

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ARLENE ROSA EUSTÁQUIO

**O SAGRADO E O PROFANO EM ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: UMA
ANÁLISE DE *O PRODÍGIO DE AMARANTE***

UBERLÂNDIA

2014

ARLENE ROSA EUSTÁQUIO

**O SAGRADO E O PROFANO EM ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: UMA
ANÁLISE DE *O PRODÍGIO DE AMARANTE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação

Orientadora: Dr.^a Kenia Maria de Almeida Pereira

UBERLÂNDIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E91s
2014 Eustáquio, Arlene Rosa, 1981-
O sagrado e o profano em Antônio José da Silva, o Judeu : uma análise de O prodígio de amarante. / Arlene Rosa Eustáquio. -- 2014.
97 f.

Orientadora: Kênia Maria de Almeida Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. . Literatura - Teses. 2. Literatura e história - Teses. 3. Silva, Antônio José da, 1705-1739 - O prodígio de amarante - Crítica e interpretação - Teses. 4. Teatro português - História e crítica - Teses. I. Pereira, Kênia Maria de Almeida. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

ARLENE ROSA EUSTÁQUIO

**O SAGRADO E O PROFANO EM ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O
JUDEU: UMA ANÁLISE DE *O PRODÍGIO DE AMARANTE***


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Uberlândia, 14 de março de 2014

Banca Examinadora:



Prof^a Dr^a Kenia Maria de Almeida Pereira - UFU (Presidente)



Prof^a Dr^a Maria Luiza Tucci Carneiro (USP)



Prof^a Dr^a Camila da Silva Alavarce Campos (UFU)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, fonte inesgotável de sabedoria, que me conduz ternamente pelos caminhos da vida e escolhe com amor as melhores pessoas para colocar em meu caminho. Todas as dificuldades superadas, além de cada palavra de cada capítulo desta dissertação, não existiriam se não fosse pela permissão de Deus.

Aos meus avós, já falecidos, pela sabedoria e amor.

A meus pais, Manoel e Lázara, por terem moldado meu caráter e me proporcionado o acesso à escola, principalmente à minha mãe, que me ensinou a ler antes que eu iniciasse meus primeiros estudos infantis.

Aos meus irmãos: André, Carlos e Manoel; verdadeiros amigos de sangue, que sempre me incentivaram a seguir em frente e me apoiaram mesmo sem perceber o quanto eram importantes suas palavras de incentivo.

A minha orientadora, Kenia Maria de Almeida Pereira, pela confiança no meu trabalho, pelas cobranças devidas, pelas leituras indicadas e por me incentivar a superar minhas limitações. Serei sempre agradecida por ter me apresentado Antônio José da Silva.

Às minhas professoras de Espanhol: Antônia – que me deu as primeiras informações sobre o curso de mestrado em Teoria Literária – e Thaízze, que acompanhou meu percurso e me ajudou no que diz respeito às particularidades do castelhano.

Aos meus sobrinhos queridos: Marcos Vinícius, Maria Eduarda e Miguel, que souberam respeitar meus momentos de estudo, silenciar durante minhas pesquisas e compreender minhas ausências, mesmo estando lado a lado.

Aos colegas e amigos da Escola Estadual da Cidade Industrial, que desde o início me apoiaram e torceram por mim, assim como aos meus alunos, que mesmo sem saber, motivaram-me a seguir em frente.

Ao Luiz Carlos Lage, responsável da Superintendência Regional de Educação, por sempre esclarecer, de forma gentil e objetiva, as dúvidas relativas ao meu afastamento da escola por dois anos, a fim de me dedicar somente às pesquisas.

A minha amiga querida, Nivia Mara de Souza Ferreira, por ouvir meus desabafos, por ter sempre uma palavra de apoio que me fazia nunca desistir e por iluminar com sua bondade e fé os momentos não muito felizes pelos quais passei. Todo o meu respeito e consideração pela pessoa que ela representa em minha vida.

Ao Irami, namorado e amigo, que acompanhou a fase final deste trabalho e soube compreender meus momentos de isolamento a fim de me dedicar à escrita. Seu amor, seu incentivo e suas palavras de encorajamento foram de extrema importância para a conclusão desta pesquisa.

À Ediluce, colega e amiga, que compartilhou comigo as delícias e angústias de ser pesquisadora.

A minha primeira professora de Português do ensino fundamental, Suely, que com sua paixão pela língua e literatura, mostrou-me um mundo novo e ficcional, fazendo-me escolher a carreira no magistério aos 11 anos de idade.

Ao ILEEL – Instituto de Letras e Linguística – pela oportunidade honrosa de ter concluído minha graduação e também pós-graduação, e por ser um universo intelectual que incentiva cada vez mais a busca pelo conhecimento.

Aos colegas e palestrantes do LEJ – Laboratório de Estudos Judaicos – pela troca de conhecimentos realizada em cada encontro do grupo de pesquisa.

A todos os mestres e doutores que foram meus professores durante esses dois anos de estudo e pesquisa, aprendi muito com todos e agradeço sinceramente pelo apoio e por dividirem comigo e meus colegas sua sabedoria.

À Maiza, secretária do curso, sempre atenta, solícita e disposta a esclarecer todas as dúvidas que surgiam ao longo do curso.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu pudesse concluir esta dissertação.

A fé e o saber não se dão bem dentro da mesma cabeça: são como o lobo e o cordeiro dentro de uma jaula; e o saber é justamente o lobo, que ameaça devorar o seu vizinho. O saber é feito de uma matéria mais dura do que a fé, de modo que, quando colidem, a última se quebra.

Arthur Schopenhauer

RESUMO

Antônio José da Silva, mais conhecido pela alcunha de Judeu, nasceu no Rio de Janeiro em 1705. Expatriado para Portugal quando ainda era criança, em virtude de alguns membros de sua família terem sido para lá encaminhados a fim de serem julgados pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição da Igreja Católica. Pelo fato de ser cristão-novo judaizante, passou a viver nesse país, onde estudou Direito e veio a tornar-se, mais tarde, um grande comediógrafo. Embora constantemente perseguido em função de sua condição de cristão-novo – judeu forçadamente convertido ao catolicismo – escreveu e encenou, no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, diversas óperas denominadas joco-sérias, que mesclavam prosa e música, ironia e crítica, além de levar ao riso grande parte da população lisboeta em pleno reinado de D. João V. Este rei, ironicamente, era um grande admirador das comédias de Antônio José. Após inúmeras perseguições, que resultaram em sua prisão, durante a qual foram confiscados todos os seus bens, foi morto em um Auto de Fé em 1739. Ao renunciar a sua condição de judeu e preferir morrer na fé cristã, foi primeiramente enforcado e logo após teve seu corpo queimado. Antônio José deixou várias comédias que merecem ser mais estudadas, como, por exemplo, sua primeira peça – uma adaptação de **Dom Quixote** –, **Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança**, além de **Esopaida**, **Os encantos de Medeia**, dentre outras. A proposta desta pesquisa é analisar a comédia **O Prodígio de Amarante**, uma das primeiras peças escritas por Antônio José da Silva. Nesta análise, terá destaque a oposição existente entre o sagrado, na figura do personagem S. Gonçalo, e o profano, representado principalmente pelo bobo da corte, Guarin. Além disso, pretende-se evidenciar a maestria do Judeu ao representar no palco, por meio de bonifrates, a hipocrisia vivida pela sociedade lisboeta. A fundamentação teórica compreenderá, basicamente, os estudos de Alberto Dines e Kenia Maria de Almeida Pereira, referentes à vida de Antônio José, e as pesquisas de Anita Novinsky e Tucci Carneiro, as quais iluminarão os aspectos que concernem ao período da Inquisição Católica e da perseguição aos cristãos-novos. Além disso, serão de grande importância as contribuições de Mikhail Bakhtin, referentes à carnavalização e à função cômica dos graciosos, além de Henri Bergson e George Minois, no que diz respeito ao riso, e de Linda Hutcheon e Camila da Silva Alvarce, quanto à ironia.

Palavras-chave: Antônio José da Silva. Inquisição. Comédia. **O prodígio de Amarante.**

Ironia.

RESUMEN

Antônio José da Silva, más conocido por el apodo de Judío, nació en Rio de Janeiro en 1705. Expatriado para Portugal cuando aún era niño, en virtud de algunos miembros de su familia haber sido para allá encaminados a fin de ser juzgados por el Tribunal de Santo Oficio de la Inquisición de la Iglesia Católica. Por el hecho de ser cristiano nuevo judaizante, pasó a vivir en ese país, donde estudió Derecho y vino a hacerse, más tarde, un gran comediógrafo. Aunque constantemente perseguido en función de su condición de cristiano nuevo – judío forzosamente convertido al catolicismo – escribió y escenificó, en el Teatro de Barrio Alto, en Lisboa, diversas óperas denominadas joco-serias, que mezclaban prosa y música, ironía y crítica, además de llevar a la risa gran parte de la población lisboeta en pleno reinado de D. João V. Este rey, irónicamente, era un gran admirador de las comedias de Antônio José. Tras innumerables persecuciones que resultaron en su prisión, durante la cual fueron confiscados todos sus bienes, fue muerto en un Auto de Fe en 1739. Al renunciar a su condición de judío y preferir morir en la fe cristiana, fue primeramente ahorcado y luego después tuvo su cuerpo quemado. Antônio José dejó varias comedias que merecen ser más estudiadas, como, por ejemplo, su primera pieza – una adaptación de **Don Quijote – Vida del gran D. Quijote de la Mancha y del gordo Sancho Panza**, además de **Esopaida**, **Los encantos de Medea**, de entre otras. La propuesta de esta pesquisa es analizar la comedia **El prodigio de Amarante**, una de las primeras piezas escritas por Antônio José da Silva. En este análisis, tendrá destaque la oposición existente entre el sagrado, en la figura del personaje S. Gonzalo, y el profano, representado principalmente por el bobo de la corte, Guarin. Además, pretende evidenciar la maestría de Judío al representar en el escenario, por medio de títeres, la hipocresía vivida por la sociedad lisboeta. La fundamentación teórica comprenderá, básicamente, los estudios de Alberto Dines y Kenia Maria de Almeida Pereira, referentes a la vida de Antônio José, y las pesquisas de Anita Novinsky y Tucci Carneiro, que iluminarán los aspectos que conciernen al período de la Inquisición Católica y de la persecución a los cristianos nuevos. Además, serán de gran importancia las contribuciones de Mikhail Bakhtin, referentes a la conversión en carnaval y a la función cómica de los graciosos, además de Henri Bergson y George Minois, en relación con la risa, y de Linda Hutcheon y Camila da Silva Alvarce, cuanto a la ironía.

Palabras-clave: Antônio José da Silva. Inquisición. Comedia. **El prodigio de Amarante.**

Ironía.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Antônio José da Silva: um dramaturgo herege na Inquisição	13
2. Um olhar sobre a comédia O prodígio de Amarante	25
3. São Gonçalo do Amarante e a cidade sagrada de Jerusalém: a imagem e a representação	66
4. O gracioso entre a ironia e a carnavalização	81
Considerações finais	92
Referências	94

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi motivada por um encontro que tive em 2011, no âmbito da Universidade Federal de Uberlândia, com a pesquisadora Kenia Maria de Almeida Pereira, importante estudiosa das obras de Antônio José da Silva, conhecido pela alcunha de O Judeu, e das questões relacionadas à Inquisição e ao Judaísmo. Na época, interessou-me bastante o fato de a professora ter o intuito de desenvolver um projeto relacionado ao autor e a uma das primeiras peças escritas por ele, que há pouco teve sua autoria comprovada pelos pesquisadores Alberto Dines e Victor Eleutério, intitulada **O prodígio de Amarante**.

Durante a graduação na mesma universidade, muito pouco conheci sobre o Judeu. Nos livros didáticos referentes a minha prática docente nas escolas públicas de ensino médio, havia pouquíssimas referências sobre o autor e sua obra. Assim sendo, com o auxílio da professora Kenia Pereira, busquei artigos relacionados a Antônio José e, principalmente, teses de mestrado e doutorado que tinham como tema as obras deste dramaturgo. Posteriormente, após a leitura de **O prodígio de Amarante**, desenvolvi o projeto de pesquisa que serviria de base para esta dissertação.

Apesar da importância do autor como comediógrafo, minha principal dificuldade foi encontrar referências confiáveis para o desenvolvimento deste estudo. Como a intenção era fazer a análise da referida peça, sobre a qual pairavam dúvidas relacionadas à autoria até há pouco tempo, e também falar sobre a cidade de Jerusalém e sua importância em **O prodígio de Amarante**, encontrei poucas referências no que diz respeito a essa comédia: não havia nenhuma dissertação de mestrado nem doutorado que se relacionasse com essa peça, o que me animou a seguir em frente, uma vez que minhas análises poderiam acrescentar bibliografia a este tema tão escasso. Após várias leituras, considerei que, além de falar sobre a presença do sagrado (São Gonçalo do Amarante e Jerusalém), era relevante fazer o estudo de um personagem que figura em todas as comédias de Antônio José: o bobo da corte, bufão ou gracioso. Assim, ele representaria o profano por meio de sua fala bem humorada e ao mesmo tempo crítica e carregada de ironia.

No primeiro capítulo será feita a apresentação de Antônio José da Silva, que tendo vivido em Portugal durante o reinado de D. João V e sofrido as perseguições do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição – órgão proveniente da Igreja Católica que tinha como objetivo perseguir, torturar e até mesmo matar os considerados hereges – foi capaz de

revelar, em suas peças teatrais (também chamadas de óperas joco-sérias) as influências advindas de Gil Vicente e de sua época: mesclando humor e crítica, satirizou os abusos da monarquia e da Igreja.

Dessa forma, será apresentada sua biografia, serão citadas suas obras e também fatos marcantes que estiveram relacionados diretamente com sua vida e sua morte precoce, como a perseguição aos cristãos-novos durante o período da Inquisição em Portugal.

No segundo capítulo trataremos das questões referentes à autoria da peça **O prodígio de Amarante** e, principalmente, de sua análise. Serão estudadas, dentro do contexto da comédia, as questões que dizem respeito ao sagrado e ao profano, ou seja, as transformações na vida do personagem São Gonçalo do Amarante após sua peregrinação à Cidade Santa e o humor, crítica e ironia retratados na fala de Guarin. Além disso, ficará em evidência que, ao contrário do que considera o senso comum, ambos os personagens apresentam, muitas vezes, aspectos contraditórios: o santo revela sua humanidade, como a tendência ao pecado, e Guarin, apesar de “mundano”, como ele mesmo se considera, apresenta traços do sagrado.

No terceiro capítulo, serão enfocadas as questões referentes ao sagrado, primeiramente, no que diz respeito a São Gonçalo do Amarante. Será feito um estudo sobre a representação da imagem do santo para os fiéis católicos e, ainda, serão confrontadas suas duas origens: a popular, que revela um religioso alegre, caridoso e festeiro, que tinha apreço pela música e pela dança; e aquela retratada nas hagiografias, que mostra um santo bondoso, sério, temente a Deus e extremamente respeitável.

Além disso, este capítulo tratará da representação da cidade de Jerusalém na comédia. A importância dada à Cidade Santa deve-se ao fato de que, na peça, o personagem principal, São Gonçalo do Amarante, faz uma peregrinação até a cidade e volta profundamente transformado, sendo capaz até mesmo de realizar milagres e entrar em contato com anjos e santos. Ademais, para os cristãos-novos, como é o caso de Antônio José, a cidade é de grande importância, pois é considerada sagrada e abriga o muro das lamentações, um dos últimos resquícios do templo que foi tantas vezes construído e reconstruído, desde a época do rei Davi.

Já no quarto capítulo serão abordados os temas relacionados ao profano, em oposição ao capítulo anterior, que trata dos aspectos relacionados ao sagrado. Aqui ficará marcado o contraste existente entre o santo e Jerusalém – sagrado – e os deboches e ironia presentes nas falas do gracioso Guarin – símbolo do profano. Dessa forma, ficarão em

evidência o humor e, ao mesmo tempo, a crítica do autor com relação ao reinado de D. João V, que era aliado à Igreja e, conseqüentemente, ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição.

1 . ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, UM DRAMATURGO HEREGE NA INQUISIÇÃO

Conhecido pela alcunha de o Judeu, a vida e as obras de Antônio José da Silva (1705-1739), teatrólogo nascido no Brasil e expatriado para Portugal, têm sido objeto de estudo de inúmeros pesquisadores brasileiros e portugueses, que, por motivos diversos, vêm revisitando suas obras, produzidas há mais de 300 anos. Dentre tais motivos podemos destacar o fato de Antônio José ter sido responsável pela modernização do teatro português, que, numa época marcada pela Inquisição Católica, era submetido aos interesses políticos e religiosos daquele período. Dessa forma, usando da censura com o fim de manter o autoritarismo, a Igreja evitava o confronto de ideias e a perda do poder político e do domínio religioso.

Alberto Dines, biógrafo de Antônio José, define-o, partindo de seu nome, da seguinte forma:

Da Silva, Antônio José. Nome de anônimo, heterônimo de João-ninguém, homônimo da multidão. Diferente é o ferrete da alcunha póstuma: *Judeu*. Da Silva. Complemento coloquial de adjetivos – doidinho da Silva, desgraçadinho da Silva. O mais prosaico dos sobrenomes e apelidos converteu-se, por artes do idioma, em garantia de qualidades. (DINES, 1992, p. 21).

Antônio José viveu em Portugal durante o reinado de D. João V (1689-1750), que foi marcado pela profunda ligação com a Igreja Católica e pela afirmação da dinastia de Bragança. Além disso, foi uma época de grande desenvolvimento econômico para o país, que enriquecia em decorrência da chegada do ouro que vinha do Brasil. O reinado de D. João, que era mecenas das artes, promoveu o desenvolvimento cultural, criou capelas e conventos suntuosos, como o de Mafra, além de academias literárias e universidades. Apesar disso, todo o conhecimento era submetido ao domínio da Igreja.

Em meados do século XV, como acontecera na Espanha anos antes, foi criado em Portugal o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. O estudo dessa instituição é de grande relevância, uma vez que Antônio José, além de ser censurado pelo Santo Ofício, perdeu a vida em um Auto de Fé.

Foram criados Tribunais em Lisboa, Coimbra, Évora, Tomar e Porto. Os três últimos foram abolidos por causa dos grandes abusos e corrupção de

sua administração. Os demais trabalharam com intensidade até o século XIX. Considerando as proporções do território português, podemos dizer que a Inquisição lusitana ultrapassou em ferocidade e violência a Inquisição espanhola, contrariamente ao que se tem escrito. (NOVINSKY, p. 36, 1990).

Ainda de acordo com Anita Novinsky (1992), a Inquisição surge com a finalidade de combater as heresias – ideias contrárias ao catolicismo – e, por meio do medo, da denúncia e do terror, manter a ordem dominante por parte da Igreja e do Rei. Acreditava-se, de forma equivocada, que a Igreja tinha o papel de conservar a pureza da alma dos cristãos, punindo os pecadores de forma violenta, a fim de assegurar, pelo menos, a possível salvação de suas almas. Para isso, utilizava-se de um discurso repleto de moralismo, que pregava a cega obediência à instituição, oferecendo aos obedientes as belezas do Paraíso e, aos desobedientes ou hereges, os tormentos do Inferno.

Além de um discurso que procurava mais assustar que esclarecer, a Igreja utilizava-se da delação e da tortura a fim de chegar até os hereges. Nunca se sabia de onde poderiam partir as denúncias, e todas elas eram investigadas pelo Tribunal do Santo Ofício com extremo rigor. O suspeito acabava confessando seu delito e ainda delatando amigos e parentes. Vários métodos eram utilizados para se obter a confissão dos acusados, que iam desde a humilhação pública e a tortura psicológica até a tortura física num dos aparelhos comumente utilizados pelos algozes, como o cavalete, o pêndulo, a roda do despedaçamento, o potro, a polé ou a forquilha dos hereges. Esses tormentos eram utilizados a fim de se conseguir a confissão. Quando esta era obtida, e sendo o réu condenado à morte, poderia ser queimado vivo, dependendo do conteúdo do processo inquisitorial.

O ideal de pureza de sangue que existiu durante o Antigo Regime nas sociedades ibéricas norteou o racismo contra os judeus e outros grupos estigmatizados, como mouros, negros, índios e ciganos. O chamado **Estatuto de Toledo**, datado de 1449, de caráter fortemente exclusivo e racista, serviu de fundamento básico para a chamada “limpeza de sangue”, que vigorou em Portugal principalmente durante o domínio do Santo Ofício da Inquisição, quando era proibido aos cristãos-novos ocuparem cargos no governo, ingressarem em determinadas ordens religiosas ou militares, ou mesmo se casarem com quem tinha “sangue puro”, ou seja, sem nenhuma ascendência judaica. De acordo com Novinsky:

No que diz respeito às relações entre judeus e cristãos, podemos dizer que em Portugal, apesar da inegável influência do direito canônico, a religião não impediu nem prejudicou seriamente os contatos mútuos, as relações inter-grupais, sendo mesmo considerável o número de casamentos mistos. O povo não levava muito a sério as proibições dos representantes da Igreja e os monarcas portugueses foram muitas vezes recriminados de Roma por favorecerem aos judeus. (NOVINSKY, 1992, p. 27).

É importante lembrar que a Igreja nunca manteve boas relações com os judeus, que eram culpados, principalmente durante a Idade Média, pelos mais absurdos acontecimentos, como terremotos, profanação da hóstia, reuniões de bruxas, entre outros. Jean Delumeau (1989), em seu livro **História do medo no Ocidente**, observa que o medo que os judeus despertavam nas pessoas, ao lado do medo de Satã e do fim do mundo, era o que mais atormentava a gente simples do povo no período medieval. Os judeus eram tidos como deicidas, hereges e pactários com o demônio. Dessa forma, a esses antigos repúdios, vieram a se juntar o preconceito estabelecido pela pureza de sangue. Somente a partir do reinado do Marquês de Pombal têm fim os Autos de Fé e as exigências relacionadas à pureza de sangue no país.

Como bem explica Tucci Carneiro (1988) sobre o racismo, o grupo discriminado encontra-se em posição inferior, sendo ridicularizado pela maioria por seu aspecto físico ou cultural. No caso dos judeus, que eram vistos como sujos, exploradores e desonestos, a referida autora retrata esse racismo como uma verdadeira doutrina, que teve origem na Espanha no século XV. Dessa forma, “relegados a um plano racial e socialmente inferior, os judeus convertidos ao catolicismo e seus descendentes passariam a ser considerados como portadores de sangue impuro e representantes de uma raça infecta.” (CARNEIRO, 1988, p. 18).

