sensações, de seu sofrimento dentro da masmorra, mas não deixa de abordar questões externas ao cárcere, as que o levaram à queda. O protagonista introduz a noção de culpa por seguir uma religião em detrimento da outra, motivo para ser tratado como um animal feroz que deve ser enjaulado:

[...]
 Por uma opinião, por uma idéia
 Que minha mãe herdou de seus maiores,
 E a transmitiu ao filho! – E sou culpado!...
 É possível que os homens tão maus sejam,
 Que como um fero tigre assim me tratem
 Por uma idéia oculta de minha alma?
 Porque em vez de seguir a lei de Cristo,
 Sigo a lei de Moisés!... [...]
 [...] (p.110-111)

A indignação e a surpresa de Antonio José diante da causa de sua prisão ficam evidentes no uso de orações exclamativas: “Por uma opinião, por uma idéia/[...] E sou culpado!”; e o questionamento de sua culpa, no emprego de uma oração interrogativa: “Por uma idéia oculta de minha alma?” Comenta duas leis: a de Cristo e a de Moisés; ao ter seguido uma delas, a de Moisés, passou a sofrer perseguições de seguidores da lei de Cristo.

Esse espanto é, de certa forma, incoerente com o resto do discurso do protagonista, pois ele tinha consciência do modo como agiam os representantes da Igreja. Além de, na cena V do primeiro ato, ter dito: “Cedo ou tarde a masmorra é infalível [...]”, assertiva que

traduz a certeza de que seria preso. Antonio José, surpreso com a crueldade humana, aprofunda-se em reflexões sobre as leis divinas:

[...]
 [...] Mas quando, quando
 Esse Deus homem, morto no calvário,
 Pregou no mundo leis de fogo e sangue?
 Quando, na cruz suspenso, deu aos homens
 O poder de vingar a sua morte?
 Que direitos têm eles, que justiça,
 Mesmo por sua lei, de perseguir-nos?...
 [...] (p.111. Grifos nossos)

Afirma que o Deus homem não pregou esse tipo de conduta, mesmo quando esteve preso na cruz e foi massacrado. Antonio José faz um contraponto entre “Deus homem” (Jesus Cristo) e os “homens” (humanos). Usa o recurso da indagação para afirmar a má interpretação dos mandamentos de Jesus pelo homem, reiterando as cenas iniciais do primeiro ato, quando julga os divulgadores da religião de Jesus Cristo. Por meio de orações interrogativas, contesta a legitimidade da ação dos perseguidores. Admira-se da desonestidade dos representantes das leis divinas, resgatando passagens do primeiro ato da peça, quando chega à casa de Mariana:

[...]
 Oh que infâmia! Assim é que eles entendem
 Do seu legislador os mandamentos!
 Leis de amor, convertidas em leis de ódio!
 E são eles cristãos!... E assim manchando
 O nome de seu Deus, ousam mostrar-se
 À face do universo, revestidos
 De sagradas insígnias; profanando
 Os templos, que deviam esmagá-los!
 [...] Oh céus, que horror! que atroz hipocrisia!
 [...] (p.111. Grifos nossos)

Antonio José confirma a má interpretação das leis de Cristo por meio das orações exclamativas “Assim é que eles entendem/[...] os mandamentos!”. O pronome “eles” gera ambigüidade, nesse

fragmento, uma vez que pode referir-se tanto aos seus perseguidores (familiares do santo ofício) como aos praticantes da moral cristã em geral. O “horror” e a “infâmia” sintetizam oposições como “amor” contraposto ao “ódio”, verbos como “manchando” e “profanando” em oposição a termos como “mandamentos”, “cristãos”, “Deus”, “sagradas” e “templos”.

Nota-se que, por meio da aproximação de campos semânticos discordantes, Antonio José levanta problemas éticos; ou seja, revela condutas humanas conflitantes do ponto de vista dos princípios cristãos. Sua fala, tal como se organiza, produz efeito de indignação diante da desonestidade do homem que divulgar as leis de Cristo.

O protagonista retoma o discurso apresentado no início do 1º ato, quando, tomado de cólera, fala à amiga Mariana sobre as más atitudes dos membros da igreja. Após refletir sobre o modo de agir dos seguidores da lei de Cristo, a personagem volta a falar de si, de seu corpo, de suas sensações:

[...]
 Ai... já não posso... Dói-me o corpo todo.
 Como tenho este braço. [...]
 O ar me falta...
 Creio que morrerei nesta masmorra
 De fraqueza e tormento... O meu cadáver
 Será queimado, e a cinzas reduzido!
 [...] (p.111-112)

Antonio José apresenta seu estado físico geral: “Dói-me o corpo todo”, para, a seguir, dar detalhes da condição em que se encontra: “o ar me falta”. A partir dessa realidade, projeta para o futuro, por meio de formas verbais como “morrerei” e “será”, uma das seqüências de sofrimento por que passará como condenado pelo Santo Ofício: submissão à tortura física, falta de ar, conseqüentemente, a fraqueza, e, finalmente, a morte na fogueira. Antonio José revela ter consciência de sua atitude ética e coerente com seus princípios. Tenta decifrar o que sejam “vida” e “morte”,

retomando o questionamento proposto no segundo ato da peça. Reitera a idéia de prazer e dor e conclui que a vida é apenas dor. Revela uma concepção de vida e de morte a partir de sua situação terrível na masmorra:

[...]
 O que foi minha vida, e o que é agora?
 Uma masmorra alumiada apenas,
 Onde tudo se vê confusamente,
 Onde a escassez da luz o horror aumenta,
 E interrompe o recôndito mistério.
 Eis o que é vida!... Mal que a luz se extingue,
 O horror e a confusão desaparecem,
 O palácio e a masmorra se confundem,
 Completa-se o mistério... Eis o que é morte.
 [...] (p.112)

No primeiro verso, aponta para o questionamento de dois momentos de sua vida, antes e “agora”, quando estava livre e agora que está preso. O emprego da indagação “O que foi minha vida, e o que é agora?” e da descrição do espaço “masmorra [...] / Onde tudo se vê confusamente” instala a reflexão do protagonista sobre temas antagônicos, como vida e morte. Nesse momento, trazer à tona tal indagação torna-se mais impactante, porque a personagem não apenas fala sobre tal tema, mas também o ilustra usando o espaço da “masmorra” em que se encontra. O que anteriormente dizia era apenas reflexão, agora sua fala torna-se revelação de conflito, desabafo. Além de tentar descobrir os segredos do sentido da vida e da morte, interessa-se pelo mistério e destino de sua alma:

[...]
 E minha alma?... essa em mim existe agora
 Como eu nesta masmorra esclarecida;
 Vai-se a vida, e minha alma será livre,
 De Deus receberá novos destinos,
 Ou irá repousar na eternidade.
 [...]
 Oh meu Deus!... quem será? Estou tão fraco
 Que o menor movimento me apavora!
 [...] (p.112-113)

Aqui, o texto diferencia “vida” de “alma” e relaciona a morte à libertação da alma, que atingirá “novos destinos”, repousando tranqüila na eternidade. A personagem usa a razão para abordar seu sofrimento, continuar suas indagações. Parece buscar respostas para questões indecifráveis, ao mesmo tempo em que se preocupa com seu estado físico, com seu corpo: “Estou tão fraco”, fragilíssimo: “o menor movimento me apavora”.