Tucci também considera que não somente a Igreja e o Governo perseguiram os cristãos-novos. Os criptojudéus eram também perseguidos pelos cristãos-velhos, os quais eram comerciantes e temiam a concorrência por aquele grupo considerado intruso nas relações econômicas. Para a pesquisadora:

O problema tornou-se mais conflitante quando os cristãos-velhos perceberam que, através da conversão ao catolicismo, os judeus passaram a ter acesso às mesmas oportunidades que eles. Integrando-se à sociedade portuguesa cristã, grande parte dos conversos aceitou convictamente a fé católica. Outros entregaram-se à prática secreta de sua religião de origem, nascendo dessa forma o criptojudaísmo. (CARNEIRO, 1983, p. 52).

Os cristãos-novos, que também eram homens de negócios e, portanto, donos de bens materiais, eram perseguidos principalmente pelo fato de gerarem riqueza para a Igreja, pois sempre que eram presos tinham seus bens confiscados. Antônio José da Silva, sendo cristão-novo, sofreu a perseguição e a tortura do Tribunal do Santo Ofício até ser morto, aos 34 anos, num Auto de Fé. Sobre sua morte e as arbitrariedades que a envolveram, Dines observa:

Autor a menos, boneco a mais. Como os das óperas, troncho, desarticulado. No lugar de arame e cortiça, osso e carne. Pura piedade, poupam-se berros e dor.
Falta arrematar, matar outra vez. Providencia-se a sanção do fogo. Agora se nota, graças ao cheiro da carne queimada. O resto compete ao vento. O herege, discreto ou debochado, já não existe. Não sobra sequer um cadáver, no máximo sebo derretido. Dele a sentença: Disputar com reis é crime de lesa-majestade. (DINES, 1992, p. 37).

Com maestria, Antônio José soube utilizar a crítica em suas comédias, tornando-se o porta-voz daqueles que lutavam pela liberdade e eram contra qualquer tipo de opressão. Suas óperas, assim chamadas em virtude de suas peças apresentarem “partes musicadas formadas por árias, duetos e coros que se intercalam com as falas dos personagens do decorrer da cena” (PEREIRA, Paulo, 2007, p. 47), marcadas pela comicidade, agradavam ao público principalmente pela figura do gracioso ou bobo da corte, que era o personagem responsável pela crítica aos costumes. Juntam-se a isso o uso frequente da linguagem popular e do emprego da prosa, já que, na época, era comum utilizar-se o verso na constituição do texto escrito. Segundo o pesquisador Paulo Pereira:

A crítica através da comédia é parte estrutural em todos esses textos: do riso solto ao chiste zombeteiro, da sátira às instituições à caricatura da nobreza. É pela linguagem que o escritor setecentista faz rir seu público. É por ela que se poderá compreender o universo dramático do maior poeta cômico de Portugal depois de Gil Vicente. (PEREIRA, 2007, p. 29).

Além disso, chama a atenção de pesquisadores o fato de suas peças serem encenadas por bonifrates, gigantes bonecos de cortiça que garantiam mobilidade e economia de personagens, o que acarretava, também, economia financeira. Kenia Pereira faz a seguinte observação:

Temos, portanto, um artista que soube tecer as mais diversas influências na composição de seu teatro: óperas italianas, zarzuelas espanholas, modinhas brasileiras. Mas o que importa mesmo é que o Judeu conseguiu, ainda em vida, com essas operetas jocosas, ganhar o respeito

da crítica e o aplauso do público. Com maestria e perspicácia, Antônio José soube extrair, como nenhum outro teatrólogo de sua época, os efeitos cômicos dos trocadilhos e dos quiproquós, estes últimos, aliás, considerados por Henri Bergson (1987) como uma das faces mais geniais e engraçadas que a comédia pode nos proporcionar. (PEREIRA, 1998, p.121).

A vida do Judeu também continua sendo alvo de pesquisadores, tanto pelo fato de ter caído no esquecimento durante um longo período, quanto pelas perseguições sofridas pelo tenebroso período da Inquisição em Portugal. Alberto Dines, por exemplo, um dos mais importantes biógrafos de Antônio José, no livro **O judeu em cena: o prodígio de Amarante**, observa que:

Viveu apenas 34 anos e na biografia abreviada pela intolerância só constam sufocos e asfixias: não teve direito a uma identidade, viveu abafado pelo anonimato e, para vencer a insignificância de um nome tão corriqueiro que parece homônimo de João-ninguém, só conseguiu ser reconhecido depois de esganado pela Santa Inquisição – graças à alcunha convertida em pseudônimo. Infamante, por sinal. (DINES, 2005, p.17).

Antônio José da Silva nasceu no dia 08 de maio de 1705, no Rio de Janeiro. Descendente de judeus e cristãos-novos, presenciou, desde criança, a intolerância do Tribunal do Santo Ofício perante os judeus. As famílias, tanto do lado materno como do lado paterno, eram formadas por intelectuais, com exceção de sua mãe, que era analfabeta. Lourença Justiniana Coutinha, filha de Baltazar Rodrigues Coutinho e Brites Cardoso, nasceu em 1679 e era cristã-nova. Casou-se em 25 de julho de 1699, na Igreja de São José, no Rio de Janeiro, com o pai de Antônio José, João Mendes da Silva, nascido em 1659 e filho de André Mendes da Silva e Maria Henriques. Sua família era composta por cristãos-novos e seus tios, beneditinos, eram figuras de prestígio do alto clero. João Mendes formou-se em Direito Canônico pela Universidade de Coimbra, no ano de 1691. Antônio José teve dois irmãos mais velhos, Baltazar Rodrigues Coutinho, nascido em 02 de julho de 1700, e André Mendes da Silva, nascido em 17 de julho de 1702.

A Inquisição, que se revelou de forma mais cruel na Espanha e em Portugal, nunca deixava de perseguir um herege depois que este caía pela primeira vez nas mãos do Santo Ofício. Foi o que aconteceu com Antônio José e sua família. No Brasil, as primeiras denúncias relacionadas às práticas judaicas datam de 1708, quando o bispo D. Francisco de S. Jerônimo ordena a prisão dos cristãos-novos. Estes deveriam ser embarcados para Lisboa, a fim de prestarem contas ao Tribunal do Santo Ofício. Em junho de 1712, os pais de Antônio José são presos e levados para Lisboa, tendo sido penitenciados no Auto de Fé

de 09 de julho de 1713. O Judeu e seus irmãos haviam ficado sob a tutela de parentes paternos, tendo sido, logo depois, embarcados para Lisboa, onde receberam a proteção de seus parentes maternos.

Após esse episódio, Antônio José e sua família residiram perto do Pátio das Comédias. Dessa forma, convivendo com a perseguição desde a infância, passa a estudar no Colégio da Companhia dos Jesuítas, em 1716. Assim como o pai e irmão, Balthazar Rodrigues Coutinho, matricula-se também no curso de Direito Canônico de Coimbra, em 1722. Segundo Alberto Dines (2005), ele não chegou a concluir o curso, já que, no ano de 1726, é preso por ordem do Santo Ofício. Paulo Roberto Pereira chama a atenção para o fato irônico de que Antônio José “ficou detido num presídio onde mais tarde foi construído o Teatro Nacional.” (PEREIRA, p. 22, 2007). Apenas uma das inúmeras ironias que se seguiram em sua vida.

Convém lembrar que o Tribunal do Santo Ofício estava aliado ao Estado e, por meio do terror e da delação, nunca deixava de perseguir uma vítima, que era considerada ré.

A Inquisição, como “fábrica de judeus” (no dizer do padre Vieira) resultava de um sistema de denúncias sucessivas: quanto mais malsinações, e quanto mais judeus escondidos eram identificados, mais próximo da inocência ficava o réu. Através dessa perversa engrenagem, desvenda-se uma religião com muitos adeptos e, apesar de escondida, intacta. (DINES, 1992, p. 85).

A partir dessa data, 08 de agosto de 1726, Antônio José passou a ser conhecido como o Judeu e nunca mais se veria livre das perseguições e acusações da Inquisição. Nessa mesma data também foram presos sua mãe, seus dois irmãos, primos e tias maternas. Os parentes que conseguiram escapar fugiram para a Inglaterra, livrando-se do Auto de Fé.

Sabe-se que o Tribunal do Santo Ofício utilizava-se, de forma arbitrária, da delação dos próprios réus, a fim de poder chegar a outros hereges, principalmente familiares e amigos próximos. Para isso, a tortura era uma forma de conseguir tais delações, o que levava os réus a suplícios e, conseqüentemente, prejuízos graves relacionados à saúde. A tortura era, portanto, um método infalível de delação e de se conseguir alcançar a “verdade”. Para a Igreja, esses tormentos não eram somente uma forma de averiguação de fatos, mas também um meio eficaz de punição, além de ser uma forma de se chegar à pureza da alma por meio da flagelação da carne.

Durante a prisão, Antônio José confessou sua “culpa” e declarou-se um herege. No entanto, apesar de ter denunciado 15 pessoas, foi submetido à câmara dos tormentos, a fim de delatar as tias maternas e a própria mãe. Dessa forma, durante um período de aproximadamente meia hora, foi submetido aos tormentos do potro e da polé, não sendo capaz de assinar sua própria conclusão do processo, ficando tal ação a cargo de seu curador. Conforme Kenia Pereira:

Sentenciado a nunca mais deixar o reino e sempre prestar conta de seus atos ao Santo Ofício, Antônio José mostra-se finalmente arrependido de seus atos judaizantes, evocando sua salvação na Santa Madre Igreja. Antes de recuperar a liberdade, assina ainda o Termo de Segredo de Processo em que promete não dizer nenhuma palavra a ninguém sobre o que viu e ouviu nos cárceres do Santo Ofício. (PEREIRA, 1998, p. 116).

Após ser penitenciado num Auto de Fé nesse mesmo ano, o Judeu tenta refazer sua vida e passa a advogar juntamente com o pai. Casa-se, em 1735, com Leonor Maria de Carvalho, sua prima, também cristã-nova, que havia sido penitenciada num Auto de Fé na Espanha, em 1727. Anos antes o comediógrafo já havia dado início à escrita e à encenação de suas peças, até ser denunciado e preso, pela segunda vez, em 1737.

A delação partiu da escrava da família, Leonor Gomes. Antônio José foi acusado de práticas judaicas secretas e, após sua prisão, todos os seus bens foram confiscados, além de ser forçado a custear as despesas resultantes do processo. Alberto Dines (2005) comenta o fato de que o Tribunal do Santo Ofício era infalível e julgava de acordo com seu próprio ponto de vista, desse modo, não havia como um réu se defender. A justiça, na verdade, não existia e o direito à defesa do réu, raríssimas vezes, foi considerado. A palavra das testemunhas de acusação sempre era levada em conta, o que não costumava acontecer no que diz respeito às testemunhas de defesa.

O Judeu foi, então, preso durante uma fase de grande prestígio e sucesso como comediógrafo. Juntamente com ele, foram presos a mulher, a mãe, o irmão, a cunhada e a tia. Sua esposa, Leonor Maria, estava grávida.

Apesar de participar frequentemente dos ritos da Igreja Católica e de ter, como amigos e testemunhas de defesa, alguns padres dominicanos de prestígio entre o clero – a fim de ser visto com bons olhos pelo Santo Ofício – Antônio José não conseguiu se livrar desse segundo processo inquisitorial, que duraria mais de dois anos.

É muito questionado por Dines o fato de que muitas provas apresentadas contra Antônio José eram, de certa forma, inconsistentes. Assim, é possível afirmar que muitas delas foram forjadas a fim de atestarem a culpa do réu. Paulo Pereira acrescenta que:

Para justificar a prisão arbitrária de Antônio José, já que fora encarcerado sem culpa inicialmente formada, a Santa Inquisição providenciou uma trama que se tornou infalível e que acabaria na condenação final do réu, tendo ele ou não culpa pelas acusações: colocou funcionários e presos do próprio tribunal para vigiá-lo e denunciá-lo. (PEREIRA, 2007, p. 26).

Até mesmo o testemunho da escrava que o denunciara – e que morreria antes da condenação de Antônio José – não pôde ser utilizado contra o Judeu, já que aos escravos não era permitido dar testemunhos formais perante a lei portuguesa. No entanto, sua acusação foi o bastante para que ele pudesse ser preso. Nada foi capaz de livrar o Judeu da morte num Auto de Fé, nem mesmo os testemunhos de seus amigos representantes do clero.

Preso desde 1737, após ser torturado diversas vezes, Antônio José, por ser reincidente no “crime” de práticas judaizantes – o simples fato de não se alimentar no cárcere constituía para o Tribunal do Santo Ofício a prática de jejum judaico – foi condenado e não recorreu da sentença. Provavelmente esperava não ser morto ou, talvez, compreendia que era impossível lutar justamente por sua liberdade. Anita Novinsky explica a aplicação da pena capital:

A pena de morte pela fogueira recebiam os réus que recusavam confessar-se culpados. Eram chamados contumazes, pois, negando, continuavam persistindo no crime. E também os “relapsos”, que já tendo sido condenados, tornavam a pecar. Nesse caso, voltando ao cárcere, recebiam a sentença de morte, que os inquisidores classificaram de “relaxado à justiça secular”. Se no último momento, antes de se aplicar a pena de morte, o réu se dizia arrependido, e pedia para morrer na lei de Cristo, era primeiramente estrangulado e depois atirado na fogueira. Se, porém, insistia em dizer que queria morrer na lei de Moisés, era queimado vivo. (NOVINSKY, 1990, p. 62).

O vocábulo *relaxado* à justiça secular mereceu um comentário bastante irônico de Dines, que observou:

Relaxar é folgar? A cada prazer, um léxico: para vibrar com o Auto, mister conhecer seu vocabulário, código nada secreto, franqueado a todos, falácia pública, onde o terror se evapora e tudo soa manso, como convém na aquietação das almas. (DINES, 1992, p. 41).

No dia 19 de outubro de 1739, diante de um “público” que incluía, além da família real e do rei D. João V, o Cardeal Inquisidor Geral de Portugal, D. Nuno da Cunha Athaide, em Lisboa, num Auto de Fé com 58 penitenciados, Antônio José foi morto pelo garrote, tendo seu corpo queimado logo em seguida. Embora sua família também tivesse sido penitenciada nesse mesmo Auto, somente Antônio José foi condenado à pena capital.

O macabro desfile teve 58 penitenciados e onze *relaxados à justiça secular* (eufemismo para designar os condenados à morte). Os regulamentos inquisitoriais impunham complicados rituais religiosos e demorados procedimentos burocráticos. Os condenados eram longamente interrogados nos patíbulo para declarar sua opção sobre a forma de morrer (na Lei de Cristo com o garrote ou na de Moisés, queimado vivo). Cada execução era um espetáculo à parte para que o público pudesse gozá-lo com todos os detalhes. A ordem das execuções seguia a numeração da *Lista* impressa, Antônio José era o sétimo. (DINES, 2005, p. 37).

A biografia de Antônio José da Silva é apenas uma pequena amostra do que foi a Inquisição moderna na Europa, principalmente em Portugal e na Espanha, nos séculos XVI, XVII e XVIII. Alegando combater os hereges, ou seja, aqueles que eram contrários aos ideais de fé católica, a Igreja perseguiu, torturou e matou, equivocadamente e em nome de Deus, milhares de inocentes, em sua maioria judeus e árabes. Antônio José da Silva, em sua condição de cristão-novo, embora convertido forçadamente ao catolicismo, mostrou-se atuante e resistente ao absolutismo de sua época. Anita Novinsky considera que:

O pensamento do cristão-novo, como homem marginalizado, excluído, inferiorizado, na procura de equilíbrio para seu desajustamento interno, exprimiu-se de diversos modos. Enquanto uma parte, segundo seu nível de instrução, procurou o “chão firme”, a base que na sociedade amplas faltava, permanecendo fiel à tradição proibida e aferrando-se ao criptojudaísmo, a outra se viu influenciada pelas correntes filosóficas e religiosas do tempo. Ainda havia aqueles que, partindo para as colônias de além-mar, para terras de cristãos, assumiram uma atitude de inconformismo religioso, tornando-se céticos e críticos ferinos da religião oficial, opondo-se ao espírito de autoridade e ao dogmatismo da Igreja, e fornecendo assim à Inquisição pretexto fácil para os incluir nas longas listas de blasfemos, hereges ou apóstatas. (NOVINSKY, 1992, p. 40).

De forma muitas vezes irônica, Dines (1992), em sua obra **Vínculos do Fogo**, fala sobre os abusos do Santo Ofício e do espetáculo que foi o Auto de Fé que levou Antônio José da Silva ao garrote, comentando, ainda, sobre a ausência de chuva durante a execução:

Pior é morrer em meio a brumas, desagrada mesmo ao moribundo. Ou condenado. O grande teatro exige produção esmerada, do céu ao chão. Auto da Fé não se pode desperdiçar. Tempo enxuto traduz a bênção de Deus aos motivos e mentores da festa. Promessas feitas, velas acesas, preces rezadas, precaução: conferir as folhinhas e almanaques. A Inquisição deve ser impecável, da teologia à meteorologia. (DINES, 1992, p. 39).

Antônio José da Silva produziu nove óperas denominadas joco-sérias, ou também chamadas peças tragicômicas, que sofreram a influência das comédias espanholas, principalmente de Lope de Vega, no que diz respeito à estrutura e à mistura do trágico e do cômico. São elas: **O prodígio de Amarante, Vida do grande d. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança, Esopaida ou Vida de Esopo, Encantos de Medéia, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, Labirinto de Creta, Guerras do Alecrim e da Manjerona, Variedades de Proteu e Precipício de Faetonte**. A presença da música era muito importante em suas peças, o que, para a época, foi uma inovação. Além disso, mesclava, nas óperas, trechos em prosa e em versos, que também tinham profunda ligação com a zarzuela, gênero cômico popular que surgiu na Espanha, com Calderón de La Barca, no século XVII. Para Paulo Pereira:

Essa ópera cômica popular destinada à classe média dos burgueses, em oposição à ópera da corte, se caracterizava por empregar poucos recursos cênicos e musicais. E, devido ao uso sistemático da paródia e da sátira nos textos cantados, prenunciava o alvorecer do Iluminismo em Portugal, na medida em que se foram substituindo gradativamente os personagens mitológicos, históricos e aristocráticos por burgueses e figuras populares, facilmente identificáveis pelo público que tinha no *gracioso* uma espécie de porta-voz de suas aspirações. (PEREIRA, 2007, p. 153).

O gracioso ou bobo da corte é o personagem por meio do qual Antônio José representava a burguesia e a si mesmo. Era ele quem proferia as falas mais críticas e, ao mesmo tempo, mais zombeteiras. Por meio dele, o Judeu poderia exteriorizar seu pensamento quanto à dominação político-religiosa que era infringida a todo reino português. Era o gracioso que podia falar implícita e explicitamente sobre os abusos do Santo Ofício, sobre a falta de liberdade do período e até mesmo sobre os costumes tão decadentes da sociedade lisboeta.

Além das óperas, é atribuída a Antônio José um glosa a um poema de Camões, **Alma minha gentil que te partiste**, quando da morte da infanta irmã de D. João V, Senhora D. Francisca. Também são de sua autoria duas décimas que formam um acróstico com seu nome completo.

Uma das primeiras peças de Antônio José da Silva, **O prodígio de Amarante**, escrita provavelmente entre os anos de 1729 e 1733, teve sua autoria confirmada em 2005, quando Alberto Dines e Victor Eleutério, baseando-se em arquivos e estudos de Diogo Barbosa Machado, Manuel Rodrigues Lapa, Claude-Henri Frechès, Antônio Isidoro da Fonseca e Francisco Luis Ameno, após intensa pesquisa, puderam restituir ao Judeu uma obra cuja autoria era bastante duvidosa. Provavelmente ela foi escrita para ser encenada por atores, e não por bonecos de cortiça. A ópera trata da vida e dos milagres de São Gonçalo do Amarante, santo português considerado casamenteiro pelos devotos católicos.

Antônio José também é autor de várias outras comédias em que o riso mistura-se à crítica de costumes. Em **Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança**, de 1733, o autor busca no célebre **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes, os meios necessários para revelar os costumes de Portugal, que, em pleno Iluminismo, ainda trazia em si a mentalidade feudal. Na peça, os momentos de graça e de sátira ficam por conta do gracioso Sancho, que tem a liberdade de criticar a sociedade, a justiça e a Igreja.

Em **Esopaida ou Vida de Esopo**, de 1734, Antônio José transforma em comédia a história do fabulista Esopo. **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena**, de 1736, mantém um diálogo intertextual com **Amphitruo**, do romano Plauto. Já em **Guerras do Alecrim e da Manjerona**, de 1737, o criado Semicúpio é o responsável pelo riso e pela crítica à burguesia, aos nobres e aos poderosos. Além dessas comédias, destacam-se também **Os Amantes de Escabeche**, **Fábula de Apolo e Dafne**, **Os encantos de Medeia**, **O Labirinto de Creta**, **As Variedades de Proteu**, **Precipício de Faetonte** e **O diabinho da mão furada**.

Recentemente, a pesquisadora Kenia Maria de Almeida Pereira lançou a obra **Guerras do Alecrim e da Manjerona: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração** (2013), em que tece importantes comentários sobre essa peça de Antônio José.

Apesar do talento como comediógrafo e do sucesso de suas peças, que agradavam principalmente aos nobres e intelectuais da corte portuguesa, já que até mesmo D. João ia assistir às suas comédias, o autor não conseguiu driblar a censura da época. Em seu artigo intitulado “O prodígio de Amarante: uma irreverente comédia de Antônio José”, Kenia Pereira considera que:

[...] infelizmente, são também raros os diretores interessados hoje em adaptar os textos de Antônio José para o público contemporâneo. Assim, tanto os leitores como os espectadores perdem a oportunidade de divertir-se com as alopadas aventuras de seus personagens picarescos, os quais

nos fazem também pensar, com seus comentários hilários e ditos espirituosos. (PEREIRA, 2001, p. 319).

Assim, mesmo com todo o prestígio e talento que lhe eram devotados, o autor não conseguiu continuar a carreira de comediógrafo. As leis inquisitoriais, que o perseguiram desde criança, foram categóricas ao condenar à morte um comediógrafo que ainda tinha muito mais a oferecer ao teatro português.