A personagem Antonio José desnuda seu universo interior para que o leitor/espectador conheça o que se passa em sua mente. Ao evadir-se do mundo exterior, conduz o leitor também a uma reflexão que vai além da realidade. Nesse constante ir e vir, constrói um discurso que pretende convencer o outro (interlocutores e/ou leitor/espectador) a ver o mundo a partir de sua visão. Antonio José queixa-se. Resgata um discurso apresentado no primeiro ato, ao mencionar “garras da Inquisição”, e, no segundo ato, ao descrever seu pesadelo:

[...]
 Oh, que irrisão!... Quão vis são esses homens!
 Como abutres os mortos despedaçam
 Para fartar seu ódio, quando a vida
 De suas tristes vítimas se escapa! [...]
 [...] (p.112)

Por meio do uso de metáfora, constrói a imagem dos inimigos que o perseguem. Nessa metáfora, expressa uma comparação, ou seja, aproxima “homens” de “abutres” para salientar de maneira grosseira a diminuição dos primeiros, que, considerados humanos, agem irracionalmente como os segundos. Tal comparação remete à carnificina e favorece a noção da ferocidade da maldade humana. Apesar de a maldade parecer-lhe muito maior que as forças da bondade, a personagem mostra não a temer:

[...]
 Não, eu não fugirei à vossa raiva,
 Não mancharei meus dias derradeiros
 Arrancando-me a vida; não, malvados
 Assaz tenho valor para insultar-vos
 De cima da fogueira. A minha morte
 Quero que sobre vós recaia.

[...] (p.112. Grifos nossos)

Antonio José revela coragem (“não fugirei”, “tenho valor para insultar-vos”) e reafirma, nesse trecho, a passagem em que disse “zombar” dos “familiares do Santo Ofício”, no final do primeiro ato, quando se disfarçou de criado do Conde. Na visão do protagonista, sua honestidade permite julgar os malvados. Na cena II do quinto ato, Antonio José depara-se com Frei Gil na masmorra e para ele discorre sobre o perdão:

[...]
 E que importa que os homens não perdoem?
 Diante do Senhor os homens todos
 São réus, e como réus serão julgados,
 E nenhum poderá julgar ao outro.
 Se aquele que só lê no livro oculto
 Da nossa consciência nos absolve,
 Quem terá o poder de criminar-nos? (p.115. Grifos nossos)

Todos os homens são iguais perante o “Senhor”, nenhum tem poder para julgar o próximo. Em seu discurso, Antonio José põe, lado a lado, o “Senhor” e os “homens”. Isso ressalta a magnitude do primeiro, “Diante do Senhor os homens [...] / São réus”, em detrimento do segundo “[...] como réus serão julgados”, no que se refere ao poder de julgar. Aproxima para diferenciar. Intensifica a noção da pequenez humana por meio da seguinte afirmação: “E nenhum poderá julgar o outro”. Diante dos discursos de Frei Gil, Antonio José, valendo-se de uma metonímia, aponta os crimes do religioso:

Divina unção respira esse discurso;
 Mas, padre, vosso manto me revela,
 Que vossa ordem profana a lei de Cristo.
 Vosso claustro de sangue está manchado;
 Mora nele a traição, o ódio, a vingança;
 Dele fugiu a fé, e a piedade.
 Ide pregar no vosso mesmo claustro
 As virtudes cristãs. Se sois culpado,
 Se arrependido estais dos vossos erros,
 Será esta uma boa penitência. (p.116)

Acha boa penitência ir rezar, já que o padre está coberto de pecados. Percebe-se a presença da metonímia – figura de linguagem que consiste na “translação de sentido pela proximidade de idéias” (PINTO, 16.08.2008) – desenvolvida pela presença do substantivo “manto”, que revela, segundo a personagem, as más condutas do padre. O protagonista relaciona a esta parte do vestuário do frei as expressões negativas “profana”, “claustro manchado de sangue”, “traição, o ódio, a vingança”, condizentes com a perversidade do religioso. Constrói-se uma atmosfera sacra – devido ao léxico empregado, Divina unção”, “Cristo”, “claustro”, “fé”, “piedade”, “pregar”, “virtudes cristãs”, “culpado”, “arrependido”, “erros”, “penitência” – em que Antonio José reconhece os pecados do Frei Gil, mas o apóia em vez de o julgar. Descreve a situação e se posiciona equilibradamente diante do arrependimento do padre. A respeito da liberdade, o protagonista, dialogando com Frei Gil, revela não a querer em vida:

[...]
 Que dizeis? liberdade! Não, não creio;
 Nem sonhando a esperança me consola.
 Fagueira liberdade! ah, se eu pudesse
 Lançar-me inda em teus braços; ver de novo
 O mundo que eu perdi, e como a Fênix
 Renascida das suas próprias cinzas
 Cantar minha vitória, e ver em sonhos
 [...]
 [...] eu me preparo para a morte... (p.117)

As palavras de Antonio José expressam o efeito de sentido de perda e de dificuldade para recuperar o objeto perdido: a liberdade. Então, conforma-se, “eu me preparo para a morte”. Expressa desejo de realização futura diante da situação e utiliza-se de oposições, como no caso de “mundo” e “masmorra”. O “mundo” faz parte de seu sonho, é algo distante, e a “masmorra”, representando a privação, é sua realidade. Apesar da dura realidade, a personagem manifesta

esperança de ser beneficiada pela justiça divina:

Deus é grande! e minha alma sai do mundo
 Assaz martirizada pelos homens.
 É em nome de Deus que eu sofro a morte;
 E ainda não manchei o sacrifício,
 Contra seu santo nome blasfemado.
 Co' o labéu de judeu, com que infamam,
 Fica minha memória noduada.
 A minha geração erra proscrita
 Sobre os pontos da terra, e quando cuida
 Achar oculto asilo onde repouse,
 Encontra a maldição dos outros homens.
 O Deus a quem meus pais sempre adoraram
 É o Deus que eu adoro, e por quem morro.
 Ele me há de julgar. (p.118)

Antonio José declara-se vítima dos homens que não respeitam o Deus que adoram: “Sofro a morte”, “não manchei o sacrifício”, “Deus que eu adoro [...] há de julgar”; garante que morrerá na lei de Moisés e cita trecho bíblico, o que cria o efeito de sentido de veracidade no que fala ao Frei e revela o intelectualismo do protagonista.

[...] recordai-vos
 Do que disse o Senhor: ‘De seus pecados
 Não mais me lembrarei; tudo perdão;
 Por que eu do pecador não quero a morte,
 Mas sim que se converta, e que ele viva’. (p.122-123.)

O protagonista perdoa o frei conforme os mandamentos cristãos. Também, inevitavelmente, lembra-se de seus bens:

[...]
 Meus bens devem ser todos confiscados,
 Vós o sabeis, não posso dispor deles;
 Mas escapou-me ainda uma boceta [de ouro],
 Que eu trouxe do Brasil; foi um presente
 De minha mãe, quando eu deixei a Pátria.
 Meu pai serviu-se dela em sua vida. [...]
 Ei-la... inútil me foi nesta masmorra.
 Dai à Lúcia, que a venda, ou que a conserve;
 A essa pobre Lúcia, que nem mesmo
 Sei onde hoje estará. (p.125. Grifos nossos)

O objeto valioso, “boceta [de ouro]”, mencionado no discurso do protagonista, serve de ponto de partida para a introdução de referências da procedência de Antonio José: sabe-se, então, que esteve no Brasil, lugar onde sua mãe ficou, além de oferecer pistas de que seu pai já morreu. Além disso, faz referência à riqueza da família, dados introduzidos ao final da vida do protagonista. No princípio do quinto ato, Antonio José mostrava-se resistente à morte, no entanto no decorrer do ato, gradativamente aceita sua condição:

Oh! felizmente!...
 Vou saudar o meu dia derradeiro
 De cima da fogueira... A dor da morte
 Não me fará tremer... Neste momento
 Sinto todo o vigor da mocidade
 Girar em minhas veias... Deus ouviu-me,
 E de minhas misérias condeu-se!...
 Eu vítima vou ser no altar de fogo,
 E entre a fumaça de meu corpo em cinzas,
 Minha alma se erguerá como um aroma
 Puro do sacrifício à Eternidade!...
 Recebei-a, Senhor! Eia, partamos!
 Adeus, masmorra! Oh mundo! adeus, oh sonho!
 [...] (p.128)

Alegra-se porque a morte trará alívio para seus sofrimentos e lhe renderá reputação de mártir. O efeito de contentamento é produzido devido ao uso de expressões como “felizmente”, “não me fará tremer”, “Sinto o vigor da mocidade”, “Minha alma se erguerá como um aroma”, “Eia, partamos!”, ao referir-se à ida à fogueira.

O protagonista luta desde o princípio com uma força superior a ele, representada pela Inquisição. Desvela todas as incoerências mantidas pelo seu perseguidor, representado pelo frei devasso. Diante de tal situação dramática, constrói-se como sujeito e imprime tal imagem de sujeito em seu discurso, quando recorre a uma linguagem que tenta convencer o leitor/espectador a olhar o mundo a partir de sua ótica e aderir à atividade de pensamento, tentando, assim, incitar uma reflexão sobre toda forma de poder absoluto que possa pairar na sociedade.

6 – ANTONIO JOSÉ E AS OUTRAS PERSONAGENS: O SUJEITO DIALÓGICO

6.1 – Antonio José e o sujeito dialógico bakhtiniano

A personagem Antonio José aproxima-se da concepção bakhtiniana de sujeito, na medida em que é ativo frente à situação dramática que vive. Ela tem consciência de sua vulnerabilidade, mas não se imobiliza, pelo contrário, esquivando-se ao máximo do perseguidor e, por meio de discurso persuasivo, imprime uma visão de mundo que permite tanto interlocutores quanto leitor/espectador conhecê-lo como sujeito ativo. Além disso, “age em relação aos outros; [...] constitui-se em relação ao outro” (FIORIN, 2006, p. 55). Caracteriza-se pela limpidez do discurso, pela consciência de seu destino trágico e por sua determinação, mas também se revela e é revelado por sua exaltação. Há espaço para a construção dessa personagem ao longo da obra mediante sua ação em relação aos outros.

José Luiz Fiorin (2006, p. 55), em seu estudo sobre a noção de sujeito inscrito nas teorias bakhtinianas, esclarece: “A subjetividade é constituída pelo conjunto de relações de que participa o sujeito. Por isso, em Bakhtin o sujeito não é assujeitado, ou seja, submisso às estruturas sociais, nem é uma subjetividade autônoma em relação à sociedade”. O indivíduo se constitui na e a partir da sociedade, não podendo ser entendido isoladamente desta. E, independentemente de sua relação com os demais membros da sociedade, da sua posição social ou de classe, deve ser compreendido como um sujeito ativo, não passivo.

Nesse sentido é que tal personagem ao longo de sua constituição na obra aproxima-se da concepção de sujeito em Mikhail Bakhtin:

O sujeito vai constituindo-se discursivamente, apreendendo as vozes sociais que constituem a realidade em que está imerso, e ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. Como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Portanto o **sujeito é constitutivamente dialógico**. Seu mundo interior é constituído de diferentes vozes em relação com o outro, o mundo exterior não está nunca fechado e acabado, mas em constante vir a ser. [...] O conteúdo discursivo da consciência vai alterando-se. (FIORIN, 2006, 55. Grifos do autor)

O indivíduo inserido num meio e em relação com outros sujeitos constitui-se como sujeito mediante vozes externas. Essas infinitas vozes advindas dos grupos de que participa em família, na escola, na igreja, entre outras instâncias, ajudarão a compor a consciência ideológica do indivíduo. Tal consciência aflora nos vários momentos, sejam de conflito ou de apaziguamento, por meio de falas ou ações.

As várias vozes apreendidas pela personagem Antonio José são reveladas por ele durante suas tomadas de decisões ou em suas reflexões. O fato de ser judeu, comediógrafo, conhecedor da vida política, da sociedade e da economia impulsiona-o a dizer esta ou aquela fala da maneira como o faz. E ao ter assimilado uma voz da autoridade (no caso o judaísmo), “[...] aquela a que se adere de modo incondicional, que é assimilada como uma massa compacta e, por isso, é centrípeta, impermeável, resistente a impregnar-se de outras vozes, a relativizar-se” (FIORIN, 2006, 55.), sofre perseguições de outra voz de autoridade que se impõe na época, a cristandade.

A personagem Antonio José, por meio de seus discursos a respeito de si e dos outros, revelou-se forte, firme, vivo, mas também consciente de sua fragilidade. Ao ser revelado pelas outras personagens, tem desnudadas, principalmente, suas qualidades e suas fragilidades. O Antonio José apresentado pela criada Lúcia é um pobre coitado, a atriz Mariana também o vê como um pobre homem, e o Conde também sente pena que o talento deste poeta não seja aproveitado.

Essa mobilidade e assujeitamento estão presentes na sua movimentação e nas falas: ao entrar, no primeiro ato, está fugindo, ou seja, agindo para não se capturado; no final desse ato, escreve uma carta ao Conde; no final do segundo ato, veste-se de criado e vai à casa desse amigo onde possa abrigar-se; no terceiro ato, em seu diálogo com o Conde, revela suas posições frente às situações que critica.

Ao construir uma personagem caracterizada dessa maneira, o autor joga com as tendências da tragédia clássica e do drama romântico, mesclando aspectos presentes no herói clássico interligado às forças naturais e a si mesmo, e no homem fragmentado do início do séc. XIX, esse ser ficcional que representa o sujeito construído perante vozes internas e externas a ele.

O protagonista Antonio José, de religião judaica, poeta, comediante perseguido, preso e morto pela inquisição, reconstruído por Gonçalves de Magalhães, retoma, automaticamente, a história do Judeu histórico que viveu nos setecentos. Um sujeito atravessado por vozes de autoridades (Inquisição), mas que permanece firme em seus princípios, defendendo-os até a morte. Juntamente com essa personagem histórica, emerge também a atmosfera dramática de autoritarismo e perseguições. É a esse ambiente que a personagem fictícia, como sujeito, sobrevive até ser capturada.