2. UM OLHAR SOBRE A COMÉDIA *O PRODÍGIO DE AMARANTE*

Deve-se ressaltar que são poucos os estudos em torno da peça **O prodígio de Amarante**, de Antônio José. Alberto Dines e Victor Eleutério, após importantes pesquisas, retomam essa peça e lançam em 2005, pela EDUSP, sua comprovação de autoria, já que pairavam dúvidas sobre quem seria realmente o autor dessa obra. Tal hipótese de que não seria o Judeu o verdadeiro autor desta opereta foi levantada pelo estudioso José de Oliveira Barata. Sobre essa refutação de Barata, o pesquisador Adeldo Gonçalves observa que:

Em 1987, José de Oliveira Barata, ao participar do 1º Congresso Internacional sobre a Inquisição, em Lisboa, como lembra Dines, levantou a hipótese de que o Antônio José da Silva executado pela Inquisição não fosse o autor das comédias, mas, até hoje, essa questão não está bem elucidada. Barata é também o único dos estudiosos contemporâneos da vida e obra do Judeu que o rejeita como autor de *O Prodígio de Amarante*. (GONÇALVES, 2006).

No entanto, Dines é categórico ao afirmar a autoria da peça:

Este trabalho não pretende apenas devolver-lhe uma obra surrupiada pelo olvido e pela má vontade. Esta investigação não se circunscreve à esfera autoral. Ao buscar a autenticação de uma das comédias que lhe são atribuídas, mas não confirmadas, não se procura apenas um autor para seus personagens, mas preencher lacunas de uma biografia com as circunstâncias que ainda faltam. Figura mítica da história do teatro e da cultura luso-brasileiros, Antônio José da Silva merece um retrato mais completo do que os esboços até hoje traçados. (DINES, 2005, p. 18).

Diogo Barbosa Machado e Inocêncio Francisco da Silva têm fundamental importância no que se refere às pesquisas que visam à verificação da autoria dessa peça. Além desses, Dines (2005) considera que os impressores de Antônio José, Antônio Isidoro da Fonseca e Francisco Luis Ameno, que mantinham relações próximas com o autor, também são relevantes para a comprovação da autoria.

Dines (2005) também considera relevantes as pesquisas de Manuel Rodrigues Lapa e de Claude Henri Frèches, que já haviam atribuído a Antônio José a autoria de **O prodígio de Amarante**.

Apesar de ser reconhecido como autor de um acróstico com seu próprio nome, que foi publicado por Francisco Luis Ameno como prólogo à coleção de oito óperas nos dois primeiros tomos do **Theatro Comico Portugues**, em 1744, e da também reconhecida glosa o soneto de Luís Vaz de Camões, por ocasião da morte da irmã de D. João, o Judeu não

recebeu em vida o reconhecimento por sua obra. E, como afirma Alberto Dines, isso se deve ao fato de o comediógrafo ter sido condenado à morte pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. Barbosa Machado, que era íntimo de Antônio José, já o reconhecia como autor de sucesso e mencionaria as datas exatas de seu nascimento e de sua morte, além de ter mantido contato com testemunhas que presenciaram sua execução.

Apesar de o Tribunal do Santo Ofício não afirmar qual o motivo real da morte de Antônio José, é possível crer que tal condenação não partiu apenas de questões religiosas, mas também do fato de ser um autor crítico que já era conhecido pelo povo e também pela censura da Igreja. Isso explicaria o fato de ter sido perseguido, preso e “relaxado à justiça secular”.

Para Alberto Dines (2005), Barbosa Machado era um pesquisador sério, possuidor de um grande acervo literário, que ajudou, inclusive, a compor a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e, por isso, seria confiável. No entanto, Barbosa caiu em descrédito por ter ocultado em suas pesquisas o fato de Antônio José ter sido morto por ordem do Santo Ofício. Provavelmente, tal omissão se deu pelo fato de que ele era próximo do Rei e da Igreja, e falar de um assunto como esse poderia ser visto como uma afronta, já que a Inquisição ainda existia.

A comédia **O prodígio de Amarante** foi escrita em espanhol – ou, como quer Dines (2005), num divertido “portunhol” – talvez a primeira experiência teatral bilíngue que se tem notícia entre os anos de 1726 e 1733. Cogita-se que ela pode ter sido escrita após sua primeira prisão, em 1726. De acordo com as pesquisas de Alberto Dines (2005), a obra foi publicada anonimamente no século XVIII e, provavelmente, foi escrita para ser encenada por atores, e não por bonifrates. A peça conserva a tradição da época, que consistia em usar o espanhol a fim de manter o modelo comercial daquele período histórico. Adolto Gonçalves comenta:

Escrito em espanhol, como era comum ainda no começo do século 18 em Portugal, esse texto não constitui uma obra-prima, como deixam claro Dines e Eleutério, mas, de qualquer modo, é peça importante na bibliografia de Antônio José da Silva, que teve outras peças atribuídas a sua autoria, mas sem comprovação. Para afastar dúvidas, Eleutério elaborou uma análise comparativa de textos com o objetivo de mostrar que a autoria só pode mesmo ser atribuída ao Judeu – alcunha que, a princípio, era infamante, mas que serviu para distingui-lo na história do teatro português. (GONÇALVES, 2006).

De acordo com Eleutério (2005), a peça não teve a apreciação do público:

Em *El Prodigio de Amarante* a trama é fraca e não atrai os comediantes de passagem pela Casa dos Bonecos da Rua Rosa. Não contém ainda nem a forma nem a graça que Antônio José da Silva irá dar e instilar nas obras que posteriormente escreveu. Teatralmente não tem força, embora desvende já determinadas características tão caras ao seu autor, particularmente um certo tacto a montar a ideia, originalidade a expressá-la e o recurso tão frequente ao neologismo. Com tais elementos investirá contra os costumes ridículos do seu tempo, fazendo uso de um tipo de sátira corrosiva que não poupará patrões da cultura, jesuítas e a guardiã da “pureza” da religião, a Inquisição, envolvendo nessa acrimônia sátira os amores freiráticos do rei. (ELEUTÉRIO, 2005, p. 50).

A peça é dividida em três atos. No primeiro deles apresentam-se os principais personagens e é revelado o caráter dos mesmos. Além disso, toma-se conhecimento do romance de Antônio, sobrinho de São Gonçalo, e de Rosaura. É neste ato que o santo toma a decisão de ir até Jerusalém. O segundo ato revela as peripécias do bobo Guarin e o relacionamento proibido de Antônio e Rosaura. Já no terceiro ato, temos o retorno de São Gonçalo e a realização de seus milagres.

O prodígio de Amarante inicia-se com Antônio, sobrinho de São Gonçalo, e seu criado, o gracioso Guarin, perseguindo duas lindas mulheres: Rosaura e sua dama de companhia, chamada Flora. Ambas, com o rosto encoberto, tentam fugir dos gracejos de Antônio, que enamora-se pela beleza de Rosaura, e de Guarin, que apaixona-se pela criada Flora:

Rosaura: Cavalheiro, quando o rogo
de uma mulher vos suplica
que vos ides e não fazeis,
mais que teimoso, grosseiro sois!
D. Antônio: Por muito que me insulteis
vencerá a minha teimosia,
hei de saber quem sois
ainda que me custe a vida!
(SILVA, 2005, p. 77).

Sobre a fala romântica e galanteadora de Antônio, que tem como finalidade conquistar Rosaura a qualquer custo, Kenia Pereira considera:

Com estas palavras ardentes, Antônio consegue prender o coração de Rosaura: moça prendada e angelical, que é rigorosamente controlada pelo irmão ciumento. Porém nada intimida Antônio. Pelo amor de Rosaura, ele é capaz de tudo enfrentar e sofrer: duelar com o cunhado e, principalmente, desprezar os conselhos de seu tio São Gonçalo, que quer fazer dele abade na cidade portuguesa de Amarante. (PEREIRA, 2001, p. 327)

Guarin, mais esperto que seu amo, ao invés de sugerir que a perseguição continue, propõe uma tática diferente, capaz de fazer com que Rosaura se interesse por Antônio:

Guarin: Não a ameaces e verás
como se destapa depressa.
Músicos e mulheres
Mais se lhes pede, mais se negam.
(SILVA, 2005, p. 77).

No entanto, D. Antônio insiste para que Rosaura revele seu rosto, ao que Flora sugere:

Se não te mostras
fazes que este homem nos siga
até casa, e teu irmão,
bem sabe, te sacode
mais aqueles embusteiros.
Rosaura: É isso mesmo. É preciso impedir
um mal maior. Vêde quem sou!
(SILVA, 2005, p. 79).

Antônio apaixonou-se pela beleza de Rosaura:

Que ditosa é esta morte
em que sofro por vos ver!
Que da ferida, o estrago
Vai sarar a própria ferida.
(SILVA, 2005, p. 80 – 81).

A partir daí, segue-se um diálogo entre Guarin e Antônio, que revela toda a habilidade e astúcia dos graciosos. Guarin é o servo de Antônio, ouvinte de suas confidências e funcionando como uma espécie de alcoviteiro, que deveria estar sempre de prontidão para escutar suas queixas amorosas e auxiliá-lo quando ele se envolve em alguma complicação. O que, nesse caso, era ter se apaixonado pela irmã de D. Carlos. Do mesmo modo, Flora, a criada de Rosaura, deveria ajudar a dama a superar todos os obstáculos que impediam a realização amorosa:

D. Antônio: Guarin, viste mais divina
formosura?
Guarin: Sim, senhor.
Com pouco te pasmas e admiras!
Melhores pintas tem
a criada: Alteza – *fala com Flora*
se meu amo se enamora
de tua Ama, tona-se
necessário que também eu

me enamore de ti, é a velha
lei da correspondência.
Pois saiba que lhe tenho
um afecto muito especial,
tão especial que é já certo
que de Píramo e Tisbe
até este preciso momento
nunca houve amor como o meu.
(SILVA, 2005, p. 82-83).

Guarin deixa clara sua intenção e revela-se enamorado de Flora, mas, diferente de seu amo, não utiliza os exageros da linguagem barroca, a fim de mostrar sua intenção amorosa, que mais se assemelha a uma mera convenção, já que deveria acompanhar Antônio em seu intento, ser seu cúmplice:

Flora: Não são dignas de crédito
tão mentirosas lisonjas
sabendo-se que os sevandijas
não podem sentir amor
porque o amor não excita
com seu raio, quem é estúpido.
Guarin: Essa questão necessita de uma ampla discussão
e desde já a notifica
o meu amor, para brevemente
impugnar tal mentira.
(SILVA, 2005, p. 83).

A linguagem direta de Guarin confronta-se com os galanteios de seu amo, evidenciando seu lado arguto e zombeteiro. Essa face cômica de Guarin irá transparecer ao longo de toda a peça. Propp (1992, p. 43) já definia o gracioso da comédia clássica, que muito se assemelha a Guarin, “como um tipo de servo alegre e astuto que é, ao mesmo tempo, cômico e positivo. De forma um tanto diferente, este tipo aparece não apenas nas comédias, mas também nos romances picarescos.”

De acordo com Kenia Pereira:

Os exageros gongóricos e o palavreado artificial e prolixo dos galanteios são habilmente manipulados por Antônio José na boca das personagens. Tais declarações amorosas acabam soando como uma crítica velada às frases feitas e chavões de quase todo homem apaixonado. (PEREIRA, 2001, p. 325).

Segue-se então o diálogo entre Antônio e Rosaura. Ele procura justificar seu amor em meio à resistência da dama:

Rosaura: Deixai-vos de sofismas

porque digas o que disserdes
vossas palavras me irritam.
Se a vossa curiosidade
Se satisfez por me ver
rogo-vos que não me sigais.
Que baste que eu vos peça.
(SILVA, 2005, p. 86-87).

Apesar dos galanteios e da insistência, Rosaura, ao contrário do que deseja Antônio, aparenta enfadar-se de tal conversa. Então, Guarin sugere:

Guarin: Diz-lhe que te dê como garantia
Uma joia, a mais valiosa,
Que do pescoço lhe pende,
que se vá logo embora,
que eu te asseguro que ela volta
para fazer-nos umas visitas.
(SILVA, 2005, p. 87).

Rosaura, supostamente amedrontada, já que poderia ser surpreendida pelo irmão, promete que em breve poderá corresponder o interesse de Antônio. Todos se despedem:

Flora: Vamos embora!
Rosaura: Ficai com Deus, cavalheiro!
Guarin: Adeus, formosa harpia.
Flora: E quanto à tal discussão
tê-la-emos outro dia.
Guarin: Falaremos melhor de noite
Para que ninguém nos interrompa.
(SILVA, 2005, p. 89).

Enquanto Rosaura mantém sua classe de dama, Guarin revela seu lado malicioso e zombeteiro, propondo a Flora um encontro à noite, a sós. Diferentemente de seu amo, revela suas reais intenções, evidenciando que parodia D. Antônio, sendo uma espécie de cópia livre de maniqueísmos entre bem e mal.

Antônio, extremamente romântico, ameaça pôr fim à própria vida, se Rosaura não cumprir o prometido:

Guarin: Se lhe tivesses pedido a joia,
como eu te disse, acredita,
ela, pela joia, imediatamente
viria pessoalmente.
D. Antônio: Deixa-me com seus disparates!
Guarin: Diz-me, e teu tio, que faria,
se tivesse conhecimento
dessas boas obras pias?
D. Antônio: O Santarrão com os seus sermões

já me encheu e me exaspera,
 gasta tudo em esmolas
 até a renda da Abadia
 e não deixa à minha nobreza
 as rendas que necessito
 para o fausto do meu estado
 quanto um nobre precisa!
 (SILVA, 2005, p. 90-91).

Nesse diálogo, é importante notar que Guarin tem toda a liberdade de conversar com Antônio, que não o reprime de forma veemente quando o bobo refere-se ao fato de ter oferecido uma joia para que Rosaura pudesse voltar mais depressa. Guarin é prático e procura solucionar de forma rápida a questão, evidenciando os aspectos relacionados ao interesse, que eram tão comuns entre a nobreza da época. De acordo com Kenia Pereira:

[...] é pela fala do bobo Guarim, aquele que possui total liberdade em atos e palavras, por ser apenas um palhaço, um aloprado truão, que Antônio José consegue, de maneira mais contundente, transgredir o instituído e debochar das convenções sociais. (PEREIRA, 2001, p. 329).

Por outro lado, Antônio começa a deixar claro seu caráter: é um galanteador, interessado tão somente na vida fútil da nobreza, que incomoda-se com o caráter do tio, Gonçalo. Nota-se que ele é a representação do Mal, em oposição ao santo, que apresentará virtudes celestiais. Na fala de Antônio, percebe-se que São Gonçalo é um entrave para que Antônio realize seu ideal de vida: usar a renda da igreja para revertê-la em proveito próprio, desfrutando do luxo e da luxúria da nobreza.

Assim como Guarin, Flora demonstra ser mais esperta que Rosaura, que confessa estar apaixonada por Antônio. Dessa forma, Flora somente concorda em dizer quem é D. Antônio se aquela lhe der algo em troca:

Rosaura: Que o brilho deste diamante
 te facilite as palavras.
 Flora: Ai, senhora, é escusado
 O interesse entre nós.
 Aquele Adonis galhardo
 é D. Antônio Pereira
 sobrinho de D. Gonçalo,
 o que é abade de Vizela.
 (SILVA, 2005, p. 96-97).

Assim, Rosaura manda que Flora entregue uma carta a Antônio, e esta, satisfeita, contenta-se em saber que irá lucrar muito com esse romance:

Flora: Hoje espero
ganhar como uma desalmada.
(SILVA, 2005, p. 97).

Rosaura escreve então uma carta, que será entregue por meio de Flora, a alcoviteira, sem que o irmão, D. Carlos, fique sabendo seu intento:

Rosaura: Diz-lhe que me venha ver
à noite, porque é quando
vai meu irmão a Lisboa
pelo litígio sobre um morgadio,
e servirá de senha,
para que entre, teu canto.
(SILVA, 2005, p. 99).

No entanto, enquanto planejam, D. Carlos entra e Rosaura, diante dos questionamentos do irmão, não vê outra saída senão mentir:

Rosaura: Só mentindo me salvarei.
Não me serve essa criada,
minha honra está em perigo, irmão,
se não a despedimos de casa
pois ontem à noite...

É neste momento que entra em cena o criado de D. Carlos, Roque, que deixa transparecer claramente que é amante de Flora. Os diálogos que seguem revelam comicidade, já que Rosaura encontra-se desesperada com a situação, Roque assusta-se ao pensar-se descoberto por seu amo, Flora não sabe o que dizer – ou finge não saber – e D. Carlos está tomado pela fúria:

Roque: Mau, se sabe de nossos amores... – *à parte*
D. Carlos: Não digas mais, cala a boca.
Sai de minha casa imediatamente.
Flora: Não há acusação mais estranha.
Senhor, eu... sim... quando... não...
D. Carlos: A tua atrapalhão ao falar
mais prova o teu delito.
Ide-vos imediatamente.
Rosaura: Vai-te embora.
D. Carlos, perdoa que me vá
mas a zanga transtornou-me. - *sai*
Flora: Adeus, Roque, meu amor – *chora*
não esqueças o meu pranto.
(SILVA, 2005, p. 101).

Ao sair, Flora deixa cair a carta que deveria entregar a D. Antônio. D. Carlos percebe que há algo errado, pega a carta e a lê:

“Meu senhor, sabeí que também
as mulheres têm palavra,
e para cumprir com a minha
aviso-vos que amanhã parte
meu irmão para Lisboa a um julgamento,
de noite podereis ver-me junto do prado,
do lado do muro da quinta
dos Salgueiros e podereis orientar-vos
pelo canto de uma criada minha.
De tanto deverá vossa fineza. V^a.

Rosaura

(SILVA, 2005, p. 103).

D. Carlos, furioso, ao descobrir a dissimulação da irmã, promete matá-la, juntamente com D. Antônio. Assim, finge que parte para Lisboa, a fim de constatar a traição de ambos. Flora percebe então que perdeu a carta, e de forma zombeteira e irônica, própria de um bufão, faz o seguinte comentário:

Flora: Céus! Perdi a carta.
Não tenho na algibeira,
nem tão pouco pelo chão a vejo.
Algum asno a comeu
porque cartas de uma dama
a asnos vão sempre parar.
(SILVA, 2005, p. 105).

Enquanto isso, São Gonçalo do Amarante assombra-se ao constatar que poucas pessoas estão frequentando a sua igreja:

S. Gonçalo: Mas que vejo? Ninguém ouve?
É isto pregar no deserto.
Nas glórias temporais
se afundam os pecadores,
que não ouvem os clamores
que lhes predizem os males.
(SILVA, 2005, p. 107).

Inconformado, São Gonçalo sente-se culpado pelo pequeno número de pessoas que buscavam a palavra de Deus. Era costume, na época, juntarem-se às portas das igrejas cegos, coxos, desempregados e mendigos, revelando assim a crise financeira vivida em Portugal no século XVI. São Gonçalo era bom e caridoso, e a todos procurava ajudar, diferentemente do sobrinho, Antônio. É nesse primeiro ato da peça que São Gonçalo, por meio do canto de um cego que está às portas de sua igreja, crê ter recebido um sinal divino:

Cego: Para Jerusalém caminha

Jesus depois de jejuar;
 logo se põe a pregar
 sua radiosa doutrina
 S. Gonçalo: Voz que não vã pareces
 que a minha dúvida confirmas,
 com os teus ecos eficientes
 ao meu espírito trazes força!
 Cego: Para Jerusalém seguiu
 sem alterar o itinerário
 que nas matérias sagradas
 asas se dão à fé.
 (SILVA, 2005, p. 111).

Assim, a fala de São Gonçalo do Amarante revela a decisão que tomara naquele momento, ao ouvir aquele que não vê:

S. Gonçalo: Meu bom oráculo,
 às tuas palavras não resisto;
 eu quero imitar Jesus,
 seguirei para Jerusalém.
 Neste instante me resolvo
 ir ver a santa povoação
 que da nossa redenção
 foi o pináculo constante.
 A minha boca vil e profana
 desejo purificar,
 Jesus, bastará só com o beijar
 vossos pés soberanos.
 (SILVA, 2005, p. 111-113).

São Gonçalo acredita que Deus inspira os homens por meio dos humildes, já que obteve inspiração para a sua viagem por meio das palavras de um cego:

S. Gonçalo: Este é o eco veloz
 que à viagem me desafia,
 pois sempre por boca humilde
 Deus inspira auxílios.
 Enfim, não há palavra que por humilde
 se considere inútil, porque é
 aviso de Deus, e talvez
 fora revelado a um infeliz
 que na cegueira do seu engano
 não dê a sua vida destino errado.
 (SILVA, 2005, p. 115).

Kenia Pereira, considera que:

Esta passagem da peça, em que há uma horda de cegos, coxos e outros diversos pedintes implorando abrigo e comida nas igrejas, é o retrato contundente da situação de penúria e crise financeira que abateu sobre o

Portugal dos setecentos. A sociedade, mergulhada no fanatismo religioso, estava mais preocupada em perseguir e matar os apócrifos discordantes do catolicismo do que em resolver o problema da miséria e da fome que se alastrava por Lisboa. (PEREIRA, 2001, p. 329).

Enquanto isso, Gonçalo, sob os protestos do bobo Guarin, põe-se a auxiliar os pobres com esmolas. Guarin, que é a personalização do profano, em oposição ao santo, reprova todas as atitudes deste. Sente-se incomodado com a quantidade de pedintes que rodeiam a abadia, e mais incomodado ainda com as atitudes caridosas de S. Gonçalo para com eles:

S. Gonçalo: Tome irmão, este dobrão.
 Cego: Um dobrão, senhor, me dás?
 S. Gonçalo: Desculpa-me não ser mais.
 Guarin: Que se transforme em carvão...
 (SILVA, 2005, p. 115).

Desde o primeiro ato fica claro como Antônio José retratou, na comédia, São Gonçalo do Amarante. Ao invés de retratar um santo casamenteiro, festeiro e alegre, de acordo com as origens populares, o autor prefere representá-lo como o beato bom e caridoso, livre da maldade humana e do pecado:

Uma coisa é certa: o autor ainda não possuía a ousadia necessária para tirar partido da dupla condição do protagonista – o bondoso Gonçalo convertido em eremita e s. Gonçalo, o santo casamenteiro. Reprimiu (ou ainda não desenvolvera) o talento para explorar o potencial de picardia de um cupido beatificado, capaz de provocar os mais espantosos êxitos conjugais. Por cautela, rendeu-se ao padroeiro de Amarante, o santo propriamente dito. (DINES, 2005, p. 44).