E nesse ambiente, a personagem Antonio José encontra mais adjuvantes (a atriz Mariana, o Conde e a criada Lúcia) que oponentes (apenas frei Gil, se não se considera a própria Inquisição). Os adjuvantes auxiliam Antonio José em sua fuga. Interferem na construção de seu caráter de forma ativa, pois o descrevem positivamente, e o principal, revelam crer na inocência dele, embora tenham ser presos também. Frei Gil, o oponente, interfere, também, na construção do caráter de Antonio, despertando-lhe os sentimentos mais primitivos, fazendo-o querer matá-lo.

Aproximar a personagem Antonio José da concepção de sujeito dialógico bakhtiniano também significa retomar a concepção de personagem concebida por Pavis (2007) e por Anne Ubersfeld (2005). Para aquele, a personagem sintetiza formações discursivas e ideológicas e é lida por meio de seus discursos, os quais fornecem dados sobre o caráter. Para a autora, a personagem como sujeito apresenta um universo interior, participa de um meio exterior e é a própria fronteira entre esses dois universos. Tais colocações acerca da personagem fazem sentido na medida em que o protagonista da obra analisada pode ser apreendido conforme visão desses teóricos da dramaturgia e converge para os estudos bakhtinianos de sujeito.

6.2 – Antonio José e o Conde

Antonio José, sob a perspectiva do Conde, representa oposição no que diz respeito à expressão de idéias sobre a realidade social. Este acredita em neutralidade de atitudes e opiniões: “[...] nunca devemos/À risca respeitar nossos costumes,/Antes, se eles são maus, satirizá-los,/Nem também atacá-los face a face,” (p.68), algo inconcebível para o protagonista.

Mediante emprego do verbo “dever” conjugado na primeira pessoa do plural e do pronome “nossos”, o Conde inclui-se na ação sugerida; ele emprega advérbios como “nunca” para a ação de respeitar costumes e expressões com “nem também” para a ação de “atacá-lo face a face”, sugerindo um comportamento neutro para evitar sofrimento.

O Conde aconselha o protagonista a copiar Molière, “[...] bem podias [...] /Imitar Molière; tantas vezes/Te dei este conselho” (p.69); a expressão “tantas vezes” remete à repetição da ação do Conde em dar tal conselho a Antonio José, “Tu pecas porque queres; bem podias/Compór melhores dramas regulares,/Imitar Molière; [...]” (p.69)

Percebe-se tentativa de interferir nas decisões do judeu. Antonio José é visto pelo amigo como um sujeito que precisa mudar a maneira de enxergar a arte, de escrever suas peças.

Diante da insistência do amigo, Antonio José não cede, explica:

Eu o agradeço.
*Molière escreveu para os franceses,
 Para a corte do grande Luís Quatorze,
 Para um rei que animava artes e letras,
 E eu para portugueses só escrevo;
 Os gênios das nações são diferentes.*
 [...] (p.69. Grifos nossos)

Antonio José ressalta suas próprias qualidades quando se compara ao dramaturgo Molière. Distingue o público francês do português, a “corte [de] [...] Luís Quatorze” do povo “português”. Ele escreve para o povo enquanto Molière escrevia para a corte. Anteriormente, o protagonista havia demonstrado, por meio de sua fala, a ojeriza a poetas cortesãos, logo, desgosta de Molière. A comparação dos dois poetas leva à reafirmação da grandeza de Antonio José como poeta popular. Assim, repele essa voz que o induz a agir de outra maneira. O Conde provoca no protagonista uma reação imediata e este mostra suas convicções.

O Conde auxilia o protagonista, mas teme a morte por ter oferecido proteção ao judeu, uma vez que não importa a posição social ou grau de influência na sociedade para ser perseguido pelo Santo Ofício:

*O que devo fazer? Formo mil planos
 Para salvá-lo, mas nenhum me agrada.
 Talvez fosse melhor ir ao convento
 Empenhar-me por ele... ou mesmo à casa
 Do grande inquisidor... Mas de outro lado
 Pode muito bem ser que ele sabendo
 Que eu o protejo, e que lhe dei asilo,
 Mais depressa o persiga, e até me force
 A responder por ele ao Santo ofício.
 Pobre Antônio José! e sobretudo
 Sendo de judaísmo a sua culpa.
 Se ele fugir quisesse, eu poderia*

*Alguns meios prestar-lhe..._O mais prudente,
 É bem nos informar desta denúncia,
 Dar tempo a tudo, até que enfim se esqueçam.
 Como ele está seguro em minha casa
 Podemos refletir com madureza. [...]
 [...]
 Convém prever a tempo as conseqüências.
 Eu não creio o negócio entregue ao acaso;
 Tem mil dificuldades certamente,
 Mas nada é impossível... Oh!... [...]* (p.63-64. Grifos nossos)

Expressões como “planos” e “empenhar-me por ele” sugerem auxílio que poderá vir do Conde. No entanto, quando o Conde elucida sobre os riscos de ajudar Antonio José, percebe haver mais pontos prejudiciais para ele (Conde) que favoráveis, pois a instituição Santo Ofício poderá acusá-lo de cumplicidade.

Nesse fragmento, conhece-se a situação do amigo do protagonista. Para Antonio José, o nobre Conde influente está livre se for preso, mas não é isso que este revela por meio de seu monólogo, ou seja, este tem tanto medo quanto aquele.

Além de demonstrar compaixão pelo protagonista e auxiliá-lo, o Conde também revela conhecê-lo a ponto de reconhecer as alterações de humor de Antonio José e desnudá-las ao leitor/espectador:

*A fantasia
 Creio que agora em ti mudou de cores.
 Não gosto de te ver co'um [sic] ar tão triste.
 Onde estão as satíricas facécias
 Com que outrora zombavas deste mundo? (p.65 Grifos
 nossos)*

A situação faz a pessoa. O ambiente interfere no modo de sentir e agir do indivíduo. O Conde, por meio de oposições, estabelece uma diferença entre um antes e um depois de Antonio José ser denunciado por meio dos advérbios “agora” e “outrora”. O “agora” é marcado por um “ar tão triste” e o “outrora” é marcado pela ação de zombar, divertir-se. Assim, por intermédio da fala do Conde revela-se o estado emocional de Antonio José e se retoma a característica de “jocoso”,

mencionada por Lúcia (na cena III do 1º ato, p. 19), além de revelar estado emocional do protagonista.

Na fala anterior, é possível perceber o grau de amizade entre ambos. Devido a essa amizade, ambos se conhecem o suficiente para travar uma discussão sobre o fazer artístico e sobre o poeta, proposta por Antonio José. Durante sua fala, o Conde exalta o protagonista ao falar do talento deste.