Em seguida, entra em cena outro pobre que, arruinado, colocara-se a pedir esmolas. Compadecido, S. Gonçalo ajuda-lhe com um fato, e Guarin comenta:

Guarin: Vamos, vamos a trabalhar,
 não andes a mendigar
 com esse apócrifo pranto.
 S. Gonçalo: Guarin, pára com essas palavras
 que é um nobre arruinado!
 Guarin: Eu também sou pobre honrado,
 e antes que vós, nós!
 Só que não te inspiras Deus
 dar-me alguma coisa por caridade.
 (SILVA, 2005, p. 117-119).

Quando entra em cena um ex-soldado, coxo, que havia perdido metade da perna em uma batalha, S. Gonçalo ordena a Guarin que lhe dê pão para um ano ou mais. O pobre agradece Gonçalo:

Coxo: Deus te dará pão de vida
por esse pão temporal,
já que tua mão liberal
da minha fome foi homicida.
Guarin: Rua, rua, sacristancida
porque roubas a um sacristão
os dízimos do seu pão
e com razão te replicam,
porque quando mais repenicam
só badaladas dão.
(SILVA, 2005, p. 121).

É clara a ironia de Guarin, principalmente ao usar o neologismo *sacristancida*. Este gostaria, assim como D. Antônio, de gozar a vida por meio da renda da abadia. No entanto, Gonçalo, bom e caridoso, afirma que o dinheiro é somente dos pobres. Guarin se expressa claramente, não se incomoda em emitir suas opiniões, consideradas por Gonçalo como disparates.

Minois, em sua obra **História do riso e do escárnio**, dedica um capítulo inteiro a falar da demonização do riso, já que, para a Igreja, rir era um desrespeito às leis divinas. Nesse capítulo, intitulado “A diabolização do riso na Alta Idade Média”, Minois considera que o riso não seria algo natural para o cristianismo, que é uma religião séria e dogmática. Um ser divino não encontraria necessidade de rir, “do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo?”. (MINOIS, 2003, p. 111).

Assim, seria condenado o riso, principalmente o dos bufões, que, além de fazer rir, desperta o senso crítico. Por isso Gonçalo se irrita com os comentários de Guarin, que, avesso às convenções sociais, sem a obrigação de ser “politicamente correto”, fala o que bem entende, onde e quando lhe convier. Sobre a liberdade, embora limitada pelo Santo Ofício, que Antônio José expressava por meio de suas comédias, Dines considera:

Teatro diverte, arte menor e profana, admitida com relutância, sobretudo quando levada fora da Corte. O de bonifrates, ainda mais desprezível; com bonecos permitem-se todas as liberdades. Se algum potentado apoquentou-se com a insolência das tiradas, isso não aparece no volumoso processo, muito menos na Lista. (DINES, 1992, p. 43).

Minois (2003) acrescenta que, durante a Idade Média, o riso, considerado então profano, junta-se ao sagrado. Daí temos o caráter dúbio da peça **O prodígio do Amarante**, que reúne em suas cenas personagens sagrados e profanos, que ora se opõem e ora se inter-relacionam, complementando-se, já que maniqueísmo é, na verdade, uma utopia:

O cristianismo, que não pôde eliminar o riso, começa a assimilá-lo. A Igreja, apesar de sua rigidez de fachada, tem um extraordinário poder de adaptação. O que não pode destruir, ela assimila, integra à sua substância, o que lhe permitiu ultrapassar, até aqui, todas as crises. (MINOIS, 2003, p. 138).

Entra em cena D. Antônio, que, sofrendo pelo amor de Rosaura, pede a benção ao tio. Percebe-se claramente sua lisonja ao se dirigir a Gonçalo:

D. Antônio: Humilde teus pés beijo
amado tio e senhor,
que tanto estimo e venero.
Dá-me a tua benção.
(SILVA, 2005, p. 121).

Flora entra em cena, dizendo a Guarin que Rosaura espera D. Antônio na quinta dos Salgueiros, e que o sinal que lhe será dado será o canto de uma música. Gonçalo, curioso, pergunta do que se trata a conversa:

S. Gonçalo: Que queria essa mulher?
Guarin: Nada. Queria um convento
para recolher suas filhas,
quatro cunhadas, seis netas,
e duas avós. E mais. Disto
tu tens a culpa, porque
dás tudo, a torto e a direito,
só em mim a tua caridade
pode contemplar tal desejo
já que sou de espírito tão pobre
que nenhum tenho.
(SILVA, 2005, p. 125).

Mais uma vez, Guarin demonstra toda a sua ironia. Sua fala bem humorada revela um embuste, em seu exagero – um convento para recolher as filhas, quatro cunhadas, seis netas e duas avós – caçoa da generosidade do santo, que nunca lhe alcança. Além disso, sua linguagem coloquial, repleta de termos populares – “dás tudo, a torto e a direito” – opõe-se à fala do santo. Sobre essa questão, Linda Hutcheon afirma:

A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não

necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias, empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarneadora latente. (HUTCHEON, 1985, p. 73).

Como Gonçalo acreditou nas palavras de Guarin, pede que ele dê a Flora uma bolsa, certamente repleta de dinheiro. Guarin disfarça e finge estar falando com Flora, que na verdade, já havia saído:

Guarin: Pois venha, que já lá vou.
E depois, ela já se foi, - *à parte*
o que quero mesmo é ficar com ela.
Tome, irmã, essa bolsa – *finge que fala com mulher*
Tenha cuidado, que não a roubem,
hoje me farei um patriarca! – *à parte*
Guarin, arrecadaste algum dinheiro!
(SILVA, 2005, p. 125-127).

S. Gonçalo entra em cena, e revela para D. Antônio o desejo de partir em peregrinação para Jerusalém, deixando o sobrinho responsável pela igreja e por cuidar das pessoas mais carentes de Amarante:

E para que às minha ovelhas
não lhes falte alimento,
ficarás em meu lugar,
de Abade, entretanto, exercendo
o ofício, enquanto volto
de ver os santos lugares,
que em soberano troféu,
foram sino sublime
da vitória mais feliz.
(SILVA, 2005, p. 131 e p. 133).

Dessa forma, o intento de Gonçalo é fazer do sobrinho abade, a fim de que ele tome conta de sua igreja durante a viagem a Jerusalém:

E assim, para que exercites
este santo ministério
te fará imediatamente, sacerdote,
e do Prelado supremo,
Primaz de Espanha e Arcebispo
de Braga vou procurar obter
a licença. E não será difícil
tal despacho a meu pedido.
(SILVA, 2005, p. 133).

Assim, S. Gonçalo aconselha D. Antônio:

Exercita a caridade
 com os pobres, porque é certo
 que todo o benefício
 um terço é dos pobres.
 E assim, quando algo lhes deres,
 não o faça distraidamente,
 tu fazes mercê de dar-lhes
 o que é seu por direito.
 (SILVA, 2005, p. 135).

É bem provável que Gonçalo conhecesse a índole do sobrinho, mas poderia querer dar-lhe uma chance para provar o contrário. D. Antônio finge acatar as palavras do tio:

D. Antônio: Sempre, senhor, minha vontade
 à tua se sujeitou.
 Descansa que em tudo
 prometo obedecer-te.
 Está tudo a acontecer
 Para que alcance o que desejo.
 Já o meu amor não tem estorvos.
 (SILVA, 2005, p. 135 e p. 137).

No entanto, o sobrinho não tem vocação sacerdotal e passa a viver com Rosaura, ao invés de cuidar dos interesses do tio, que sempre foi um homem caridoso. Além disso, reverte o dinheiro da igreja em proveito próprio, revelando-se corrupto e egoísta. Como se pode ler abaixo, Antônio, além de se mostrar interesseiro e egoísta, também representa a parte profana, assim como Guarin:

D. Antônio: O Santarrão com os seus sermões
 já me encheu e me exaspera
 gasta tudo em esmolas
 até a renda da Abadia
 e não deixa à minha nobreza
 as rendas que necessito
 para o fausto do meu estado
 quanto um nobre precisa.
 (SILVA, 2005, p. 91).

São Gonçalo, então, despede-se e parte para Jerusalém:

S. Gonçalo: Adeus, Entre Douro e Minho,
 terra do meu nascimento.
 Adeus férteis campinas,
 adeus serras soberbas,
 adeus cristalinas fontes,
 adeus meu amado povo,
 que para Jerusalém eu parto
 e de vós me ausento
 e sabei que nessa ausência

é por amor a vós que vos deixo. - *sai*
(SILVA, 2005, p. 139).

Jerusalém representa a parte sagrada da peça, e é considerada o local de origem das três grandes religiões monoteístas do mundo: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. De acordo com Karen Armstrong (2011, p. 11), as pessoas conseguem ver o mesmo símbolo de forma diferente, por isso, Jerusalém, para essas três religiões, embora de maneiras diversas, é um símbolo do sagrado. Carl Gustav Jung define da seguinte forma o símbolo:

O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida, ou oculta para nós. (JUNG, 2008, p. 16).

Dessa forma, Jerusalém mantém-se viva no imaginário popular como se fosse uma cidade celeste, é a própria representação do Céu na Terra, quiçá a representação do Jardim do Éden. O símbolo é uma forma de reviver sempre o mito e em Jerusalém revive-se o mito da criação, da origem do mundo. Também não podemos esquecer que Antônio José, como apontado antes, era de origem judaica e que, dentro do judaísmo, Jerusalém ganha uma condição extraordinária no século XVIII, quando era um centro de peregrinação importante para todos os judeus, muçulmanos e cristãos.

São Gonçalo acredita que deve reaproximar-se do sagrado, pois só assim conseguirá a salvação para si e seus fiéis. Deus, segundo a Bíblia e o cristianismo, havia se separado do homem após o pecado original. Assim, o contato com a divindade já não era tão fácil e direto. Deus estava no céu, o homem, na terra. Esse era o limite imposto pela divindade, uma espécie de castigo. Para restabelecer o contato perdido, o homem passou a utilizar imagens da natureza para representar a divindade, como árvores, pedras, o céu, a água.

Dessa forma, dentro de um espaço considerado profano, o homem passa a erguer templos, oferecer sacrifícios e construir imagens do que estaria no céu (símbolos), a fim de poder, de certa forma, ser ouvido por Deus. Na peça, o contato com o sagrado será alcançado por meio da ida de São Gonçalo a Jerusalém. Tal experiência é transformadora, e em **O prodígio de Amarante** ela se revela por meio de um lugar – Jerusalém, símbolo do sagrado:

Tendemos a dizer que determinada coisa é “apenas” um símbolo, essencialmente separado da realidade mais misteriosa que representa. O

mundo pré-moderno, entretanto, não compartilhava essa concepção. Um símbolo fazia parte dessa realidade a que se referia; um símbolo religioso tinha, por conseguinte, o poder de introduzir os devotos no reino do sagrado. (ARMSTRONG, 2011, p. 18).

Mircea Eliade (1992) explica que o sagrado manifesta-se de forma diferente das experiências comuns do dia a dia e sempre por meio de objetos profanos, ou seja, que fazem parte do nosso mundo. Dessa forma, é possível chegar à conclusão de que a cidade de Jerusalém para cristãos, judeus e muçulmanos é uma hierofania, ou seja, revela algo que é mais que uma cidade, é o sagrado em si. Jung (2008) já dizia que o papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem, dessa forma, estar em Jerusalém é estar, novamente, na presença da divindade.

Karen Armstrong chama a atenção para o fato de que o sagrado é uma busca constante do ser humano, mesmo na atualidade. A busca pelo divino, pelo mistério e pela transcendência permeia a vida do homem, e, muitas vezes, quando se estabelece o contato com a divindade, esta inspira medo, admiração, entusiasmo, paz ou terror (ARMSTRONG, 2011). Quando o personagem São Gonçalo do Amarante sai em peregrinação para Jerusalém, acredita poder reestabelecer a comunhão com o mundo celeste. Ao mesmo tempo em que busca sua iluminação, tentará iluminar a vida de seus fiéis. Aceitando o chamado de Deus, parte ao encontro da plenitude, da reconciliação com o sagrado:

Isso se deve, em parte, a nossa visão de mundo como um vale de lágrimas. Somos vítimas de desastres naturais, mortalidade, extinção, injustiça, crueldade. A busca religiosa geralmente começa com a constatação de que alguma coisa deu errado, de que, como disse Buda, “a existência é errônea”. [...] Parece que nos falta alguma coisa, que nossa existência é fragmentada e incompleta, que a vida não devia ser assim e que perdemos algo essencial ao nosso bem-estar – ainda que tenhamos dificuldade para explicar isso racionalmente. (ARMSTRONG, 2011, p. 15).

São Gonçalo parece penitenciar-se: aos olhos de Deus considera-se um pecador. Acredita que, por seus pecados – na peça, eles não ficam evidentes –, não é digno da misericórdia divina; por isso sua igreja constantemente perde fiéis:

S. Gonçalo: Talvez que, por meus pecados,
 não veja frutificar o que prego em nome de Deus,
 depende muito de quem prega
 que seu sermão seja escutado.
 Indigno pregador
 é o que sou, meu Deus, é duro sabê-lo!
 porque não pode converter

pecador a pecador!
 Se os meus delitos atrozes
 são a razão desta falha
 que hei-de fazer, Senhor,
 para que seja ouvida a vossa palavra?
 (SILVA, 2005, p. 109).

A resposta é a partida para Jerusalém. O templo da cidade, que tantas vezes foi destruído e reconstruído, representa na concepção judaica a “cópia de um arquétipo celeste” (ELIADE, 1992, p. 55). Na concepção do cristianismo, tal ideia não é diferente. Para que se possa compreender claramente o que significa o termo *arquétipo* e, portanto, a importância da cidade para cristãos, judeus e muçulmanos, é preciso recorrer aos estudos de Jung:

O *conceito de arquétipo*, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. (JUNG, 2008, p. 53).

Convém esclarecer que, de acordo com Jung, o ego representa o centro da consciência, enquanto o inconsciente apresenta-se de duas formas distintas: inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. Resumidamente, o inconsciente pessoal é representado pela parte da nossa vida que envolve nossas vivências e foi esquecido ou reprimido; é onde se encontram a maioria dos complexos. Em contrapartida, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca foram conscientes, são estruturas herdadas, chamadas de arquétipos.

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto uma aquisição pessoal [...]. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (JUNG, 2008, p. 53).

No entanto, os arquétipos podem tornar-se parcialmente conscientes e aparecer sob a forma de imagens, nos sonhos, nos contos de fadas, nos mitos e também nas obras de arte, como a poesia. É importante ressaltar que, para Jung, a psique é a imagem e a imagem é a realidade, ou seja, o que muitos consideram como “apenas imaginação” é a própria atividade psíquica.

É importante lembrarmos a figura cômica ou arquetípica do palhaço ou bufão, que por si representa uma figura transgressora e subversiva. Ele quebra com a seriedade,

inverte valores, debocha, ri, denuncia e desrespeita regras pré-estabelecidas, desconstruindo a realidade, de forma crítica e irônica.

O bufão – transgressor, subversivo, irônico – é uma herança da Idade Média e possui relações intrínsecas com o grotesco. Aparentemente inocente, ele poderia se reportar diretamente ao rei e seu discurso não se resumia à piada que provoca o riso gratuito, pelo contrário, apesar de ser chamado de “bobo”, era ele quem denunciava a ordem vigente. Antônio José, em **O prodígio de Amarante**, mescla o sagrado com o profano. Trata-se de uma história sagrada em meio à bufonaria, ao riso sarcástico e ao mesmo tempo libertador.

Em oposição ao arquétipo do palhaço, constata-se que Jerusalém é a representação do primeiro arquétipo, ou imagem primordial, a existir na mente humana: Deus. “Como a palavra *Deus* perdeu seu crédito para muitos, por causa das tolices inaceitáveis que têm sido ditas e feitas em ‘Seu’ nome, talvez seja melhor substituí-la pelo termo *sagrado*” (ARMSTRONG, 2011, p. 14). Dessa forma, o reencontro com o sagrado será essencial para que a vida de São Gonçalo ganhe um sentido diferente. Não à toa que ele, preocupado, antes de viajar, deixa a igreja aos cuidados de seu sobrinho, Antônio:

S. Gonçalo: Que em teu coração se imprimam,
sobrinho, os meus documentos
que, se bem os observares,
mais que a Abadia te lego.
(SILVA, 2005, p. 135).

Ao se falar da busca de São Gonçalo pela divindade, não se pode deixar de fazer referência ao mito. Como já foi dito anteriormente, ele é, também, uma forma de expressão dos arquétipos. O mito não é uma fábula, uma lenda ou uma invenção, ele é sempre uma representação coletiva e explica fatos atuais através de acontecimentos primordiais. Por meio do rito estabelece-se essa conexão (atual e primordial) e o homem pode dar orientação a sua vida. Karen Armstrong define mito da seguinte forma:

Os mitos mais fortes se relacionam com o extremo; eles nos forçam a ir além de nossa experiência. Há momentos em que nós todos, de um modo ou de outro, temos de ir a algum lugar aonde nunca fomos e de fazer o que nunca fizemos. O mito trata do desconhecido; fala a respeito de algo para o que inicialmente não temos palavras. Portanto, o mito contempla o âmago de um imenso silêncio. (ARMSTRONG, 2005, p. 09).

O segundo ato é marcado pela cena que se inicia com o alívio de D. Antônio ao ter a certeza de que S. Gonçalo havia partido para Jerusalém. Sendo o tio um empecilho para

que o sobrinho pudesse desfrutar do dinheiro da abadia e do amor de Rosaura, Antônio sente-se livre:

De Rosaura desfrutarei as delícias
que serão, de meu amor, doces primícias.
Que importa o sacerdócio?
Que importa com ser Abade, se o doce ócio
do amor mais me inflama com suas chamas,
e para que não me falem estipêndios
fingirei que Gonçalo jaz morto
lá pelo deserto da Palestina.
Colando-me eu na Abadia,
gastarei as em meu bel-prazer.
Viva o amor! Viva o mundo, que em teus altares
Vivam as glórias, morram as tristezas.
(SILVA, 2005, p. 141).

Antônio crê somente na realização de seus desejos, sem saber, no entanto, que D. Carlos prepara-lhe uma armadilha. Escondido em meio a arbustos, juntamente com Roque, seu criado, ambos se revelam decepcionados com a atitude desonrosa de Rosaura e Flora. Roque sente-se traído por Flora e confessa que Guarin é esperto e apresenta uma certa malandragem:

Roque: [...] Que me matem, se não é Guarin quem colhe o fruto
de Flora, por velhaco e por astuto que é!
(SILVA, 2005, p. 145).

No decorrer do diálogo, Roque profere uma fala carregada de simbolismos, que chega a revelar claramente que se trata do período vivido por Antônio José, que foi marcado pela Inquisição e pela intolerância religiosa;

Roque: Assim está o mundo, de pernas para o ar, e é grave
que se esconda o inocente
quando anda de passeio o delinquente.
(SILVA, 2005, p. 145).

O Judeu poderia estar se referindo ao fato de sempre ter sido perseguido pelo Tribunal do Santo Ofício, enquanto os membros destes é que na verdade deveriam ser presos com a finalidade de pagar por seus crimes. Como **O prodígio de Amarante** é uma das primeiras peças de Antônio José, tais considerações não permeiam toda a peça, assim como afirma Alberto Dines:

O autor não exhibe o traquejo nem a malícia para trabalhar as entrelinhas.
Escondido ainda o engenho para dissimular e o talento para combinar

O enredo visível com o contraponto metafórico. Estas foram suas marcas, seu toque, seu desgraçado dom. Coisas assim levam tempo para maturar. (DINES, 2005, p. 46).

É interessante notar como, nesta peça, assim como em outras de Antônio José, estão presentes os deuses pagãos. O comediante, mais uma vez, demonstra um perfil contrastante, que é sempre constate em suas obras, pois em meio a uma história religiosa e cristã – o autor é judeu – em que personagens como Guarin representam o profano, surgem os deuses da mitologia clássica, como neste trecho em que, alegre, D. Antônio regozija-se por saber que irá, finalmente, encontrar-se com Flora:

Apronta, Cíntia, o teu carro nocturno
e assim, de Endímio esplêndido
logres feliz o himeneu ditoso,
na entrega mútua com terno esposo,
já que o relógio que assinala tantas inquietudes
as horas eterniza nas distâncias.
(SILVA, 2005, p. 145).

Diante dos excessos românticos de Antônio, Guarin demonstra frieza, quer apenas o prazer efêmero, parece não se importar com o amor, com o sentimentalismo:

Guarin: que loucura importuna
que o meu amo anda a falar com a lua!
Mas que admiração! Se todos os amantes
São sublunares, doidos e delirantes.
(SILVA, 2005, p. 145 e p. 147).

O canto de Flora, que é o sinal que anunciaria a presença de Rosaura, aparece permeado pela presença dos seres mitológicos:

Flora: Ó Dafne esquiva
que em rota incerta
foges de Apolo
rumo ao esplendor.
Escuta, ingrata,
Em múltiplos anseios,
a sinfonia
da minha dor.
Em desmaios sucessivos
meus resplendores
sentem os excessos,
Dafne veloz.
Para e repara
que quem lamenta
é quem alenta
mar, céu e flor.

Do loureiro
 não me dês os louros
 se não me aclamas
 teu vencedor.
 Rejeito o prêmio
 de teus verdores
 se fruto e flores
 me negam o amor.
 (SILVA, 2005, p. 147 e p. 149).

É interessante observar aqui, novamente, a ousadia de Antônio José, que, sendo um criptojudeu e vivendo em plena era da censura inquisitorial, faz apologia a deuses pagãos numa obra em que trata da vida de um dos santos mais cultuados em Portugal, São Gonçalo.

Diante dos galanteios de D. Antônio, Rosaura pede que este deixe de lisonjas e tenha pressa, a fim de que entre e possam logo se ver. É nesse momento que Guarin revela novamente sua graça e demonstra ser um interesseiro:

D. Antônio: Segue-me, Guarin! Amor
 não desperdices tanto empenho.
 Guarin: Se ela desse de jantar
 Verias como eu andaria.
 (SILVA, 2005, p. 149 e p. 151).

Roque também é uma figura cômica e sarcástica, que não está disposto a morrer ou matar por amor, como seu amo D. Carlos. Quando este surpreende os amantes, tem-se o seguinte diálogo:

D. Carlos: Já não existe a menor dúvida,
 entro misturado com eles,
 e nos dois peitos de traidores
 molharei minha lâmina. – *entra*
 Roque: Eu fico aqui. Que vá
 que tem irmã e tem ciúmes,
 que não vou morrer
 tão gratuitamente.
 (SILVA, 2005, p. 151).