[...]
 É *um homem de gênio*. Assim o Estado
 Soubesse aproveitar o seu *talento*;
 Assim o gênio governasse o mundo;
 Ou então entre os reis e as classes nobres
 Só deviam nascer os grandes homens. (p.74. Grifos nossos)

Um homem talentoso que nasceu no lugar errado e se dedica a atividades erradas, na visão do Conde. Este se refere a Antonio José usando adjetivos como “gênio” e “talento”. Lamenta o não reconhecimento dessa genialidade pelo Estado e, também, a escolha de Antonio José ao dizer: “[...] Eu gosto do teatro, e tenho pena/Que este Antônio José não se elevasse ao gênero sublime da tragédia,/Ou da boa comédia.” (p.77). As expressões “sublime”, “tragédia” e “boa comédia”, presentes na fala do Conde, são elementos lexicais que não se relacionam com o tipo de produção de Antonio José, pois na peça este é reconhecido por escrever para o povo.

Sobre a profissão de Antonio José, o Conde revela a Mariana:

Quisera antes que o fossem pelos sábios,
 Quanto a mim, um autor trabalhar deve
 Por amor de sua arte tão somente.
 Mas Antônio José, apesar disso,
 É *um digno rival de Gil Vicente*;
Sobretudo é faceto; e só por isso
 Há de sempre ser lido com agrado.
 [...] (p.77-78. Grifos nossos)

Seria melhor que fosse aplaudido pelos sábios, mas merece respeito, no entendimento do Conde. Este retoma traços do caráter de Antonio José como “faceto”, reitera sobre o talento do comediante e o compara a Gil Vicente para ressaltar a magnitude do protagonista. Isto se confirma através da opinião do Conde ao aproximar o judeu do dramaturgo Gil Vicente “Antônio José, apesar disso,/É um digno rival de Gil Vicente;/Sobretudo é faceto; e só por isso/Há de sempre ser lido com agrado.” (p.77) E é o Conde quem lhe dá recurso para se deslocar sem ser identificado pelos perseguidores.

Antonio José e o Conde são amigos próximos, “O conde é meu amigo; eu bem sabia” (p.49), é o comentário do protagonista ao receber a caixa com o disfarce. O nobre que se mobiliza para auxiliar o amigo poeta o faz por amizade, ao longo de seus discursos constrói uma imagem de si como indivíduo generoso e fornece uma outra visão a respeito de Antonio José que converge para o que o próprio protagonista revela de si. O Conde o vê inteligente. Nessa relação, divergem sobre autenticidade e neutralidade de opinião e sobre o próprio teatro. Uma personagem revela a outra, e ambas se revelam diante de uma situação dramática.

6.3 – Antonio José e Lúcia

Por meio da fala de Lúcia, criada de Mariana, na ausência do protagonista, é possível obter outros detalhes sobre a profissão de Antonio José e até sobre o tipo de público para o qual apresenta seus espetáculos, além das dificuldades do exercício dessa atividade:

[...]
 E se o senhor Antônio continua,
 Já lhe prevejo um fim bem miserando.
 Eu só ouço dizer que ele é jocoso,
 Que faz as pedras rir: eis por que o amam.
 E se não fosse a banca, e os demandistas
 Que lhe dão de comer, creio decerto
 Que ele morto estaria há muito tempo,

*Ou pelas portas pediria esmola
 Como o pobre Camões... Camões...!... coitado!
 Quando da sua sorte me recordo,
 Em lágrimas meus olhos se convertem.
 [...] (p.18-19. Grifos nossos)*

Lúcia faz certas previsões para o fim de Antonio José por este ser poeta, profissão pouco rentável. A criada revela as condições financeiras de Antonio José e o emprego do verbo “prevejo” traz a noção de antecipação do futuro, de um destino previsto. Isto se intensifica quando ela compara Antonio José a Camões, retomando a vida infeliz deste para ilustrar o futuro daquele.

Sob a perspectiva da criada, que ocupa posição social diversa da do Conde, tem-se outra imagem do protagonista. Ela diz o que ouviu em certa ocasião “[...] é jocoso. [...] faz as pedras rir [...]”. Esta fala aponta o grau de comichão das obras de Antonio José. Essa jocosidade revelada por Lúcia não é a mesma da que fala o Conde ao citar Molière. Nessa contraposição, desvela-se mais um aspecto do caráter do poeta.

Para Lúcia, pouco importa se o que Antonio escreve tem qualidade ou não, não é isso que avalia, o que Lúcia traz à tona é a questão financeira dos artistas dependentes de recursos alheios para sobreviver. Para isso, ela o compara a Camões, um grande poeta, não em referência ao talento deste, mas à sua pobreza, para compará-la ao futuro trágico que aguarda Antonio José.

6.4 – Antonio José e Mariana

Mariana, atriz e amiga de Antonio José, também emite opiniões que engrandecem o profissional; ela o compara a Plauto, comediante grego (quando Lúcia interroga-a a respeito das vantagens de Antonio fazer o povo rir) a atriz responde: “Ganha a reputação de Plauto Luso,/De um ilustre escritor, de um grande homem.”(p.18)

Mariana traz informações sobre a profissão e sobre os laços afetivos que o protagonista firmou, apesar de, na maioria das vezes, apenas dar deixas para que Antonio José se aprofunde em seus pensamentos, fale de angústias e de seus problemas, como nas seguintes falas: “Senhor, que tendes?/Estás doente? (p.26) (cena IV, Primeiro ato); ou quando vê Antonio José chegar a sua casa e observa: “Oh, já vejo: ladrões vos atacaram!/Quiseram vos roubar! Estás ferido?”(p.26). Ou quando, no calor do ódio, Antonio José fala sobre seus perseguidores e ela comenta: “Que discurso! A razão terá perdido? (p.28). Ainda diz: “Perdido! como assim? por que motivo? (p.28) e pergunta “Perseguido?”(p.28); admira-se: “Oh Deus! A Inquisição?”(p.30)

Dentre outras falas breves, interroga a respeito do que representaria o sonho de Antonio José: “Este sonho quem sabe o que anuncia?”(p.43). Cada uma dessas falas curtas emitidas por Mariana permite que Antonio José desenvolva suas idéias, emoções, opiniões. No momento em que pretende partir, Antonio José demonstra preocupação com a segurança de Mariana:

Porém, Mariana,
Não posso aqui deixar-te, só, exposta
À vingança cruel do Santo Ofício.
 Tenho pensado bem: eu só não parto.
Vem comigo. (p.104. Grifos nossos).

Ele tem consciência de que a atriz será perseguida por ter-lhe dado abrigo. Nesse fragmento, o protagonista demonstra afetividade pela amiga, revela ter planejado cada passo da fuga, inclusive ter incluído a amiga em seus planos. A fragilidade e a vulnerabilidade de Mariana permitem que o poeta revele suas intenções em relação à moça. No entanto, Mariana deseja apenas que o amigo sobreviva “Salvai-vos, vós, senhor; deixai que eu morra” (p. 105).

A atriz apresenta-se generosa e menos importante que o amigo. Isso permite que Antonio José revele a gratidão que tem pela amiga:

Não, não parto sem ti, minha Mariana.
 Vamos juntos viver. Em qualquer parte
 Onde a sorte levar-nos, eu prometo
 De nunca te deixar; e se a amizade
 Até hoje ligou-nos; se a desgraça
 Nos aperta este laço; inseparáveis
 Devemos sempre ser; sim, tu serás minha,
 Tu serás minha esposa; o céu me escuta.
 Eis aqui minha mão. [...] (p.105. Grifos nossos)

O protagonista utiliza-se de um discurso que remete ao emocional para comover e convencer Mariana a aceitar sua proposta de casamento. Faz promessas, repete o pronome “minha” ao dirigir-se a Mariana, “minha Mariana”, “tu serás minha”, “minha esposa”, enfatizando seu desejo de tê-la como esposa e lhe oferecer proteção, “Eis aqui minha mão”, simbolizada por meio da palavra “mão”.

Nesse fragmento, destaca-se a amizade existente entre o casal. O protagonista vale-se de expressões incisivas, como “não parto sem ti”, “Vamos juntos viver”, “[...] nunca te deixar”, “[...] inseparáveis/Devemos [...] ser”, reportando a um discurso amoroso, o qual introduz a noção de estreitamento de laços – expresso em “laço” e “esposa” – entre tais amigos. Da parte de Mariana, o tipo de sentimento dela por ele foi revelado na cena I do segundo ato: “[...] oh Virgem de graça./ [...] tudo devo/No céu a vós, na terra a este homem./[...] e ele tem sido/Sempre meu protetor, meu pai, e amigo./Não permitais[...] que ele sofra,/Que ele morra, e que eu fique desgraçada [...]” (p.35-36)

O protagonista revela seus sentimentos a Mariana, que se surpreende com as declarações dele: “Eu vossa esposa!/Oh senhor!...” E nisso são interrompidos pelos familiares do Santo Ofício que levam Antonio à prisão.

Não só por meio das curtas falas da atriz se revela a afetividade de Antonio, mas também frente à própria fragilidade da atriz é

possível entrar em contato com um lado mais humano, mais íntimo de Antonio José.

6.5 – Antonio José e o frei Gil

Ao longo da peça, Antonio José revela, por meio de suas falas, a certeza de que estava sendo perseguido: no final da cena X do terceiro ato, reconhece Frei Gil em casa de seu amigo Conde: “É ele, é ele! eu reconheço o monstro.” (p.81) e, na cena VI do quarto ato, quando Antonio José, retornando à casa de Mariana, toma conhecimento de que Frei Gil tinha conhecimento de seus passos por meio da fala de Mariana:

[...] Acreditai, senhor, tudo ele sabe;/Como andais, onde estais; talvez vos visse,/E fingisse que não vos conhecia,/Para melhor executar seu plano./Ele aqui esteve; aqui esse malvado [...] (p.103-104)

Essa fala de Mariana retoma falas de Antonio José, confirmando as impressões e pistas a respeito das perseguições ocorridas desde o início da peça. Frei Gil, personificação do inimigo de Antonio José, fingia “Para melhor executar seu plano.” (p. 103)

Antonio José revela-se por meio de seus discursos, mas também é revelado pelas outras personagens, como Mariana, o Conde, Lúcia e o adversário Frei Gil. Este também colabora para delinear traços do perfil de Antonio José, mas do ponto de vista dos acusadores, como na passagem: “Um Antônio José, que eu não conheço,/E que talvez nest’hora em que vos falo/Na Inquisição esteja por seus crimes...” (p.56). Ao dirigir-se a Mariana, expõe sua visão acerca das conseqüências que ela pode sofrer por proteger Antonio José:

Pois bem, *seguí-o*;
Com Antônio José *ide* à *fogueira*;
Ide morrer no meio de uma *praça*,
Apinhada de *povo*, que há dois dias
No teatro vos dava mil aplausos.

Ninguém vos chorará, pobre senhora!
 Eu só devo *chorar*, e no meu claustro
Rezarei por vossa alma. [...] (p.57. Grifos nossos)

O léxico empregado por Frei Gil pertence ao grupo semântico da situação de um auto da fé: “fogueira”, “morrer”, “praça”, “povo”, “chorar”, “rezarei”, “alma”. O predomínio dos substantivos concretos descreve um quadro de condenação à morte na fogueira. Esse detalhamento produz efeito de horror para tentar convencer a sua interlocutora a desistir de ser cúmplice de Antonio José, num momento em que vai à casa da atriz para lhe sugerir afastamento do judeu. Sua fala denota a repugnância a Antonio José. O diálogo entre a atriz e o frei retoma o perigo que o protagonista corre. A fala do frei revela a gravidade da situação em que Antonio foi colocado.

O Frei Gil corrupto, concretização dos “homens maus” referidos por Antonio José logo no primeiro ato, recorre ao seu poder de membro do Santo Ofício para pressionar a atriz e tentar ganhar a simpatia desta. No entanto, diante da resistência dela, ele apela:

*O seu processo
 Vos há de complicar. Ele não pode
 Escapar, e nem vós. Porém, senhora,
 Se o não amais; se é só pura amizade
 Que vos une, convém antes salvá-lo,
 Do que morrer com ele inutilmente.* (p.57-58. Grifos nossos)

Frei Gil lança mão de estratégias para convencer a atriz a deixar cumplicidade, para isso retoma a idéia de prisão certa para o protagonista, algo que abalaria o sentimento de “amizade” entre Antonio José e Mariana.

Frei Gil ameaça a atriz, caso ela continue a proteger o judeu, porém Mariana manifesta-se com firmeza. E Frei Gil diz:

Que pertinácia!
 Quereis morrer na flor de vossos anos?
 E por quem? Por quem só vos causa a morte!
 As iras desprezais do Santo Ofício,
 E em mim vós insultais sua piedade.
Já que me desprezais, eu vos desprezo:

*Mas eu me vingarei de vós, e dele;
Desse judeu.
[...] (p.58-59. Grifos nossos)*

Como num processo inquisitorial, Frei Gil interroga e pressiona Mariana. Percebe-se, nas palavras do religioso, a reprovação da atitude da moça. A expressão: “judeu” aparece pela primeira vez na peça como elemento desencadeador da perseguição sofrida por Antonio José.

No terceiro ato, Frei Gil retoma a questão do disfarce de Antonio José ao encontrar a carta na mesa do Conde:

*[...]
É uma carta. [lê (...)]
Oh! *que coisa feliz! Como apanhei-o!*
É de Antônio José. Ei-lo assinado!
Estará ele aqui?... Se está!... É ele
Que ontem vestido estava de criado.
[...] (p.79 Grifos nossos)*

A leitura da carta pelo religioso traz tensão ao episódio, sugere a antecipação da captura de Antonio José por frei Gil, “apanhei-o”; “É ele”. Tal situação produz efeito de sentido de desvendamento do mistério do paradeiro de Antonio José. Nesse momento da obra, e através desse episódio, aumenta a noção da proximidade da catástrofe, pois o perseguidor está cada vez mais perto da vítima. É também Frei Gil, representante da Inquisição, que encerra todas as possibilidades de liberdade de Antonio José, quando diz a Mariana:

*Antônio José, sim ele mesmo!
Ah! cuidavas então que eu não sabia?
Sim, é esse judeu refugiado
No palácio do conde de Ericeira,
Que cuida que ninguém mais o conhece,
Porque anda co'a libré desse fidalgo.
Não, não há de escapar, eu vos prometo;
O judeu hoje mesmo há de ser preso. (p.95. Grifos nossos)*

O interrogatório, feito apenas para tentar ganhar o amor de Mariana e não por desejar seguir as regras da inquisição e prender Antonio José por judaizar, sugere que o Santo Ofício tem poder suficiente para aniquilar aquele que o afronta. Utiliza-se de meios desonestos, como humilhação e coação, para alcançar seus objetivos, sejam eles quais forem, inclusive amorosos, como é o caso do frei Gil.