Neste momento trava-se uma verdadeira luta entre D. Carlos e D. Antônio. Os criados, mantendo-se fora do conflito, escondem-se e D. Carlos cai dentro do guarda-roupa. Segue-se então um diálogo extremante cômico, em que Guarin e Roque, temendo-se, acreditam que ambos desejam matar-se um ao outro, a fim de demonstrar sua valentia e revelar o tamanho amor que sentem por Flora:

Roque: Ali vai um conflito.
 Guarin: Mas que suor tão caudaloso
 que pelas pernas me escorre!

Guarin, apavorado pela ideia de ter que tomar parte no conflito, havia se urinado. E o diálogo prossegue, ambos os criados temendo-se:

Roque: Este, pela certa, espera que eu saia,
 para me acabar com a vida.
 Guarin: Este espera que eu saia
 para me dar o memento.
 Roque: Tenho que escapar depressa!
 Guarin: Tenho que me escorrer se puder! – *saem e ao sair encontram-se*
 (SILVA, 2005, p. 153).

As peças teatrais, ao representar o mundo, revelam o homem no próprio homem. O humor da comédia busca uma nova forma de enxergar o mundo, e aqui revela-se a crítica. Mesmo que em **O prodígio do Amarante**, como já afirmara Dines (2005), não haja no autor uma maturidade com relação a esse fim, ele já se revela. Criticando os costumes, revelando o tom grave e pomposo dos habitantes da corte, em oposição à vida sem pudor dos bobos, há a tentativa de revelar o homem como é na verdade, sem que haja a tão conhecida oposição entre bem e mal.

O cômico tem seu lugar garantido ao abrigar a lógica da complexidade: ideias que parecem incoerentes ou absurdas, o duplo sentido, o erro, a irracionalidade. Ele se caracteriza por colocar-se à margem da sociedade, questionando a estrutura da ordem social, tratando do reprimido, ligando o homem à sua essência e à sua condição. (MASETTI, 1998, p. 02).

Tendo seus rostos revelados, segue-se mais humor:

Roque: Mas! Ai de mim, senhor!
 Detém a rija lâmina,
 olha que tenho filhos,
 e setenta e quatro netos.
 Guarin: Por Deus! Ele crê que sou – *à parte*
 valente. Fingirei que sou,
 já que sou,
 já que Deus me favorece,
 saberei, pelo menos, fingir?
 Seu patife, sem vergonha,
 vilão, cavaleiro sem nobreza,
 por que não treme por me ver?
 Abra a boca para que eu o faça
 engolir esta espada.
 (SILVA, 2005, p. 155).

Ao contrário do que imagina Guarin, Roque não se amedronta e revida:

Roque: Espera,
este é Guarin, estúpido,
patife, sem vergonha,
vilão, cavaleiro sem nobreza,
abra a boca depressa
para que o faça engolir esta espada.
(SILVA, 2005, p. 155).

Nesse diálogo, percebe-se que as falas se repetem. Roque, ao surpreender Guarin, decide enfrentá-lo. Armado com uma espada, exige que Guarin lhe dê a bolsa que, no primeiro ato, deveria ser ofertada aos pobres:

Roque: Até podes ir para o inferno,
tanto se me dá, mas antes
passe-me para cá a bolsa.
Guarin: Agradeço-lhe que ma tire
que para lhe dar
falta-me coragem.
Roque: Pois dou-te a vida
porque o dinheiro resgata tudo. – *sai*
Guarin: Ai, bolsa da minha vida,
com má sina tu vieste,
o que roubei a um mendigo
leva-me agora um salteador.
(SILVA, 2005, p. 155 e 157).

Aqui o autor parece ter o intuito de deixar clara uma lição de moral. Ora, Guarin havia roubado a bolsa, afirmando que seria dada aos pobres, como havia ordenado Gonçalo; no entanto, o criado apodera-se do dinheiro e, mais tarde, é também roubado.

A cena seguinte revela que D. Antônio, após vencer D. Carlos numa espécie de duelo que buscava, para aquele, o amor da dama, e, para este, a preservação da honra da irmã, havia sido derrotado. Assim, Antônio havia sequestrado Rosaura e a levado para sua residência. Apesar de haver realizado o desejo romântico de estarem juntos, Rosaura se entristece por não ter notícias do irmão:

Rosaura: [...] A tristeza que na alma me vai,
perdoai querido dono,
é não saber de meu irmão,
se, por ventura morreu,
quando caiu a teus pés,
que por um natural affecto
que em todos nós existe,
por mais que queiram ocultar,
que os lábios calam,

os olhos falam por ele.
(SILVA, 2005, p. 159).

Neste momento Guarin entra em cena, lamentando-se pelo fato de haver perdido sua bolsa com dinheiro:

Guarin: Arrenego
do pai que me fez,
que era um grande corno.
(SILVA, 2005, p. 161).

O humor emitido pela fala revela seu desapontamento em relação ao roubo. E assim, ao ser questionado por D. Antônio sobre o motivo de seu nervosismo, seguem-se exageros e disparates, além da mentira, quando Guarin afirma que daria todo o dinheiro a Flora.

Guarin: Apenas isto: enfrentar
duzentos elefantes
de muralhas guarnecidos,
sem ter um D. Quixote
colocado à minha direita,
e tão perto deles estive
que um (ladrão intratável!)
a minha bolsa me roubou,
com dez dobrões e meio.
Eu, por mim, não me importo,
só por Flora o sinto,
pois os tinha para lhe dar.
(SILVA, 2005, p. 161).

Guarin faz referência ao célebre D. Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. Foi covarde ao enfrentar Roque; no entanto lamenta não ter tido a proteção de alguém como D. Quixote, a fim de evitar-lhe o roubo de seu dinheiro. Aqui percebe-se, mais uma vez, a presença da ironia nas falas de Guarin. Até mesmo Rosaura o considera engraçado: “Que bem humorado é Guarin!” (SILVA, 2005, p. 163). Mesclando humor e ironia, o gracioso revela sempre quais são suas verdadeiras intenções, sem repetir os arroubos românticos de Antônio. Camila Alvarce comenta:

Fica fácil perceber, dessa maneira, que o estudo da ironia exige o reconhecimento de um sentido literal e de outro figurado, uma vez que esse “recurso” se constitui de um significante para dois significados contraditórios ou incompatíveis. Aquele que pratica a ironia qualifica o enunciatório, pois o julga capaz de perceber os índices que sinalizam esse procedimento, participando, assim, da construção da significação irônica.

(ALAVARCE, 2009, p. 30).

No decorrer da conversa, D. Antônio fala que soube da morte de S. Gonçalo:

D. Antônio: Rosaura, estamos pagos
 porque o desgosto pelo teu irmão
 alvoroçou-se de tal modo,
 que eclipsaste a alegria
 do nosso amor. Pois ao receber
 a triste notícia
 de que Gonçalo morreu,
 nem por isso tal desgosto
 pôde perturbar o teu semblante,
 que o teu esplendor desfaria
 quantas sombras de pesar eu tivesse
 (SILVA, 2005, p. 163).

Nos diálogos seguintes percebe-se a falsa comoção de um falso aspirante a abade – D. Antônio – e a surpresa de Guarin e Flora diante da notícia da morte de Gonçalo. Fica claro que a morte do futuro santo foi um alívio para todos, já que D. Antônio e Rosaura estavam vivendo em pecado, de acordo com os preceitos da Igreja, e Guarin estaria livre de ter que distribuir, contra a sua vontade, o dinheiro da Abadia para os pobres, já que essa era a vontade de Gonçalo:

Guarin: O que, Gonçalo morreu?
 D. Antônio: Soube-o por carta que recebi,
 pagou o tributo à vida.
 Por sua morte, decerto,
 fica-me a Abadia.
 Rosaura: Mais um santo terá a Igreja.
 Guarin: Deus te perdoe, bom velho,
 que, ainda assim, tinha um defeito,
 que era ser um grande esmoler.
 Bem haja, meu bom D. Antônio,
 que anda com os olhos abertos.
 (SILVA, 2005, p. 165).

Assim, quando os pobres seguem rumo à abadia a fim de implorar pela esmola, como era de costume, ouvem de Guarin:

Guarin: Pois ide-vos, que pensais, estúpidos,
 que isso é a casa de Gonçalo?
 Os tempos já são outros!
 (SILVA, 2005, p. 167).

Flora, ao perceber que Guarin controla o dinheiro da abadia, mostra-se interessada e disposta a conquistá-lo. Mas Guarin é mais esperto que ela, e não se deixará envolver pelo falso amor da criada de Rosaura:

Guarin: Ainda que pudesse querer-te
 Flora minha, não me atrevo
 porque disseste que Cupido
 não lança flecha aos estúpidos.
 Flora: Não foi por ti que disse isso,
 que tal seria sacrilégio,
 chamar-te ignorante quando
 se vê logo que és esperto.
 (SILVA, 2005, p. 167).

Flora incita, sem sucesso, Guarin a lhe dar um presente, que poderia ser uma joia; Guarin, em sua esperteza, e de forma debochada, responde:

Guarin: Como prenda só aprovo
 um coração de azeviche.
 Flora: Isso é de pouca duração,
 o diamante não se parte
 e é símbolo do amor eterno.
 Guarin: Um coração de diamante
 para amar não será dos bons.
 Flora: em contrapartida são resistentes
 aos desgastes do tempo.
 Guarin: Não duvido, mas ainda que
 derrames lágrimas de cordeiro
 não levarás o diamante.
 (SILVA, 2005, p. 169).

Hutcheon comenta o fato de a ironia estar ligada à tentativa de provocar escárnio por meio da lisonja, como tão bem consegue fazer o personagem Guarin:

A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias, empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarnecedora latente. (HUTCHEON, 1985, p.73)

Flora, dessa forma, exaspera-se e revela seu verdadeiro pensamento, que esteve claro desde o início da comédia:

Flora: Mas
 para que me canso eu
 com cortesias? Grosseiro,
 malcriado, estúpido, primário.

Quando os pedidos de uma senhora
 não te demovem, só a violência
 será o castigo e a solução. – *tira a joia e sai*
 (SILVA, 2005, p. 171).

Como sempre, utilizando-se do deboche e da ironia, em um tom grave e eloquente,
 o bufão Guarin comenta:

Guarin: assim falou Tito Lívio
 como o tácito Cornélio.
 Oh monstro de garras estendidas
 queira que os Céus soberanos
 convertam o diamante
 numa ervilha ao teu pescoço!
 Haverá homem mais infeliz?
 E um sacristão mais perverso?
 Mas se tenho de ser pobre
 eu serei o culpado. – *sai*
 (SILVA, 2005, p. 171).

Não se sabe quanto tempo São Gonçalo se demora em Jerusalém. Sabe-se que
 partiu em busca do desconhecido, do mito do Paraíso, da criação, da união perfeita entre
 deuses e homens. Ir em busca do mito é ir ao encontro de si mesmo, assim, após essa
 busca, o santo retorna a Portugal sem avisar, feliz e emocionado:

S. Gonçalo: Feliz mil vezes é aquele que chega
 e te revê, pátria querida,
 onde o grande barco da vida
 risonhos prantos transporta.
 (SILVA, 2005, p. 171).

Ele revela seu contentamento por rever os lugares queridos de sua memória, como
 as águas do Douro, do Minho e do Tâmega, além das muralhas de Amarante.

S. Gonçalo: Agora que da Santa Cidade
 de Jerusalém regresssei,
 vi, percorri e admirei
 com a mais rendida humildade
 o seu divino santuário
 onde o nosso redentor
 alardeou o seu amor
 no palco do Calvário.
 De novo conosco vive
 o vosso amigo, o vosso abade.
 De novo a flor da verdade
 ganhará o seu vigor,
 convosco outra vez estou,
 meus pobres, feliz missão.

(SILVA, 2005, p. 173).

Esperançoso de que Antônio tivesse cuidado bem da abadia e dos pobres, sente-se feliz por regressar. Mas, nesse ínterim, seu sobrinho estava preparando uma caçada, com o intuito de aliviar seu “cansaço”. Aqui Guarin critica seu amo:

Guarin: [...] Se Gonçalo fosse vivo,
 ele que os excessos criticava,
 certamente se pasmaria
 de ver Abade tão nocivo,
 Para turco, a meu amo,
 só lhe falta renegar,
 já que nem é secular,
 nem sacerdote. Que dor!
 Mas isso não me dá abalo
 E já segura tem ele a palma.
 Antes quero rezar pela alma
 Do meu defunto Gonçalo.
 (SILVA, 2005, p. 175).

Gonçalo, então bate à parte e é recebido por Guarin, que a princípio não reconhece o abade:

Guarin: Tremem-me as mãos e os pés.
 Eu encomendei-te a Deus
 agora mesmo nas minhas orações,
 mas ao cair em tentações,
 ouvi que chamavam!
 (SILVA, 2005, p. 177).

Nesse momento, D. Antônio, Rosaura e Flora chegam até a porta e se surpreendem ao ver Gonçalo. No entanto, o santo não é bem recebido pelo sobrinho, que havia desistido do sacerdócio e, de forma profana, vivia, juntamente com Rosaura, do dinheiro da igreja. A volta inesperada do tio era contrária aos seus planos e Antônio questiona por que Gonçalo teria retornado àquela casa:

S. Gonçalo: Que é isto, sobrinho? Ignoras
 o respeito que me deves?
 Não sabes que sou o dono
 desta casa? E que sou Abade
 de juro e propriedade?
 Com que torpe perdição
 queres negar o que é meu?
 Guarin: Meu amo é Abade intruso.
 D. Antônio: Velho caduco inoportuno,
 do mais louco delírio,
 vai-te da minha vista, já,

que aqui nada tens,
 que desta casa os bens,
 é a riqueza que mos dá.
 (SILVA, 2005, p. 179).

Sentindo-se ameaçado e tomado pela fúria, Antônio surra o tio, sob os protestos de Rosaura:

S. Gonçalo: Bate-me mais, ainda é pouco,
 ante os suplícios me ajoelho,
 muito mais padeceu Cristo
 em sua amarga paixão.
 (SILVA, 2005, p. 181).

E continua seu protesto:

Contra um tio, para mais sacerdote,
 sacrilegamente te atreveste
 a levantar violentas mãos
 instigado pelos infernos.
 Esse o prêmio que me dás?
 É essa recompensa
 Que dás por gratidão
 Ao que é padre, sendo tio?
 Víbora mal nascida
 que rasgaste o próprio ventre
 de quem te concebeu com amor!
 (SILVA, 2005, p. 181).

Nota-se que todo o texto é permeado pela luta entre o bem (Gonçalo) e o mal (D. Antônio). Guarin permanece em ambos os lados, ora seu sarcasmo e humor beiram a crítica mordaz e a malandragem, ora chamam a atenção para as verdades defendidas por Gonçalo. Pode-se dizer que, em todas as suas falas, estão presentes um compromisso com a verdade, pois ele não se ilude nem ilude ninguém:

Guarin: Que se vá o velho para o deserto
 Já que tanto desejou ser santo,
 Tivesse sido o mundano que eu sou
 Que seria melhor servido. – *sai*
 (SILVA, 2005, p. 183).

Entram em cena D. Carlos e Roque:

D. Carlos: [...] Não tem remédio a minha dor,
 não tem cura meu mal tão nocivo,
 quando a própria irmã me ofende
 com indivíduo tão iníquo,
 que ainda que a sua honra resgate

não poderá ser seu marido,
devido ao estado, que goza
do sacerdócio, que indigno
de tal carácter, reúne
em si todos os vícios.
(SILVA, 2005, p. 185-187).

Como não se fala sobre os pais de Rosaura, pode-se chegar à conclusão que ela está sob os cuidados do irmão, que permanece indignado diante da atitude da irmã e de D. Antônio. Enfurecido, pensa em cometer suicídio. Roque, o criado, que também usa bastante da crítica mordaz, comenta com o amo que é melhor que Rosaura viva com Antônio, já que agora este se torna responsável por ela.

Roque: [...] Isso o obriga a dar-lhe o vestido,
polainas, sapatos, meias, pentes,
e todas as galantarias
com que se adorna uma dama.
Grande foi a mercê que te fez
poupando-te a gastos excessivos
com despesas tão impertinentes.
(SILVA, 2005, p. 187).

Neste momento, Roque percebe que alguém se aproxima e avisa D. Carlos, que torce para que seja D. Antônio. No entanto, quem entra em cena embuçado é Guarin, que, considerando Flora “adepta de Cupido” e “devota de Baco”, suspeita que ela pode ter outros amores. Segue-se então o seguinte diálogo:

D. Carlos: Não me ouve, cavaleiro?
Guarin: Vossa mercê não me conhece
Pois nunca fui cavaleiro,
nem tenciono sê-lo, por Cristo!
Roque: Tire o embuço.
Guarin: Não posso,
Porque faz muito frio.
D. Carlos: Então diga como se chama.
Guarin: Sou um tanto esquecido
deixei o meu nome em casa.
(SILVA, 2005, p. 189).

O riso provocado por Guarin necessita sempre do entendimento do leitor, que deve estar atento tanto para o humor quanto para a crítica presente em suas falas. Minois considera que:

[...] só as pessoas sérias sabem rir: quanto mais um homem for capaz de uma inteira gravidade, mais franco será seu riso. [...] Para rir bem, é

preciso ser um homem de convicção, acreditar firmemente em alguma coisa e constatar, de repente, que se estava enganado. (MINOIS, 2003, p. 516).

Brincalhão e ao mesmo tempo muito esperto, Guarin é capaz de provocar o riso com muita facilidade. Ao ser reconhecido por Roque e mentir que servia a Rosaura, leva uma surra de D. Carlos. É neste momento que o bufão arrepende-se por ter ajudado D. Antônio, que o colocou em meio a tantas peripécias que lhe fizeram mal:

Guarin: [...] Oh, maldito seja D. Antônio
causa de tanto mal.
Não quero servi-lo mais,
Porque de seus infaustos vícios,
enquanto ele se contenta
pago eu os seus desatinos.
(SILVA, 2005, p. 193).

Assim, Guarin arrepende-se de ter levado uma vida mundana e procura a aproximação com o sagrado. Num tom moralizante e próprio dos discursos católicos, renuncia aos prazeres do mundo para servir somente à divindade:

Guarin: [...] Eia! Pois, adeus delícias,
que sois inimigos da alma,
adeus cantimploras louras,
adeus amados cachos,
adeus furtos, adeus airadas,
adeus Flora, belo feitiço.
(SILVA, 2005, p. 193).

Gonçalo, sem ter para onde ir, procura se abrigar nos penhascos. Provando ser um homem de fé, característica nos santos, não deixa de acreditar na misericórdia divina:

S. Gonçalo: Por um sobrinho atrevido,
de minha própria casa já expulso,
venho morar nestes penhascos,
perpétuo companheiro das brenhas.
Sejais, oh Deus imenso, engrandecido
porque quando dos homens repelido
vendo-me em feroz crueza
me dais, Senhor Divino, uma cabana.
(SILVA, 2005, p. 195).

S. Gonçalo, sempre reforçando sua opção pela vida dedicada aos mais pobres, afirma:

S. Gonçalo: Desejo seguir um claustro penitente,
e de mim abstinente,
que só para Deus viva
com a alma só em Deus contemplativa,

Oh Virgem do Rosário, cujas flores,
em suaves alvares
Enriquece tua Aurora,
aquele que ao teu templo adora.
Oh, Cipreste de Cíão, oh, cedro incorrupto,
que em divino atributo
amparam as tuas piedades
do humano batel as tempestades,
guia os meus passos pelas trevas,
porque és a estrela brilhante do amor.
(SILVA, 2005, p. 197).

Neste momento acontece um dos momentos mais importantes da comédia: Nossa Senhora, venerada pelos católicos, desce do Céu e é anunciada pelo coro:

Coro: Gonçalo peregrino,
coragem, que à tua prece
propícia corresponde
a rainha dos céus.
À corte celeste
chegaram teus desejos,
porque do fogo, uma vontade
só, no céu tem seu centro.
(SILVA, 2005, p. 199).

O coro teve origem no período clássico e não pode ser visto apenas como um elemento estético presente nos textos teatrais, já que ele representa algo que vai além. Como as peças de Antônio José são também chamadas de óperas joco-sérias, pela presença da música, é importante refletirmos sobre a presença do coro como uma manifestação da voz do povo, principalmente os mais pobres, que sofreu com a ausência de Gonçalo e com a falta de caridade de D. Antônio.

Após ser anunciada pelo coro, Nossa Senhora dirige-se a Gonçalo:

N. Sr.^a: Gonçalo, uma vez que desejas
ser religioso, me agrada
que sigas a ordem
que, com divino ditame,
nas canônicas horas
sempre principia por Ave
Maria e com ela acaba.
Segue sua regra admirável
por ser esta ordem,
para mim a mais amável. (SILVA, 2005, p. 199).

Nossa Senhora refere-se à ordem dos dominicanos, ou seja, a Ordem de São Domingos de Gusmão, a qual São Gonçalo deverá procurar a fim de encontrar abrigo. É curioso como nesta comédia o santo vai buscar socorro justamente na Ordem dos Pregadores, que, durante a Inquisição, foram os responsáveis pela criação da instituição. É

provável que, com isso, sendo cristão-novo, o Judeu tentasse “agradar” a censura, a fim de continuar escrevendo e evitar a perseguição dos inquisidores. Kenia Pereira comenta que:

Nesta cena, alguns leitores espantam-se com tamanhos elogios à confraria dos dominicanos, já que era dali que partiam os mais cruéis inquisidores de quem o próprio Antônio José, aliás, foi vítima. Não se pode esquecer, no entanto, de que esta comédia foi concebida no século XVIII, época em que a censura, com suas "tesouras" afiadas, mutilava os textos mais ousados. Antônio José usava, assim, de muita criatividade, de dissimulações, máscaras e metáforas. Única forma de confundir a censura e continuar produzindo. (PEREIRA, 2001, p. 330)

Após se comunicar com Gonçalo, a imagem de Nossa Senhora vai se tornando turva:

S. Gonçalo: Não encubras, bela aurora,
teus raios celestiais.
Enche, senhora, o meu peito
com teus divinos matizes.
Seguirei tua vontade,
vou procurar sem demora
a ordem sagrada
de que me dás os sinais. – *sai*.
(SILVA, 2005, p. 200).

Tem início o terceiro ato, quando S. Gonçalo, seguindo o que disse Nossa Senhora, vai de encontro ao convento da ordem dos dominicanos. Guarin também havia ido para lá, a fim de se redimir, e é ele quem abre as portas do convento para o santo, que não o reconhece de pronto:

S. Gonçalo: [...] Desejo saber o teu nome,
por tua rara devoção.
Guarin: Sou Frei Guarin dos Lagartos!
S. Gonçalo: És Guarin?
Guarin: Sim, senhor,
mas muito diferente do que fui,
que hoje, de mim, já sou uma sombra.
(SILVA, 2005, p. 207).

Dessa forma, Gonçalo diz a Guarin que deseja falar com o prior do convento, Pedro Golçalves Telmo, considerado santo pelos pescadores, e é bem recebido por ele:

S. Pedro: Vem, Gonçalo, a meus braços,
que não foi em vão que te ouvi com alegria,
júbilos sentia na alma,
porque com a tua vida encontrou

a ordem de S. Domingos
 a joia de maior valor.
 Vem, para prestigiar estes claustros,
 oh, grande servo de Deus.
 Vem ser a melhor estrela
 Deste céu, sendo Sol
 o nosso grande pai S. Domingos.
 (SILVA, 2005, p. 215).

Guarin, que afirmara haver se redimido, na verdade continua expondo suas falas irônicas, não perdeu seu lado profano. O bobo retoma o conceito da perseguição e crítica, mais uma vez, a vida dos religiosos:

S. Pedro: Vem, Gonçalo, para que recebas
 o hábito.
 S. Gonçalo: Sou feliz
 porque alcanço tanta ventura!
 Agora, S. Domingos, sou vosso. – *sai*
 Guarin: Este velho persegue-me
 onde quer que eu esteja.
 Umaz vezes de fantasma, outras de Abade
 e agora de frade, o que ainda é pior. – *sai*
 (SILVA, 2005, p. 217).

Na cena seguinte, Rosaura e Flora conversam, enquanto o coro canta. Diante da tristeza de Rosaura, que dorme ao som da música, a criada comenta:

Flora: E adormeceu num ápice,
 entretanto eu vou tin tin
 ver se encontro o meu Guarin
 que me traz develada. – *sai*
 (SILVA, 2005, p. 221).

Lamentando-se pela desventura da irmã, D. Carlos, numa atitude romântica que mescla tristeza e vontade de obter alívio, ao contemplar a natureza, enxerga Rosaura:

Uma mulher! Que forte desejo!
 Deitada ali!... Mas que vejo?
 Não será Rosaura? Céus!
 Matá-la-ei sem receios,
 satisfazendo o meu desejo.
 Desventurada formosura,
 ai, infeliz de ti,
 que vieste ganhar aqui
 tanto a morte como a sepultura.
 (SILVA, 2005, 223).

Rosaura implora, no entanto, D. Carlos que deverá lavar a honra de sua irmã com sangue:

D. Carlos: A sua voz pode enternecer
da minha fúria o raio insano.
Não será ela a que me ofende,
sendo a injúria da minha honra?
Rompa o teu peito. – *ao querer atingi-la, ouve a voz de S. Gonçalo*
(SILVA, 2005, p. 223 e 225).

Este é um momento da peça em que o santo demonstra seu heroísmo e bravura. Ao arriscar a vida por causa de uma “pecadora”, Gonçalo prova sua santidade.

S. Gonçalo: Detém o teu acto, pecador.
Não destruas essa vida
e com ela a Deus convida,
nas forjas do seu amor.
(SILVA, 2005, p. 225).

Essa fala de Gonçalo, exaltada e destemida, apresenta rimas opostas, também chamadas intercaladas ou interpoladas – ABBA – e aproxima-se muito da música, o que caracteriza também grande parte das comédias de Antônio José. No entanto, como afirma Dines (2005, p. 42), este recurso aparece com parcimônia em **O prodígio de Amarante** e pode ser melhor notado quando o coro entra em cena.

Gonçalo consegue salvar Rosaura, no entanto D. Carlos afirma que não irá desistir de se vingar da irmã. Assim, utilizando da sua maestria para utilizar as palavras, o santo procura convencer Rosaura a se arrepender da vida “mundana” que levava com D. Antônio e se entregar a Deus:

S. Gonçalo: [...] De um instante, de um só momento,
dependeu a tua condenação,
porque morto o coração
ele olhava adormecido,
porque se o verdugo violento
te dera morte, em si mesma
fruto de tantos excessos,
despertarás hoje aqui,
uma vez que ao voltar a ti
te encontrarias no abismo.
Desperta e abre os olhos
desse sonho do pecado,
olha que Deus, indignado,
fere com a sua ira.

A atitude de Gonçalo tem a ver com a história dos santos que podem ser lidas nas hagiografias. Procurando sempre vencer o mal, por meio de um discurso moralizante, faz com que os fiéis se arrependam e se convertam. Sempre tentando revelar Deus como um

ser vingativo que se enfurece, a fala do santo segue o que dita a Igreja, que, principalmente durante a Idade Média, procurou mais atemorizar do que esclarecer as pessoas.

Rosaura, diante dos olhos de Deus, de acordo com Gonçalo, é uma mulher impura e pecadora, mas que ainda pode ser salva pela misericórdia divina:

S. Gonçalo: Oferece a Deus os despojos
da tua vida e, com ardor,
procura o teu Criador,
chora, chora enternecida,
porque a uma ovelha perdida
nunca lhe falta um pastor.
(SILVA, 2005, p. 227).

Assim, Rosaura, arrependida e submissa, ajoelha-se aos pés de São Gonçalo e, livre de seus pecados, agradece ao santo:

Rosaura: Padre, hoje, graças a ti,
a quem estou tão obrigada,
porque duas vidas hoje me deste,
a do corpo e a da alma.
E para que vejas a emenda
que tomo, de culpas tantas,
a partir de hoje meu pranto regará
estas incultas montanhas.
(SILVA, 2005, p. 231).

Quando Rosaura sai e D. Antônio entra em cena, Gonçalo tenta convencer o sobrinho a deixar sua vida de prazeres mundanos e seguir a vida religiosa. No entanto, Antônio não tem esse intuito e lamenta-se, exteriorizando sua tristeza e indignação:

D. Antônio: Desaparece da minha frente, já,
antes que ofenda essas cãs
outra vez, pois me roubaste
mais de metade da alma.
Onde está Rosaura formosa?
Matai-me de uma vez, minha
ansiedade, e sepultai-me
abismo, nas vossas entranhas.
(SILVA, 2005, p. 235).

A fala de Antônio é, ao longo de toda a peça, uma crítica à linguagem cheia de exageros do barroco, como bem explica Paulo Pereira:

A linguagem teatral, dominada pela farsa cômica, caracteriza-se pela sátira à construção pedante do barroquismo, pondo em circulação um diálogo vivo que não se via nos palcos portugueses

desde o século XVI. A contribuição renovadora de sua comédia para a língua portuguesa se dá, entre outros aspectos, por utilizar a prosa em vez dos versos nos diálogos. (PEREIRA, 2007, p. 41).

Antônio lamenta o fato de não ter Rosaura consigo e crê que ela não conseguirá levar uma vida santa, como sugeriu Gonçalo. Neste momento, Guarin entra em cena, e revela que, mesmo tentando mudar seus hábitos, permanece essencialmente o mesmo gracioso irônico e debochado:

*Entra Guarin: Onde vai seu pecadorzão?
Abandona essa caravana
onde o pirata amor
cativa leva a tua alma.
Aprende comigo, se queres
levar sempre vida ufana,
porque desde que sou santo
nunca mais precisei de nada.
Com a minha penitência aprende
o que é uma vida regrada,
que se me dão água e vinho
bebo o vinho e deixo a água.
(SILVA, 2005, p. 237).*

Durante um diálogo entre Flora e Roque, Guarin entra em cena e a criada de Rosaura pede a benção ao gracioso:

*Guarin: que Deus te faça uma santa! pega-lhe na mão
Ai, que ao pegar-lhe na mão
o diabo, que o vício frágua,
disse-me que a agarrasse,
que me fosse a uma cabana
com ela, para me desemburrar!
Oh, que maravilhosa tentação!
Não sei se a consenti
ainda que a desejasse.
(SILVA, 2005, p. 245).*

Nota-se, na fala de Guarin, a crítica aos costumes da Igreja, que sempre tentaram coibir os religiosos de ter uma vida ligada aos prazeres da carne, além dos do espírito. Guarin, que aqui se dizia santo, não conseguia se livrar de seu lado profano e tal atitude é comum em todos os homens, mesmo aqueles que são submetidos às ordens e dogmas de qualquer religião. Mais uma vez, cabe ao leitor compreender, nas falas engraçadas e debochadas de Guarin, sua crítica aos costumes. Para Camila Alvarce:

Seguindo esse raciocínio, quanto mais “pensante” e racional for o sujeito, quanto mais formador de teorias e conceitos, mais suscetível estará ao

acontecimento do riso, pois maior será o choque entre a sua razão e a efetividade. O momento desse embate – o instante de irrupção do riso – corresponde exatamente à oportunidade de alargar a percepção do sujeito que, buscando compreender o contraste, conclui sobre a necessidade de revisão de seus conceitos puramente abstratos. (ALAVARCE, 2009, p. 108).

Percebe-se o quanto sua ida à cidade de Jerusalém foi importante, a ponto de fazer com que São Gonçalo pudesse ter contato direto com seres divinos, recebendo de Nossa Senhora um conselho, mesmo estando em um ambiente profano. Assim, São Gonçalo volta a falar aos seus fiéis; no entanto, muitos não conseguem ir ao encontro dele, em virtude da impossibilidade de atravessarem o rio Tâmega. Vários fiéis, na tentativa de fazê-lo, morrem afogados. Sentindo-se incapaz de resolver o problema, o santo clama a Deus e um anjo aparece:

Entra um anjo: Gonçalo, não te preocupes que a tua prece
chegou ao Empíreo. Sendo como fogo
em línguas separado
o Supremo Senhor o ouviu.
E eis que, diligente,
encaminha a construção da ponte,
a este ponto, ainda que consideres impossível
tudo a Deus é possível.
Demovendo os duros corações
para que te façam grandes dádivas,
deste modo verão que Deus, na sua obra,
soube dar cumprimento aos teus desejos.
(SILVA, 2005, p. 251).

Ao encontrar-se com Rosaura e vê-la tão diferente da bela mulher que fora, Antônio reflete sobre sua condição de homem com tão grande tendência ao pecado:

D. Antônio: Sendo a alma irracional,
porque insensatamente se dá
às seduções mundanas?
(Silva, 2005, p. 261).

Enquanto isso, tem início a construção de uma ponte sobre o rio Tâmega. No entanto, o contato com o mundo celeste não se resume apenas à aparição de Nossa Senhora e do anjo. São Gonçalo realiza um milagre ao fazer com que, dos penhascos de onde se constrói a ponte, jorre vinho para que os trabalhadores bebam:

São Gonçalo: Eia! Que por falta de vinho
não se suspenda a obra!
Bendito seja o Senhor,

Que não falta a quem lhe pede.
(SILVA, 2005, p. 265).

Ao fim da peça, D. Carlos e D. Antônio discutem e este é golpeado pelo irmão de Rosaura:

S. Gonçalo: Meu sobrinho, que é isto?
D. Antônio: É a morte que se acerca de mim.
Padre, perdoa os meus pecados
que do coração me arrependo
ter ofendido a Deus
e a ti com as minhas proezas.
S. Gonçalo: Que Deus te perdoe, sobrinho,
que sua piedade, sempre imensa
a quem, contrito, o busca
nunca falta com clemências.
(SILVA, 2005, p. 269).

Gonçalo, sentindo que a morte estava próxima, roga pela presença de Nossa Senhora, que o recebe dizendo:

N^a Senhora: Gonçalo, por tuas virtudes
vem coroar-te neste
Reino da eternidade,
onde Deus eterno verás,
e receber a palma
que há muito te espera.
(SILVA, 2005, p. 273).

Diante de todos, Gonçalo ascende aos Céus e é recebido por S. Pedro:

S. Pedro: Oh, Soberano Gonçalo,
feliz de ti, que voas
nas asas de querubins
para a glória suprema.
(SILVA, 2005, p. 273).

Ao fim da peça, D. Carlos perdoa a irmã, Rosaura, e Guarin finaliza a comédia:

Guarin: Pois Gonçalo, como uma estrela
fixa no céu já se encontra,
acabe-se a comédia,
já que sua vida aqui termina,
dizendo *Requiem aeternam!*
(SILVA, 2005, p. 273).

A fim de que todos esses acontecimentos pudessem ser realizados, foi de grande importância a viagem de São Gonçalo do Amarante a Jerusalém. A cidade foi capaz de lhe

proporcionar santidade, revelada por meio da humildade, da fé em Deus e do perdão aos pecadores. Tem-se, dessa forma, o ideal de religiosidade perseguido pela Igreja: santidade, obediência e renúncia ao pecado. Assim, o próprio santo assemelha-se às virtudes da cidade, sendo elevado aos céus, ao lado de Nossa Senhora: “Crucial para o culto de Jerusalém, desde o início, é a importância da caridade concreta e da justiça social. A cidade só pode ser santa se for também justa e compassiva com os fracos e os indefesos”. (ARMSTRONG, 2011, p. 20).

O final de **O prodígio de Amarante** difere do de outras comédias de Antônio José principalmente pelo fato de haver um desfecho, aparentemente, já esperado. Apesar de essa comédia já conter os traços de sarcasmo, crítica e ironia que irão permear todas as peças do Judeu, para Dines sua crítica ainda é tímida e a história previsível.

Presente em espírito, mas irreconhecível na armação canhestra da trama e desenho dos personagens. As desventuras do bondoso abade não se ajustam às confusões armadas pelo sobrinho que lhe surrupia o cargo enquanto peregrina pela Terra Santa. O desfecho otimista, ingênuo, quase demagógico, lembra o dos autos religiosos dos séculos XVI e XVII. Nada a ver com os desenlaces das obras posteriores que, mesmo risonhos, deixavam um travo incômodo. (SILVA, 2005, p. 45).

No entanto, é um desfecho bastante insólito e irônico. Primeiramente um bobo da corte recebe um santo num mosteiro – quebra de maniqueísmos – evidenciando que ambos são iguais, tanto o sagrado como aquele considerado profano. Além disso, Guarin passa a pertencer à Ordem, mas não muda em nada seu comportamento, continua preferindo o vinho, que representa os prazeres mundanos.

Em seguida, é necessário que se construa uma ponte para que o santo se torne acessível aos fiéis, o que mostra a criação de uma imagem fantasticamente sagrado do humano. Após a construção da ponte, o santo vira uma estrela, o que comprova que esse humano que a Igreja queria sagrado não existe. Por isso, a escolha de São Gonçalo para protagonizar esta peça não foi gratuita, pois ele é um santo humanizado, ou um homem santificado, não pode ser somente uma das duas coisas.

Além disso, o fato de São Gonçalo subir aos Céus voando é cômica, mistura-se ironia e exagero ao se evidenciar a ascensão de um santo que a Igreja queria que fosse sagrado, mas que, como revelou Antônio José, é uma paródia do viés religioso atribuído a um homem festeiro, como bem nos revela a história do santo.

3. SÃO GONÇALO DO AMARANTE E A CIDADE SAGRADA DE JERUSALÉM: A IMAGEM E A REPRESENTAÇÃO

A palavra *imagem* é originária do latim – *imago* – e significa cópia da realidade. Quando se fala em imagem, e não somente em imagens sacras, fala-se do próprio homem, pois é sabido que desde a antiguidade ela é a expressão da cultura humana. Por isso, muito antes do surgimento da escrita, as imagens rupestres já apareciam nas cavernas, tamanha a importância para o homem de representar de outras formas a realidade que se apresentava diante de si.

O conceito de representação complementa o conceito de imagem. Ginzburg, em seu ensaio “Representação: a palavra, a ideia, a coisa”, define representação da seguinte forma:

Por um lado, a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo por contraste, à realidade ausente que pretende representar. (GINZBURG, 2001, p. 86).

Ginzburg considera que a imagem é ao mesmo tempo presença e sucedâneo de algo que não existe. O próprio autor deixa claro que definir representação é uma tarefa difícil, e que o termo vem sendo usado de forma tão popular que muitas vezes não se reflete verdadeiramente sobre o que ele significa. Ginzburg (2001) defende a ideia de que o significado do termo deve ser acompanhado de uma reflexão mais profunda dentro da historiografia, já que suas possíveis definições perpassam o campo do imaginário, da mitologia e da memória, dentre outros.

Por isso, o autor recorre à Idade Média, afirmando que a imagem assemelha-se à verdade, mas para isso faz-se necessário que haja provas que forneçam um certo grau de confiabilidade. Sendo assim, é preciso considerar que a representação fica no lugar do real, apenas guardando semelhanças com este, nunca o substituindo.

Antes de chegarmos à representação da imagem de São Gonçalo, é necessário considerarmos o percurso traçado por Ginzburg, desde a Idade Média, até chegar ao estudo das imagens sacras. Primeiramente o autor cita os catafalcos vazios dos funerais régios,

que remontam a 1291, na Espanha. Também fala dos manequins dos reis nos funerais, feitos de couro, cera ou madeira, que datam de 1327, na Inglaterra. Estes, exibidos ao lado do cadáver do soberano, propagavam a teoria jurídica do duplo corpo do rei, e eram também uma forma de eternizá-lo diante dos seus súditos. Na Roma antiga, e também na Inglaterra e na França dos XIII e XIV, realizava-se também o funeral das imagens:

Em ambos os casos, eram seguidos dos funerais das imagens, ou seja, de um rito não apenas definitivo, mas eternizador. O imperador era consagrado deus; o rei, em virtude da afirmação da perenidade da função, não morria nunca. As imagens imperiais de cera e as efígies reais, que consumavam a morte dos imperadores como processo social, equivaliam, num plano diferente, às múmias ou aos esqueletos. (GINZBURG, 2001, p. 89).

Por fim, temos a definição de *kolossós*, que significa, de forma precisa, “estatuetas funerárias, substitutos rituais, duplos que tomam o lugar dos ausentes e continuam sua existência terrena” (GINZBURG, 2001, p. 92). Concluimos que os catafalcos vazios, os manequins dos reis e as estátuas eram formas de perpetuar a vida, de dar à morte uma outra significação, já que nunca foi possível vencê-la. A partir dessas imagens, e do que consequentemente elas representam, podemos chegar à representação das relíquias dos santos e, finalmente, à representação da imagem de São Gonçalo do Amarante.

Ginzburg (2001) chama a atenção para o fato de que a valorização, tanto das relíquias dos santos como de suas imagens, poderia vir a ser interpretadas como adoração, e, portanto, confundidas com o culto aos deuses pagãos gregos e romanos. Tal atitude, para os cristãos, seria considerada como idolatria e isso seria inadmissível dentro dos fundamentos da religião católica. Assim, durante a Idade Média, prevalece o que Ginzburg (2001) explica como sendo “medo e desvalorização das imagens”. No entanto, a palavra *veneração* e o dogma da transubstanciação, ou seja, da presença de Cristo na eucaristia, substituíram o que poderia ser *adoração* das relíquias e das imagens de santos:

À luz da formulação do dogma da transubstanciação não se pode falar simplesmente de “contato”, mas sim de *presença* no sentido mais forte do termo. A presença de Cristo na hóstia é, de fato, uma superpresença. Diante dela, qualquer evocação ou manifestação do sagrado – relíquias, imagens – empalidece, pelo menos em teoria. (Na prática, as coisas são diferentes). (GINZBURG, 2001, p. 102).

Nesse trecho, Ginzburg chama a atenção para o que foi tido como golpe de mestre da Igreja Católica: a veneração das imagens substitui o que poderia ser interpretado como

adoração e idolatria. Além disso, com o dogma da transubstanciação, o corpo de Cristo deixa de ser apenas representação e passa a ser uma realidade, em outras palavras, a hóstia não mais representa o corpo de Cristo, ela *é* o corpo de Cristo. Podemos concluir que, para a comunidade católica, a imagem dos santos nunca deixou de ser a representação de seres celestes, uma cópia do que estaria no céu. Ela não é o santo, mas o representa. Dessa forma, passaremos a verificar o que representa a imagem de São Gonçalo do Amarante para seus fiéis.

Primeiramente precisamos considerar que as imagens sacras são produtos de um tempo histórico, cultural e político determinado, mas que se mantêm como símbolo de fé e devoção no presente, sem nunca perder seu lado misterioso:

Retirado da vida religiosa propriamente dita, o *sagrado celeste* permanece ativo por meio do simbolismo. Um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, *conscientemente*, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao humano integral e não apenas à sua inteligência. (ELIADE, 1992, p. 109).

Para o indivíduo que crê na imagem como uma representação de um ser sagrado, pressupõe-se que, entre ele e a imagem, estabeleça-se uma relação de identificação. Por isso, determinados santos são tidos como protetores dos motoristas, das mulheres grávidas, das crianças, dos médicos, etc. Tais imagens possuem uma função simbólica e estética capaz de produzir sensações e emoções diferentes em cada sujeito, de acordo com a vivência de cada um. Sobre o poder da imagem, Ginzburg alertou que, “no âmbito das imagens se insinua uma nova hierarquia, que remonta à tradição judaica: as estátuas são muito mais perigosas que as pinturas, uma vez que servem de incentivo à idolatria.” (GINZBURG, 2001, p. 98). Aqui o autor chama a atenção para o fato de as imagens servirem para manipular a fé cristã, ao mesmo tempo em que elas lembrariam a adoração aos deuses pagãos.

Com a inserção do catolicismo no Brasil, a partir do ano de 1549, principalmente por meio da Ordem dos Jesuítas, os portugueses trouxeram para o país a devoção a São Gonçalo. A história do santo é desprovida de certezas, alguns historiadores até mesmo questionam sua existência. Provavelmente nasceu em 1187, em Portugal, e morreu na cidade de Amarante em 10 de janeiro de 1254. Em 1561 tornou-se beato e seu processo de canonização nunca chegou a ser finalizado. Apesar disso, em 10 de julho de 1671 o Papa Clemente X estendeu seu culto a Portugal. O dia 10 de janeiro é considerado o dia de São Gonçalo, data instituída pelo Papa Julio III (1550-1554).

Consta que o santo viajou a Roma e Jerusalém, e que, após um momento de reflexão sobre a própria vida, passou a converter pecadores e a operar supostos milagres. O santo foi contemporâneo de Santo Antônio, e a ele também é atribuída a fama de casamenteiro. Além disso, é considerado protetor dos violeiros e muitos fiéis se apegam a ele durante as enchentes. É curioso como Antônio José, embora sendo judeu, era conhecedor desse percurso do santo, mandando-o a Jerusalém em **O prodígio de Amaranthe**.