O investimento de Frei Gil pelo amor de Mariana faz com que tenha esperanças de ter a moça como sua amante. No entanto, a própria atriz repudia tal atitude covarde do religioso, o qual faz ameaças em nome de uma instituição que pune os hereges. Frei Gil aproveita-se da proximidade da atriz em relação a Antonio para ameaçá-la, caso não aceite seu amor. Nesse sentido, Antonio José é um obstáculo para a realização amorosa de Frei Gil, que por isso o persegue, alegando motivos de heresia.

O religioso revela-se desonesto, corrupto, repugnante, e sua vileza serve também para apresentar a fragilidade de Antonio José, que, perseguido por essa categoria de indivíduos, certamente será capturado e preso. O discurso de frei Gil aumenta o terror e instaura o medo na cena.

6.6 – Antonio José e o destino

A noção de destino, traçado para Antonio José, manifesta-se sob formas de incertezas apresentadas nas falas das personagens Lúcia, Mariana, Conde e Frei Gil, que aos poucos ganha feição de certeza e se concretiza:

Lúcia: [...] E se o senhor Antonio continua,
Já lhe *prevejo* um fim bem miserando. (p.18. Grifos nossos)

.....

Mariana: E quem, *quem sabe*
Se este sono, depois de tanta angústia,
[...]

Um precursor da morte? Deus! *quem sabe*
Se é da vida este sono o derradeiro, (p.35. Grifos nossos)

.....
Mariana: Será *pressentimento!*... (p.42. Grifo nosso)

.....
Mariana: *Este sonho* quem sabe o que *anuncia?* (p.43. Grifos nossos)

.....
Mariana: Os *sonhos* muitas vezes nos *revelam*
Desgraças, que acordados não prevemos. (p.43. Grifos nossos)

.....
Mariana: Não sei o que minh'alma *pressagia!*

[...]

Aquela carta... Que maior *denúncia.* (p.46. Grifo nosso)

.....
Mariana: [...] /Parece que algum mal inda *adivinha.* (p. 51. Grifo nosso)

.....
Frei Gil: [...] Ele *não pode*
Escapar, e nem vós. / [...] (p.57-58. Grifos nossos)

.....
Conde: [...]

Em casos destes

Convém prever a tempo as conseqüências. (p.63. Grifos nossos)

.....
Mariana: E crê o senhor conde
Que ele *possa escapar?* (p.75. Grifos nossos)

.....
Frei Gil: [...]

Não, *não há de escapar,* eu vos prometo;

O judeu *hoje mesmo há de ser preso.* (p.95. Grifos nossos)

.....
Mariana: [...] Vós!... Antônio José! O que fizestes?

[...]

Vindes buscar a morte nesta casa? (p. 103-104. Grifos nossos)

.....
Mariana: Ah, senhor, nem valor tenho para isso,
Tão perto vejo o meu e o vosso dano. (p.103. Grifos nossos)

As expressões destacadas fazem vir à tona a idéia de que a prisão de Antonio José é certa. Os comentários, dúvidas e promessas só confirmam o destino traçado para a personagem. Nesse sentido, Antonio José apresenta traços do herói construído dentro da tendência romântica e do herói da tendência clássica na concepção bakhtiniana desses estilos de personagens. O herói romântico fala de si, de seus conflitos interiores, de seus conflitos com o mundo, justamente o que o impulsiona à introspecção. Já o herói clássico tem diante de si um

destino cruel a ser enfrentado e faz de tudo para não ser tragado por ele, apesar de seu fim ser a morte.

Mediante a relação com as outras personagens, o judeu constrói-se e constitui-se como sujeito, que, embora perseguido, não é “assujeitado”. As personagens Mariana, Lúcia e o Conde ora elogiam o protagonista, destacando sua inteligência e perspicácia, ora o criticam ou demonstram pena dele. Já frei Gil é o adversário de Antonio José. O religioso tem por objetivo conduzi-lo à prisão. Nessas diferentes relações estabelecidas, a personagem Antonio José tem desveladas suas forças e fraquezas, suas qualidades e seus defeitos.

CONCLUSÃO

Em *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, há dois níveis dramáticos revezando-se ao longo da fábula, da seqüência dos fatos do drama: ora emergem, ora submergem, sempre de modo que um ocupe o espaço do outro.

A primeira e mais aparente é uma narrativa dramática acerca da vida de Antonio José da Silva, o Judeu, em referência à personagem histórica perseguida e morta por judaísmo; a segunda narrativa conta a história do poeta e seu problema com a Inquisição. Nesse caso, não há uma temporalidade demarcada, pois a relação conflituosa serve de metáfora para trazer à baila uma situação de autoritarismo que, para limitar ou extinguir a liberdade de expressão, liberdade política, econômica, cultural, age mediante força bruta ou através da manutenção da ignorância.

O poeta é a categoria que melhor representa a oposição à Inquisição, pois, dotado de maior sensibilidade, incomoda-se com desajustes, injustiças, corrupções, etc., e, ao ficar incomodado, de alguma maneira vai expressar essas sensações. Nesse momento é que explicita fatos, acontecimentos por que a inquisição, simbolizando qualquer tipo de autoritarismo, incomodada, vai perseguir e tentar calar quem faz a vez de poeta.

Para construir o drama, Gonçalves de Magalhães constrói um herói romântico (em sintonia com a estética de então), e Antonio José, simbolizando o homem injustiçado, é perfeito para o autor. Este serve de instrumento para estabelecer um debate estético e ético. O protagonista Antonio José luta com uma força que sabe, desde o início, ser maior que ele. Tomado de cólera, com um discurso eloqüente, tenta convencer seus interlocutores a se posicionarem para ver sua situação a partir de seu ponto de vista. Para isso, lança mão de elementos discursivos que desnudam o autor da obra. A

personagem, caracterizada como herói romântico e, ao mesmo tempo, dotada de características do herói trágico, frustra-se vendo sua tentativa de sobreviver à perseguição sendo impedida. Ao agir como herói clássico, mostra firmeza e força; quando se revela herói romântico, apresenta sua fragilidade.

Por meio de uma análise estilística do discurso das personagens e, especialmente, do protagonista, chegou-se à imagem de homem que se constrói ao longo da peça. Antonio José é, também, um homem privado de suas liberdades individuais, um judeu brasileiro queimado pela Inquisição; mais que isso, representa o poeta, o homem universal, que se incomoda com qualquer espécie de cerceamento e incomoda qualquer tipo de inquisição, metaforicamente referida, ou seja, com todo tipo de imposição, de ditadura, de poder absoluto.