Victor Eleutério, em sua obra em conjunto com Alberto Dines, faz as seguintes considerações sobre o santo:

A Igreja foi peremptória quanto ao seu nascimento, filiação e preparação religiosa. Nasce em Tagilde, perto de Guimarães. Reconhece-o filho de gente nobre. A quanto afirma que foi educado no mosteiro beneditino de Pombeiro de Ribavizela, assegura que tal se disse sem fundamento, assim como tivesse professado na ordem dominicana, como pretende outra versão popular. Certo, apenas, que no regresso de uma peregrinação a Roma e à Terra Santa tomou assento nas ribas do Tâmega e por aí fez vida eremítica. (ELEUTÉRIO, 2005, p. 60).

No Brasil, principalmente nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Bahia, Alagoas e Pernambuco, ainda são muitos comuns as festas realizadas em homenagem ao santo, a fim de servirem como pagamento por uma graça recebida. A festa pode ser realizada em qualquer época do ano e é sempre caracterizada pela presença dos rezadores e representantes da Igreja, como o padre, além de prevalecerem as orações, a musicalidade e a dança coreografada, acompanhada pelo som dos violões, violas e pandeiros. Conta-se que a São Gonçalo havia sido dada a tarefa de entregar os órgãos genitais masculinos às mulheres e, quando foi fazer essa entrega, encontrou os homens e mulheres em festa e, na falta de violeiros que continuassem a tocar, ofereceu seus préstimos (VENDRAMINI, 1976). Por isso, tanto em Portugal como no Brasil, o santo, além de festeiro, também é considerado protetor da fertilidade humana e há registros de que fazia parte das danças a lubricidade e a grosseria nas letras das canções, geralmente obscenas e carregadas de simbologia erótica. Além disso, há relatos de festas dedicadas a São Gonçalo onde era comum as mulheres venderem bolos em formato de falo, chamados de “testículos de São Gonçalo”, a fim de tentarem preservar assim a fertilidade feminina. Por isso, o caráter profano da festa, que tanto desagradava a Igreja Católica. Já no teatro de Antônio José, ele não aparece dessa forma, pelo contrário, o santo se aproxima do sagrado e acaba por fazer milagres, como a construção da ponte sobre o rio Tâmega:

Entra um anjo: Gonçalo, não te preocupes que a tua prece
 chegou ao Empíreo. Sendo como fogo
 em línguas separado
 o Supremo Senhor a ouviu.
 E eis que, diligente,
 encaminha a construção da ponte,
 e este ponto, ainda que consideres impossível,
 tudo a Deus é possível. (SILVA, 2005, p. 251).

Santos (2004) chama a atenção para o fato de que a festa em homenagem a São Gonçalo tem origem pagã:

A festa de São Gonçalo [...] tem a particularidade de conservar aspectos dos rituais que assinalam um tempo de renovação. A festa que coincide pela via do calendário com a “festa de Jano”, evoca o Deus romano que é representado com dois rostos que se opõem, um olhando para a frente e outro olhando para trás. Se tivermos em mente esta representação, que aponta para abertura, reinício das coisas e as habituais características da Idade de Ouro atribuídas ao reinado de Jano, tais como a idéia de abundância talvez possamos compreender melhor a associação entre São Gonçalo de Amarante e elementos contidos no seu ritual de fertilidade tanto em Portugal, quanto no Brasil. (SANTOS, 2004, p. 226).

Interessa-nos compreender o que representa para os fiéis católicos a imagem e a história de São Gonçalo e também como, na peça, o santo é representado. Pelo fato de haver sido difundida a história de que o santo, aos sábados, vestia-se de mulher, cantava e dançava a noite toda com prostitutas, para que assim elas não caíssem em tentação no domingo, ele é visto como um santo festeiro e alegre, capaz de converter as prostitutas e incapaz de discriminar as pessoas. Se levarmos em consideração que o homem sempre se expressou por meio de representações, desde os tempos mais remotos, chegaremos à conclusão de que muitos fiéis identificam-se com o santo, sobretudo em virtude de sua tolerância, compreensão e bondade, e é essa a imagem que a Igreja pretende que seja difundida. Sobre isso, Victor Eleutério considera que:

É verdade que Antônio José da Silva trata com respeito o santo, bem ao contrário do povo que, por festas e romarias, lhe rende um verdadeiro culto fálico. Mas tratar com gravidade um santo tão faceto igualmente incomodaria a Igreja. (SILVA, 2005, p. 60).

É importante salientarmos mais uma vez que as imagens sacras, consciente ou inconscientemente, representam uma mediação visível entre o homem e o sagrado, capazes de modificar suas relações sociais:

O sagrado é o *real* por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida, fecundidade. O desejo do homem religioso de viver no *sagrado* equivale de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão. Esse comportamento verifica-se em todos os planos de sua existência, mas é evidente no desejo do homem religioso de mover-se unicamente num espaço santificado, quer dizer, num espaço sagrado. (ELIADE, 1992, p. 31).

Sendo assim, muitas pessoas que creem no poder da imagem do santo dirigem-se a ela a fim de pedir proteção, principalmente os violeiros, as mulheres já velhas que estão em busca de um casamento ou mesmo as pessoas vítimas de preconceito social, como as prostitutas. Para essas pessoas, o santo é o elo que as liga a Deus, é a forma mais segura e confiável de estabelecer um contato com o sagrado. Antônio José conhecia muito bem a história de São Gonçalo e, em **O prodígio de Amarante**, é relatada a viagem do santo a Jerusalém e seus milagres após sua vinda da Cidade Santa. Em meio a tudo isso, há o contraste entre a vida de Gonçalo e as peripécias do debochado Guarin, além do amor proibido entre D. Antônio, sobrinho do santo, e Rosaura.

São Gonçalo, em **O prodígio de Amarante**, é um homem religioso, honesto, temente a Deus e confiante sempre na providência divina. Com alimento e até dinheiro, auxilia os pobres que vão até sua igreja pedir auxílio. Sua fé e sua dedicação aos mais necessitados o fazem querido e respeitado por todos de sua região, e é com eloquência que chama aquelas pessoas com a finalidade de ouvirem a palavra de Deus:

Venite, filii timorem Domini docebo vos.
 Gentes dessa povoação
 do entre Douro e Minha, vinde
 ouvir a palavra de Deus
 com amor e contrição.
 Temer a Deus é amar
 a Deus, porque temor tem-lhe
 quem lhe tem amor
 donde se vem a provar
 com infalível evidência
 que só sabe ter temor
 aquele que sabe ter amor.
 (SILVA, 2005, p. 107).

Esse discurso é próprio da Igreja Católica, que, principalmente durante a Idade Média, pregou o medo e a crença na divindade por meio dos tormentos do inferno, ou seja, uma fé que não era raciocinada, baseada nas ideias de domínio por parte do alto clero. São

Gonçalo, como representante desses fundamentos religiosos, também revela-se um homem crente na vida sem pecado, que poderia ser redimida pela obediência a Deus:

Ó pecadores, penitência,
porque se a mão propícia
de Deus nos concede o perdão,
vede que a clemência está
muito próxima da justiça.
Não acrescentes, pecador,
culpa à culpa, aos montões,
porque em brasas vivas
Deus prepara o seu furor.
Busque o porto soberano
Quem com tempestades luta.
(SILVA, 2005, p. 107).

No entanto, o santo percebe que suas palavras não são ouvidas pelos passantes, fazendo-se surdos ao seu chamado:

Mas que vejo? Ninguém ouve?
É isto pregar no deserto.
Nas glórias temporais
se afundam os pecadores,
que afundam nos clamores
que lhes predizem os males.
(SILVA, 2005, p. 107).

E continua:

S. Gonçalo: [...] Semeia o lavrador constante
as sementes da verdade,
porém a infelicidade
persiste errada e obstinada
em negar o momento da colheita,
ou porque uma semente caiu
e entre espinhos se sufocou,
ou porque ao querer nascer
na própria flor se secou,
porque encontrou pedras, na queda,
e, logo, não pode germinar
porque lhe faltou a humildade,
umas porque quando foram semeadas
os pássaros as comeram,
as outras quando nasciam
os homens as pisavam.
(SILVA, 2005, p. 109).

Gonçalo compara-se ao lavrador responsável por plantar no coração dos homens as sementes da fé e da esperança em Deus, estabelecendo uma intertextualidade ao fazer referência ao texto bíblico, que consta no Novo Testamento:

“Escutai: eis que o senhor saiu a semear. E ao semear, uma parte da semente caiu à beira do caminho, e vieram as aves e a comeram. Outra parte caiu em solo pedregoso e, não havendo terra bastante, nasceu logo, porque não havia terra profunda, mas, ao surgir o sol, queimou-se e, por não ter raiz, secou. Outra parte caiu entre espinhos; os espinhos cresceram e a sufocaram, e não deu fruto. Outras caíram em terra boa e produziu fruto, subindo e se desenvolvendo, e uma produziu trinta, outra sessenta e outra cem”. E dizia: “Quem tem ouvidos para ouvir, ouça”.
(A BÍBLIA, Marcos 4, 3-9).

Mas, como o homem barroco, encontra-se em meio aos contrastes impostos pela vida a todas as pessoas, mesmo àquelas ligadas diretamente à vida espiritual, como São Gonçalo. De um lado, a moral, a retidão e os princípios ditados pela Bíblia e pelos dogmas da Igreja, do outro, a vida “mundana”, os “tormentos” da carne, o chamado para uma vida de prazeres. É o sagrado em oposição direta ao profano, já que ambos não podem coexistir, mas devem sempre estar presentes a fim de seja mantida a ordem:

[...] a vida religiosa e a vida profana não podem coexistir nas mesmas unidades de tempo. É, pois, necessário destinar à primeira dias ou períodos determinados dos quais todas as ocupações profanas sejam eliminadas [...] Não existe religião nem, por conseguinte sociedade que não tenha conhecido e praticado essa divisão do tempo em duas partes estanques, alternando uma com a outra conforme uma lei variável de acordo com os povos e as civilizações; é até muito provável, como dissemos, que tenha sido a necessidade dessa alternância que levou os homens a introduzirem, na continuidade e na homogeneidade da duração, distinções e diferenciações que ela não comporta naturalmente (DURKHEIM, 2008, p. 373).

A Igreja modelava em São Gonçalo um exemplo de homem – penitente, casto, fraterno e caridoso – que deveria ser seguido pelos seus devotos. Mas Gonçalo, considerando-se também um pecador, enxerga nesses pecados o motivo de seus fiéis já não encontrarem em suas palavras o caminho que leva a Deus, e sente-se culpado por isso:

Talvez que, por meus pecados,
não veja frutificar o que prego em nome de Deus,
depende muito de quem prega
que seu sermão seja escutado.
Indigno pregador
é o que sou, meu Deus, é duro sabê-lo!
porque não pode converter

pecador a pecador!
 Se os meus delitos atrozes
 são a razão desta falha
 que hei de fazer, Senhor,
 para que seja ouvida a vossa palavra?
 (SILVA, 2005, p. 110-111).

Sobre a vida de São Gonçalo, pode-se perceber na peça o que é comprovado pelas hagiografias, que relatam que, desde a infância, o santo parecia predestinado à vida monástica e à dedicação aos mais necessitados. Tem-se o mito da divindade, a personificação do bem e da virtude:

Vede logo quãto se pode fiar, neste assento e officio do glorioso S. Gõçalo, pois tudo o do mundo enjeitou, cuja meninice foy cõ tantos presagios do que depois aviamos de ver, que lo dia de seu baptismo pós os olhos em Christo crucificado, & depois não tomava o leyte da ama sem o ver; & aquelle Senhor quem disse que da cruz avia de trazer todas as cousas a si, até a tenra idade de S. Gõçalo atrahio de modo, que já então lhe roubava os olhos hum Deos crucificado [...]. O melhor de tudo o que possuya offereceo a Deos [...]. Em estado de clérigo foy este São devoto & penitente, & tam casto [...] em estado de Abbade tam amigo dos pobres, tanto amor as ovelhas: no de peregrino, a devação com que foy visitar os lugares santos; no de frade tão solcito de pregar, & ensinar (GALVÃO, 1613, p. 05).

Já a cidade de Jerusalém é fundamental para que possamos constatar, na peça **O prodígio de Amarante**, a transformação que se inicia em São Gonçalo desde que ele decide ir para a Cidade Santa e que se consolida quando ele retorna para Portugal. Desiludido em virtude da pouca participação dos fiéis em sua igreja, e, de certa forma, sem esperanças quanto à salvação dos homens, o santo procura na cidade um alívio para suas desesperanças e uma forma de fortalecer sua fé. São Gonçalo ouve as palavras de um cego, que fala da ida de Jesus a Jerusalém, e as toma como um sinal divino:

Este é o eco veloz
 que à viagem me desafia,
 pois sempre por boca humilde
 Deus inspira auxílios.
 (SILVA, 2005, p. 115).

Sabemos que Jerusalém desempenha um papel importante no cenário religioso mundial, principalmente se levarmos em conta as três grandes religiões do ocidente: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. Dessa forma, além de compreendermos a importância da Cidade Santa na peça em estudo, é fundamental que se conheça a história da formação de Jerusalém, pois a destruição e a reconstrução do templo são de grande

importância para que possamos entender por que a cidade é considerada sagrada para essas três grandes religiões e também o motivo de tantos conflitos que perduram até os dias de hoje.

As origens históricas da cidade de Jerusalém são incertas, como afirma Karen Armstrong:

Nada sabemos sobre os primeiros habitantes das colinas e vales que acabariam se tornando a cidade de Jerusalém. Em tumbas do monte Ofel, ao sul das atuais muralhas da Cidade Velha, foram encontradas vasilhas de cerâmica datadas de 3000 a. C. Foi nessa época que começaram a surgir cidades em outros pontos de Canaã, o Israel moderno; em Meguido, Jericó, Hai, Laquis e Betsan, por exemplo, os arqueólogos descobriram templos, casas, oficinas, ruas e condutos de água. (ARMSTRONG, 2011, p. 23).

No entanto, não é possível afirmar que a cidade tenha começado a se organizar nessa época. Sabe-se que Jerusalém encontrava-se distante de Canaã e não participou do desenvolvimento deste local, que floresceu durante a Idade do Bronze. Vasos datados do reinado do faraó Sesóstris (1878 – 42 a. C.), encontrados em 1925, mencionavam 19 cidades de Canaã, dentre elas *Rushalimum*, que se referia a Jerusalém e provavelmente significa “Shalem fundou”. Karen Armstrong explica esse fato da seguinte forma:

Ela parece ter incorporado o nome do deus sírio Shalem, identificado como o sol poente ou a estrela vespertina. Canaã podia estar sob o domínio político do Egito, mas em termos de cultura e religião achava-se basicamente sob a influência da Síria. [...] Os nomes dos príncipes de Jerusalém nos Textos de Execração indicam que, como os sírios, os jerosolomitas eram de origem semita e partilhavam a mesma visão de mundo. (ARMSTRONG, 2011, p. 27).

Dessa forma, Shalem provavelmente era um deus que teria se revelado no monte Ofel, daí o fato de o local ser considerado sagrado desde o início. Pelo que consta, os habitantes do local eram politeístas e cultuavam o deus Baal, deus da tempestade, e também o deus El, pai de Baal. Tudo isso por influência do povo de Ugarit, que habitava o litoral da Síria.

A pesquisadora Aila L. Pinheiro de Andrade também retoma estudos extra bíblicos para tentar explicar a origem de Jerusalém:

A denominação mais antiga de Jerusalém é atestada nas tabuinhas de *Tell el-Amarna*, datando de 1350 a.C. quando o rei de *Wru-shalém* enviou cartas ao faraó Amenófis IV pedindo ajuda bélica contra os bandos de guerreiros que tentavam assediá-la. Jerusalém era uma cidade-estado cananeia pertencente aos jebuseus. Em ugarítico chamava-se *Wru-*

shalém, uma palavra composta pelo termo “wru”, que significa “fundada” ou “fundamento” e “Shalém” uma das divindades dos povos cananeus. Wru-shalém era um nome teofórico que significava “fundada pelo deus Shalém” ou “cujo fundamento é o deus Shalém”. (ANDRADE, p. 3).

O pesquisador Simon Sebag Montefiore alerta-nos para o fato de que “há séculos na história de Jerusalém sobre os quais pouco se sabe e tudo é controverso.” (MONTEFIORE, 2013, p. 21). Dessa forma, conclui-se que há muitas incertezas quanto à verdadeira origem da cidade. É por isso que, sendo duas cidades, a celestial e a terrena, há que se verificar as suas duas origens a fim de podermos compreender sua importância como forma de comunicação entre os homens e o divino. Sobre suas origens históricas, complementando os estudos de Karen Armstrong e de Aila L. Pinheiro de Andrade, Montefiore considera que:

Povos já viviam ali desde 5000 a. C. No começo da Idade do Bronze, por volta de 3200 a. C. – quando a mãe das cidades, Uruk, que viria a ser o Iraque, já abrigava 40 mil moradores, e a vizinha Jericó era uma cidade fortificada –, pessoas enterravam seus mortos em túmulos nos morros de Jerusalém e começaram a construir pequenas casas quadradas, no que era provavelmente uma aldeia murada, numa colina acima de uma fonte. Essa aldeia foi então abandonada durante muitos anos. Jerusalém mal existia no tempo em que os faraós egípcios do Antigo Reino elevaram ao auge a construção de pirâmides e concluíram a Grande Esfinge. Então, nos anos 1900 a. C. – época em que a civilização minoica florescia em Creta, o rei Hamurabi estava prestes a compilar seu código legal na Babilônia e os bretões rezavam em Stonehenge –, algumas cerâmicas cujos fragmentos foram descobertos perto de Luxor, no Egito, mencionavam uma cidade chamada Ursalim, uma versão de Salém ou Shalem, deus da estrela Vésper. O nome pode significar “Salém fundou”. (MONTEFIORE, 2013, p. 46).

A partir desse ponto a história sagrada de Jerusalém tem relações intrínsecas com várias passagens bíblicas. Se levarmos em consideração os cinco primeiros livros bíblicos do Antigo Testamento – o Pentateuco ou Torá – também chamados de históricos – veremos que a formação do povo de Israel mais tarde terá como capital a cidade de Jerusalém, escolhida pelo rei Davi.

De acordo com Gênesis, após a criação do mundo e do homem, da sua posterior expulsão do Paraíso e do grande dilúvio que inundou todo o mundo, com exceção da arca de Noé, que abrigava sua família e um casal de cada espécie do reino animal, a terra precisava ser repovoada. É a partir daí que temos a história dos grandes patriarcas bíblicos, considerados ancestrais dos judeus: Abraão, Isaac e Jacó.

Dessa forma, segundo Gênesis, Deus ordena a Abrão que saia de sua terra a fim de partir em busca de Canaã, o Israel moderno, a cidade onde jorrava leite e mel. Essa busca é de fundamental importância para que se chegue à origem sagrada de Jerusalém:

Iahweh disse a Abrão: “Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que te mostrarei. Eu farei de ti um grande povo, e te abençoarei, engrandecerei teu nome; sê uma bênção!
 abençoarei os que te abençoarem,
 amaldiçoarei os que te amaldiçoarem.
 Por ti serão benditos
 todos os clãs da terra.” (Gênesis 12: 1-3)

Também Montefiore (2013) explica sobre as origens da cidade santa:

De acordo com o Genesis, primeiro livro da Bíblia, o patriarca fundador dos hebreus foi Abraão — que é mostrado viajando de Ur (onde hoje é o Iraque) para se estabelecer em Hebron. Era em Canaã, a terra a ele prometida por Deus, que lhe deu o novo nome de “Pai dos Povos” — Abraão. Em suas viagens, Abraão foi recebido por Melquisedeque, o rei-sacerdote de Salém em nome de El Elyon, o Deus Altíssimo. Como primeira menção à cidade na Bíblia, isso sugere que Jerusalém já era um santuário cananeu governado por reis-sacerdotes. Depois, Deus testou Abraão ordenando-lhe que sacrificasse o filho Isaac numa montanha na “terra de Moria” — identificada como monte Moria, o monte do Templo de Jerusalém. (MONTEFIORE, 2013, p. 49).

Posteriormente, o livro do Êxodo descreve a opressão vivida pelos israelitas no Egito, após sua liberdade, pois, de acordo com a passagem do Mar Vermelho, conseguiram de Deus um milagre que fez com que pudessem se livrar da escravidão imposta pelo Faraó. Logo após a saída do Egito, caminharam por Canaã, a Terra Prometida e sobreviveram ao deserto, até Moisés receber os dez mandamentos no Monte Sinai, o que marcou de forma profunda o povo de Israel.

É importante considerarmos o posicionamento de Israel diante de Jerusalém. Após o governo de Saul e de seu filho Isboset, Davi, que, de acordo com Karen Armstrong, é uma das figuras mais complexas da Bíblia, assumiu o poder. Embora Jerusalém fosse considerada inexpugnável, Davi tinha planos para a cidade e cogitava transformá-la na capital de seu reino. Foi a partir daí que o local ganhou o prestígio religioso que tem hoje, sendo capaz de unir, num mesmo território, não de forma pacífica, judeus, cristãos e muçulmanos:

Uma cidade que até então tivera importância secundária em Canaã entrou para o âmbito da tradição que por fim resultaria no monoteísmo histórico.

Com isso, ela se tornaria um dos lugares mais sagrados – e, portanto, um dos mais disputados – do mundo. (ARMSTRONG, 2011, p. 63).

A conquista de Jerusalém pelo rei Davi é narrada na Bíblia no segundo livro de Samuel e no primeiro livro das Crônicas. De acordo com os textos bíblicos, Davi tinha 30 anos quando começou a reinar e reinou durante quarenta anos – trinta e três deles somente em Jerusalém, os outros sete em Hebron e Judá (2 Samuel 5:4-5). Davi e seu exército invadem a cidade dos jebuseus, que, apesar de relutarem, não conseguiram se opor ao domínio. O rei então passa a chamá-la de Cidade de Davi.

A então cidade-estado cananea pertencente aos jebuseus foi conquistada por Davi, rei de Israel, em meados do ano 1.000 a. C., para torná-la sede do governo. Mas, para legitimar a teocracia, a cidade deveria possuir um santuário ao Deus nacional. Davi não pode construí-lo porque dependia das narrativas populares sobre aparições do Deus dos hebreus na localidade, e a memória religiosa popular não mencionava Jerusalém. A solução encontrada por Davi foi resgatar a importância da arca do “Senhor dos exércitos” e transferi-la, sob poderosa escolta, para sua nova capital, transformando-a numa cidade santa.