Antonio José mostra-se por meio de atitudes explosivas, expansões de cólera e expressão de seus medos, inseguranças e pavor diante do perseguidor cruel. Fica indignado diante da injustiça, revolta-se com o cerceamento intelectual imposto pelo poder desejoso de manter a ignorância do povo para melhor dominá-lo, sente-se estimulado a sempre falar a verdade de maneira clara e racional. Representa a categoria dos poetas destemidos, os quais não se vendem, são honestos e íntegros.

Antonio José, representando o poeta universal, apresenta uma visão de mundo maior que a das outras personagens da peça. Repudia os chamados poetas cortesãos que vivem a agradar os poderosos e abandonam sua função de “vate”, de indivíduo dotado de um dom que deve ser usado em prol da humanidade e não em benefício próprio ou de uma pequena minoria. Esse comportamento também é denunciado por Gonçalves de Magalhães no prefácio de sua obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836 apud CASTELLO, 1961, p. 88) “O poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede.”

Reconheceu-se, portanto, um Antonio José decidido, firme em seus propósitos, buscando principalmente a liberdade longe de sua pátria. Para conseguir tal feito, age por meio da linguagem, seu maior instrumento, sua única e poderosa arma no momento. E ele demonstra saber usá-la, pois seus discursos requerem atitude ativa de seus interlocutores, tanto das personagens quanto do leitor/espectador.

Essas imagens construídas no discurso, aliadas à necessidade de colocar em pé um herói compatível com a estética romântica, encontrou em Antonio José da Silva, o Judeu, o principal candidato a protagonizar a peça. A perseguição sofrida pelo Judeu histórico, reconstruída na peça, serve de meio para aproximar o leitor/espectador da injustiça cometida no séc. XVIII. No entanto, resgatar tal personagem cem anos depois, serve de pretexto para que se reflita sobre o passado e sejam feitas as devidas identificações com o presente, a fim de repensar o presente para tentar alterá-lo.

O contexto de apresentação da peça era de total cerceamento da liberdade intelectual no Brasil Império. Na interpretação de Käthe Windmüller (1984, p. 80), Gonçalves de Magalhães denunciou em seu *Ensaio sobre a História da Literatura no Brasil* (1836) a proibição de entrada de estrangeiros e de livros no Brasil, além de criticar o sistema escravagista e a posição de dependência econômica do país frente à metrópole portuguesa.

Gonçalves de Magalhães constrói uma obra polêmica a partir do título, pois ao nomear a peça sugere uma tríplice narrativa: “Antonio José”, “O Poeta e a Inquisição” e “Antonio José, o poeta e a Inquisição”. Esse “ou” alternativo evoca tanto o resgate da história do Judeu – com toda a atmosfera da Inquisição – quanto o embate entre o poeta, um visionário, sensível a qualquer tipo de poder inquisidor, que tenta se impor mediante a força física, moral e intelectual. E, ainda, sugere um terceiro fator, que é a junção dessas duas idéias, compondo o conteúdo da peça em que o protagonista sofre

perseguição do Santo Ofício, ao mesmo tempo que, enquanto poeta, é contra as injustiças sociais.

Antonio José é o lugar do embate entre discussões éticas a respeito do lugar do artista na sociedade em geral e as escolhas estéticas a serem manifestadas na obra. O protagonista Antonio José, vítima e herói, homem romântico e poeta clássico, serve de ponte entre a história da Inquisição portuguesa e a dominação brasileira pela metrópole, que se impõe de maneira inquisitorial diante do sistema escravagista da pátria que se formava.

Gonçalves de Magalhães escolhe Antonio José da Silva, o Judeu, como referência para sua obra, primeiro, porque é brasileiro e, na época, precisava-se de um herói nacional, principalmente, na literatura, que atendesse aos desígnios do Romantismo; segundo, porque era símbolo da injustiça social e despertaria paixões do público; terceiro, porque era poeta e representaria um dos grupos a ser elogiado ou criticado por Gonçalves de Magalhães, que se julgava poeta esclarecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia referente ao teatro

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991. p. 222-238, 385-415.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2005.

FERNANDEZ, Manuel Gayol. La poesia dramática. In: *Teoria Literária*. 3. ed. rev. y aumentada. Habana, Cuba: Cultural, S.A., 1952.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____, *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. Análise do Texto de Teatro. In: *A análise literária*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro Português*. Fascículo I. Lisboa: Scarpa, s/d. p. 68-79.

ROUBINE, Jean-Jacques. A questão do texto. In: *A Linguagem da encenação teatral*; tradução e apresentação, Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Bibliografia referente ao “Judeu”

AZEVEDO, J. Lúcio. *História dos cristãos novos portugueses*. Lisboa: Livraria Clássica, 1921.

BARATA, José Oliveira. *História do teatro em Portugal: Antônio José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Portugal: Difel, 1998.

CORDEIRO, Hélio Daniel. *O que é judaísmo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CORRADIN, Flavia Maria F. Sampaio. *Antonio José da Silva, o Judeu: Textos versus (con) textos*. Cotia, SP: Íbis, 1998.

DINES, Alberto. *Vínculos do fogo: Antonio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. V.I

MAGALHÃES JUNIOR, R. Antonio José da Silva, o Judeu, e seu teatro. In: *Antonio José, o Judeu: A vida de Esopo e Guerras do alecrim e da manjerona*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d. p. 9

NOVINSKY, Anita. *Cristãos Novos na Bahia*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, São Paulo, 1972.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto Barroco às óperas do judeu*. São Paulo, Perspectiva / Edusp, 1992.

WINDMÜLLER, Kate. *“O Judeu” no Teatro Romântico Brasileiro: uma revisão da tragédia de Gonçalves de Magalhães, Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*. São Paulo, Centro de Estudos Judaicos da FFLCH/USP, 1984.

Bibliografia referente à personagem

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducción de Borja Ortiz de Gondra. Madrid: ADE, 1994. .

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

CÂNDIDO, Antonio [et. al]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

Bibliografia referente às teorias bakhtinianas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: Conceitos-Chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. 2. ed. Curitiba, PR: Criar Edições, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *As Astúcias da Enunciação. As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2005.

Bibliografia referente à Literatura Brasileira

AMORA, Antonio Soares. Romantismo. In: *História da Literatura Brasileira*. 9 ed. São Paulo: Saraiva, 1977.

CÂNDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ SP, 2004.

COUTINHO, Afrânio. O movimento romântico. In: *Introdução à Literatura no Brasil*. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. Esboço da Literatura Nacional. In: *História da Literatura Brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Bibliografia acerca de Gonçalves de Magalhães

ASSIS, Machado de. *Críticas teatrais*. LEL: São Paulo, s/d. p.226-229.

CASTELLO, José Eder. *Gonçalves de Magalhães: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1961. p. 4-16

WINDMÜLLER, Kate “O Judeu” no Teatro Romântico Brasileiro. São Paulo, Centro de Estudos Judaicos, FFLCH/USP, 1984.

LIMA, Mariângela Alves de. Entre o rigor clássico e o desalinho romântico. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Tragédias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Bibliografia referente a Gonçalves de Magalhães

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Tragédias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Bibliografia Geral

CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de Lingüística e Gramática*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004

CEIA, Carlos, "gracioso", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (data da consulta 10/11/2008).

PINTO, Sílvia Regina, s.v. "Metonímia", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (data da consulta 16/09/2008).