O fato de abrigar a arca fez com que Jerusalém se tornasse uma cidade sagrada, pois Deus a teria escolhido para ser a representação do local que guardava o sinal da aliança de Deus com o povo de Israel. Até aqui, Davi vence a guerra com os filisteus.

O início da construção do templo de Jerusalém é descrito no livro das Crônicas. Davi afirma ter se empenhado para preparar a casa de Deus, toda revestida de ouro, prata, bronze, ferro e pedras preciosas:

Davi mandou reunir os estrangeiros que se achavam na terra de Israel, e depois designou trabalhadores para trabalharem as pedras para a construção da casa de Deus. Davi arranhou também muito ferro para os cravos dos batentes das portas e para os ganchos, bem como uma quantidade incalculável de bronze e troncos de cedro sem conta, pois os sidônios e os tírios tinham enviado a Davi troncos de cedro em abundância. (A BÍBLIA, 1 Crônicas 22: 2-4).

O profeta Natã havia profetizado que seria um dos filhos de Davi quem ergueria o templo, pois ele havia derramado muito sangue sobre a terra. Por isso, Davi inicia a construção do templo, mas quem o conclui é Salomão, que passa a ser o rei de Israel. Isso também porque Betsabeia, uma das mulheres de Davi, reclama o trono para seu filho – Salomão – de modo que este é escoltado pelo sacerdote Zadoque e pelo profeta Natã até a fonte de Giom, onde é ungido rei. Antes de morrer, Davi, agradece pelas bênçãos de Deus

e pede a ele: “A meu filho Salomão dá um coração íntegro para que guarde teus mandamentos, teus preceitos e leis, que ele os ponha todos em prática e construa este palácio que te preparei.” (A BÍBLIA, 1 Crônicas 29:19).

Após receber de Deus a sabedoria, Salomão prossegue com a construção do templo e para lá transfere a Arca da Aliança, que é dessa forma conduzida por sacerdotes levitas ao Santo dos Santos, e Deus toma posse do templo:

Quando tudo ficou pronto, Salomão reuniu o povo para ver os sacerdotes transportarem o móvel de madeira de acácia da Arca da Aliança de sua tenda na cidadela de Sião, a cidade de Davi, para o Templo no monte Moriá. Salomão fez sacrifícios no altar e depois os sacerdotes levaram a Arca para o Santo dos Santos e a colocaram sob as asas de dois imensos querubins de ouro. Não havia nada no Santo dos Santos além dos querubins e da Arca, e nada dentro da Arca – de apenas 1,2 metro por 75 centímetros – além das placas da lei de Moisés. Sua santidade era tamanha que não se destinava à adoração pública: em seu vazio residia a divindade de Yahweh, austera e sem imagem, uma ideia exclusiva dos israelitas. (MONTEFIORE, 2013, p. 61).

O templo era suntuoso, adornado de pedras preciosas e ouro importado de Ofir. Daí a verdade existente com relação às famosas “minas do rei Salomão”. Montefiore (2013) considera que sua magnificência pode ser exagerada, mas seu declínio foi real, pois transformou-se em um tirano impopular que cobrava altos impostos e adorava outros deuses além de Yahweh. Após reinar 40 anos, por volta do ano 930 a. C., Salomão morreu.

A partir daqui a história de Jerusalém é repleta de invasões, além da destruição e da reconstrução do templo e de suas muralhas. A primeira destruição foi comandada por Nabucodonosor, em 16 de março do ano 597 a. C. Jerusalém foi completamente arrasada pelos babilônios, que saquearam o templo, mataram os sacerdotes, queimaram o palácios e as casas e deportaram o rei, Joaquim, juntamente com 10 mil nobres, jovens e artesãos, para a Babilônia. A partir dessa destruição, nunca mais se soube da Arca da Aliança, que desapareceu.

Jerusalém hoje é uma cidade com uma população de cerca de 750.000 habitantes e possui uma área que se estende por 126 km², localizada próxima, a oriente, do Mar Morto, e a ocidente, do Mar Mediterrâneo. Além se ser importante, como dito anteriormente, para judeus, muçulmanos e cristãos, a cidade também possui renomadas universidades e possui amplo campo para pesquisas arqueológicas. Vista por peregrinos e religiosos como uma cidade celeste, a antiga Salém é o arquétipo do Céu. Já estudada por historiadores, é fonte

de pesquisa desde a época da dominação otomana, tanto com o intuito de encontrar grandes tesouros, como também na tentativa de explicar sua própria história.

Para Antônio José, cristão-novo, conhecedor do Pentateuco, a cidade também apresenta sua relevância. Apesar de suas origens judaicas, escolhe um caminho para contar sua peça que passa pelo cristianismo, na figura de São Gonçalo do Amarante. Sabe-se que a cidade de Jerusalém é também muito importante para cristãos de todas as partes do mundo, principalmente pelas passagens do Novo Testamento, que a relacionam com a figura de Jesus Cristo, sendo sagrada também por isso.

O Prodígio de Amarante revela-nos um santo que, peregrino, busca sua iluminação em Jerusalém. Sua volta comprova como a cidade pode transformá-lo, já que retorna operando milagres e disposto a enfrentar as dificuldades causadas por seu sobrinho Antônio.

4. O GRACIOSO ENTRE A IRONIA E A CARNAVALIZAÇÃO

No teatro de Antônio José da Silva são comuns o chiste zombeteiro, a ironia e a comicidade. Se pensarmos em suas comédias como uma forma de criticar a sociedade lisboeta da época de D. João V, chegando ao ponto de ridicularizar algumas figuras nobres da sociedade, veremos que grande parte dessa crítica fica por conta do gracioso, também chamado de bufão ou bobo da corte. Como se pode ler nos comentários que Kenia Pereira faz da peça **Guerras do Alecrim e da Manjerona**:

E tanto no carnaval como no entrudo, tanto nas comédias como na farsa de Antônio José, a presença de um bufão deve ser garantida. Se Dom Gilvaz se encanta com a moçoila Nise, Dom Fuás foi capturado pelas graças da adolescente Clóris; o truão Semicúpio, por sua vez, se derrete pela criada Sevadilha. Ele também não poupa galanteios a sua enamorada. Numa mistura de fanfarronices e artimanha, ele solta a voz, numa tentativa zombeteira de alcançar também o coração da mulher amada. (PEREIRA, 2012, p. 12).

É na fala debochada de Semicúpio que se constata a crítica aos costumes sociais, como o casamento por interesse, a avareza e a falta de confiança que existia na medicina e na justiça:

Semicúpio: Tem mão, sarjeta encantadora, que com embiocadas dengüices, feita papão das almas, encobres olho e meio, para matares gente de meio olho! Escusados são esses esconderelos, pois pela unha desse melindre conheço o leão dessa cara. (SILVA, 2007, p. 334).

Assim, esses bobos poderiam falar sobre os mais diversos assuntos sem levantar, num primeiro momento, suspeitas com relação à crítica presente nas suas falas, mesmo que em suas palavras ficassem claras a sátira e a opinião do povo sobre os mais diversos assuntos. Conclui-se, dessa forma, que eles representavam a opinião popular, que deveria ser sufocada em virtude de viver num ambiente opressivo, em que apenas a opinião da Igreja e dos nobres era levada em consideração. Paulo Roberto Pereira considera que:

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

Na Antiguidade, gregos e romanos viam o riso como algo ligado à divindade. As festas estavam amplamente ligadas ao risível, já que este era considerado uma manifestação do contato com o divino. A sátira e a comédia funcionavam como válvula de escape numa sociedade marcada por profundas desigualdades sociais, já que era visível a diferenças existentes entre homens e mulheres e entre senhores e escravos, por exemplo.

Também nas festas o riso estava presente não apenas demonstrando alegria e diversão, mas era parte dos sacrifícios que estavam por vir. Isso porque durante as comemorações os escravos podiam se divertir livremente, dançar, zombar e brincar da forma como bem entendessem. Essa era a representação do caos. No entanto, após os festejos, um escravo era escolhido para ser sacrificado para pôr fim à desordem e para que se estabelecesse novamente a norma. Dessa forma, o riso era visto como um retorno ao caos original.

O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao numinoso, cuja plenitude se confunde com a do estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais, o esquecimento do profano, um contato com o mundo dos deuses e dos demônios que controlam a vida. É assim, um retorno às origens que permite reproduzir os atos fundadores, para regenerar o mundo e os homens, para interromper o declínio. (MINOIS, 2003, p. 32-33).

Mikhail Bakhtin, em seus estudos sobre a carnavalização, na obra **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais, revela que “os bufões e os bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média” (BAKHTIN, 1981 p. 07). O autor nos mostra que nesse período há uma produção literária muito extensa, a qual denomina de obras cômicas verbais, marcadas pelo riso e pela inserção do grotesco, além da presença das paródias, que poderiam estar baseadas tanto em obras célebres da literatura mundial como nas cerimônias da Igreja ou do Estado.

Para Bakhtin, o grotesco era manifestado pelo povo durante as festividades de carnaval – momento em que havia liberdade para que cada um se portasse da forma como desejasse, sem se preocupar com as imposições do Estado ou da Igreja – e também durante as festas agrícolas e as festas religiosas. Durante todas essas festividades, o riso estava presente “e acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus

atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.)”. (BAKHTIN, 1981, p. 04).

Quando Bakhtin se propôs a estudar Rabelais, demonstrou que o riso na Idade Média evidenciava um tom relacionado à paródia. Uma corte que se prezasse deveria ter um bobo da corte, pois ele, como uma cópia ridícula do rei, revelava a estupidez do ser humano, mesmo que este fosse um nobre.

George Minois considera que, nas falas e ações do bobo da corte, estão presentes a astúcia e a inteligência:

O riso do bobo tem ainda, na Idade Média, outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico. Não é apenas uma coincidência que a função de bobo de rei tenha desaparecido da França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luis XIV: o monarca que pode sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato (MINOIS, 2003, p. 232).

Ao dar à vida um tom mais profano, desvinculado da vida espiritual contemplada pela igreja, era como se se criasse um mundo paralelo, “um segundo mundo e uma segunda vida” (BAKHTIN, 1981, p. 05). Dessa forma, como se estivessem de um lado oposto, os bufões absorviam essas características: um discurso popular ligado à crítica e, ao mesmo tempo, ao riso, de forma que se pode considerar que a sátira está sempre presente em suas falas, como no comentário feito por Guarin quando este fica sabendo que São Gonçalo irá até Jerusalém:

Guarin: Uma vez que a Jerusalém,
senhor, vais com efeito,
peço, senhor, que me tragas
par as minhas devoções
uma relíquias e são
estas que te vou dizer:
O pórtico de Belém,
o Monte Olivete inteiro,
a Rua da Amargura,
e a Mesa do Fariseu,
a muralha da cidade,
e um osso do bom ladrão,
item trazei, senhor, uma
lagrimazinha de s. Pedro.
Minha grande devoção
não se contenta com menos.
D. Antônio: Estás sempre de brincadeira?

Pára agora com isso.
(SILVA, 2005, p. 137).

Assim, os bufões se desvinculam do senso comum implementado na sociedade pela Igreja e pelos nobres, criando, dessa forma, uma nova visão do mundo, em que se destaca o grotesco, o corpo em oposição à alma, do que podemos chamar também de “comédia baixa”, ou seja, tudo que dizia respeito à terra (em oposição ao céu) e também ao corpo, principalmente ao baixo ventre e aos orifícios: boca, nariz, ânus, órgãos sexuais, etc. Dessa forma, enquanto a Igreja tentava ligar o homem às coisas celestes, o bobo da corte, por meio do riso, buscava a união dos homens com sua própria natureza animal.

Jung observa na figura do bobo da corte e do palhaço o arquétipo do tricker, considerando-o uma figura ambígua, sempre amado e temido, insólito, imprevisível, infrator das normas estabelecidas, capaz de inverter e transformar valores:

Ele é mais estúpido que os animais, caindo de um ridículo desajeitado a outro. Embora não seja propriamente mau, comete atrocidades devido a sua insensatez e inconsciência. É um ser originário cósmico, de natureza divino-animal. Por um lado superior e por outro inferior ao homem. (JUNG, 2000, p. 259).

Por essa razão, muitas vezes, encontramos em Guarin não somente o bobo da corte debochado e crítico, brincalhão e excêntrico. Assim, há na personagem cômico traços do sagrado, que o aproxima das virtudes morais pregadas por São Gonçalo do Amarante, por exemplo, como quando, durante a ausência de S. Gonçalo, devendo D. Antônio tomar conta da igreja e dos pobres, só pensava em se divertir:

Guarin: Só pensa em amar e caçar
este Narciso prelado.
Do capítulo de *Abbatis*
pouco sabe e só de ouvido sabe
de *clerico venatore*
e de *clerisis conjugatis*.
Se Gonçalo fosse vivo,
ele que os excessos criticava,
certamente se pasmaria
de ver abade tão nocivo.
Para turco, a meu amo
só lhe falta renegar,
já que nem é secular,
nem sacerdote. Que dor!
(SILVA, 2005, p. 175).

Tal fato pode ser explicado em razão de os bobos das corte, nas sociedades antigas, terem origem nos rituais sagrados. De acordo com Alice Viveiros de Castro (2005) esses rituais tinham a função de espantar o mal e, para isso, alguém representava deficiências humanas (cegueira, lepra) de forma que fazia rir os que estavam presentes nas cerimônias. Dessa forma, quebrava-se a seriedade do culto por meio do riso e, em pleno momento sagrado, manifestava-se também o profano.

Extremamente contraditório, o gracioso não era um simples palhaço, pois tinha a função de brincar com a lei e fazer rir. Mesmo que fosse incapaz de causar mudanças profundas na forma como a sociedade era organizada, ele levava a plateia a repensar e questionar tal organização, por isso era temido até pelos mais poderosos, pois ele era livre para brincar e zombar de qualquer pessoa. Apesar de ser visto como um ser sem moral e muitas vezes tolo e estúpido, usava o riso e o deboche para fazer rir, e o riso provocado por ele poderia incomodar aqueles que tinham o interesse de manter a ordem vigente. Sobre essa natureza ambígua, Jung considera:

Sob outros aspectos ele é mais estúpido que os animais, caindo de um ridículo desajeitado a outro. Embora não seja propriamente mau, comete, devido à sua inconsciência e falta de relacionamento, as maiores atrocidades. [...] O trickster é um ser originário “cósmico”, de natureza divino-animal, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente. Nem está à altura do animal devido à sua notável falta de instinto e desajeitamento. Estes defeitos caracterizam sua natureza *humana*, a qual se adapta às condições do ambiente mais dificilmente do que um animal. Em compensação porém se candidata a um desenvolvimento da consciência muito superior, isto é, possui um desejo considerável de aprender, o qual também é ressaltado pelo mito. (JUNG, 2000, p. 259).

A natureza subversiva do bobo da corte fica evidente em muitas outras obras de Antônio José, como em **Esopaida ou Vida de Esopo**, quando o gracioso Esopo discute sobre a inteligência de seu amo, colocando sua sabedoria acima da do seu senhor, Zeno:

Esopo. [...] Ora, o certo é que estamos em um tempo que não se sabem estimar os homens de prendas ou as prendas dos homens! Se vossa mercê bem soubera o que eu sou, talvez que me não vendera. Porém falando com a mais cativa reverência, não é o mel para a boca do asno.

Zeno. Qual é o mel, e qual é o asno?

Esopo. O asno, falando por entre os dentes, é vossa mercê, e o mel é o que sai e o que levo do tinteiro.

(SILVA, 2007, p. 158).

Já em **Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança**, Sancho, o bobo da corte, debocha dos suspiros românticos de seu senhor, D. Quixote, por sua amada Dulcinéia:

D. Quixote. Soberana Ninfa.

Sancho. Ninfa soberana.

D. Quixote: Íris deste horizonte.

Sancho. Arco-da-velha deste horizonte.

D. Quixote. Que rasgando diáfanos vapores...

Sancho. Que rasgando as nuvens de papelão...

D. Quixote. Te ostentas deidade.

Sancho. Te ostentas já de idade.

(SILVA, 2007, p. 111).

Renato da Silva Queiróz considera que o bobo da corte sente prazer em provocar, uma agitação no público, sendo, desse modo, um agente da desordem. Tal desordem visa a uma reformulação dos padrões sociais, ou, pelo menos, um modo de repensá-los:

O trickster colocaria em jogo, assim, o inesperado, o indefinido, desrespeitando, no nível do imaginário, a própria ordem social. Ainda segundo Balandier, o seu papel seria, sob muitos aspectos, semelhante ao de outros personagens – bufões, mascarados, bobos da corte – aos quais se concede licença para que possam zombar da ordem estabelecida, “quebrando aparências e desfazendo ilusões”. Muito embora as transgressões cometidas por tais figuras sejam autorizadas pela sociedade, a própria ordem acabaria sendo assim reforçada, por meio de um processo catártico, e ainda com o mérito de revelar aos seus integrantes a desordem que poderia se instaurar caso as normas, os códigos e os interditos viessem a se dissolver. Elemento, a um só tempo, perturbador e agente da ordem, decorreria disto a ambiguidade do trickster. (QUEIROZ, 1991, p. 96).

Henri Bergson foi um pesquisador que se dedicou ao estudo do riso, já que muitos outros viam na comédia uma espécie de gênero menor, principalmente se fosse comparada ao estudo da tragédia. Em sua obra intitulada **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**, o autor afirma que o riso é uma característica tipicamente humana e, sendo assim, o cômico refere-se à inteligência pura. Só é possível que se ria de algo que, mesmo de forma inconsciente, assemelhe-se a alguma característica humana, ainda que a causa do riso seja um objeto ou um animal. Enquanto na tragédia procura-se emocionar o espectador, na comédia a intenção é fazê-lo se desvincular ao máximo de suas emoções, como afirmou Bergson: “a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração” (BERGSON, 2001, p. 04). Por isso diz-se que a comicidade liga-se à inteligência pura.

Mas somente o fato de dirigir-se à inteligência não é capaz de produzir o riso. O cômico precisa estar em contato com outras inteligências, de forma com que haja comunhão, que exista um grupo capaz de produzir o riso.

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será – convém dizer desde já – a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 2001, p. 06).

Se considerarmos o período medieval, percebemos que, num contexto marcado pelos abusos do rei e da igreja, a comédia foi uma forma de extravasar o riso solto, de ridicularizar os padrões sociais e religiosos que estavam em voga naquele momento, de forma a estabelecer uma espécie de resistência e também de dar voz ao povo, por meio, principalmente, do discurso dos graciosos. É o que faz, por exemplo, Antônio José na peça **O Prodígio de Amarante**, quando o bobo Guarin fala da vida de sacerdote:

Não me faça Deus abade,
mas se um dia chegar a sê-lo
então, a caridade
pela minha barriga começaria.
(SILVA, 2005, p. 91).

Ao se fazer uma sátira do lado cerimonioso da vida social estabelecido pela Igreja e pelo Estado e apresentá-la ao povo em forma de comédia, essa ação é recebida de forma mecânica pelos espectadores, de forma que se chame a atenção para o corpo e a linguagem do outro. Bergson (2001, P. 38) afirma que “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que se está em questão é o moral.” Esta afirmação de Bergson, por si mesma, já é irônica e é possível que se conclua, dessa forma, que não se ri apenas de situações engraçadas, como o fato de alguém tropeçar e cair ou do tamanho exagerado do nariz de certo personagem. Ri-se também da própria linguagem do outro, das sátiras criadas pelo autor e de suas críticas, que têm relação com a tentativa de denunciar aspectos sociais moralmente doentios.

Assim, enquanto Antônio José da Silva escrevia suas peças e as encenava no Teatro do Bairro Alto, em pleno período inquisitorial, seus bonecos de cortiça davam voz aos oprimidos, principalmente os graciosos, que se apoderavam da linguagem a fim de criticar os costumes da época. Embora as situações engraçadas produzidas por eles no palco fizessem rir, a intenção das peças não era somente entreter o público, mas sim

revelar-lhe que algo estava errado na sociedade e que era preciso que se fizesse alguma coisa. Como aponta a pesquisadora Kenia Maria:

Diante das perseguições e das ameaças, o escritor se vale sempre das múltiplas faces das metáforas. Do dizer ambíguo e reticente. Sabe que a riqueza polissêmica das palavras pode ocultar uma ironia sutil ou um deboche cáustico. Dessa forma, ele nunca se deixa silenciar. A literatura é um ato de resistência frente a todo e qualquer tipo de opressão. A literatura por si só é revolucionária. Ela lida com palavras, com ideias e com conceitos. (PEREIRA, 1998, p. 34).

Ainda sobre o riso, é preciso considerar o fato de que, para Platão, este fenômeno era algo condenável, negativo, nocivo, tanto para aquele que o produzia como para quem era alvo do riso. Daí uma possível explicação para os poucos estudos que existem relacionados ao cômico. Para Verena Alberti:

Combinando as observações de *A República* e de *Filebo*, podemos concluir que o conceito negativo que Platão faz do riso e do risível é determinado, em última análise, por sua concepção da filosofia como prazer puro e única forma de apreensão da verdade, em oposição à ilusão característica das paixões. O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão. Entretanto, ambos devem ser condenados mais por nos afastarem da verdade do que por constituírem um comportamento medíocre. (ALBERTI, 1999, p. 44-45).

Assim, explica-se o fato de a comédia ser vista muitas vezes como um gênero menor, até mesmo por ter uma origem popular. Em contrapartida a Platão, Aristóteles vê no riso algo mais natural, agradável, ligado à calma, e chama a atenção por ter sido um dos primeiros estudiosos a verificar no riso uma característica tipicamente humana.

Pode-se compreender que, embora a tragédia, por meio da emoção e da decadência do herói, deseje atingir o sentimento humano, fazendo com que o espectador sinta o que o personagem está sentindo e sofra com ele, o riso consegue atingir o público de forma mais leve, sem que seja gratuito, pois, como já foi dito anteriormente, pretende-se, por meio do riso, chamar a atenção para a moral social. É o que faz Antônio José na peça **O prodígio de Amarante**, quando, por exemplo, o gracioso Guarin, incentiva seu amo Antônio a conquistar Rosaura por meio de uma joia:

Guarin: Diz-lhe que te dê como garantia
Uma joia, a mais valiosa,
que do pescoço lhe pende,
que se vá logo embora,
que eu te asseguro que ela volta

para fazer-nos umas visitas.
(SILVA, 2005, p. 87).

Para Camila da Silva Alvarce, durante a Idade Média o riso também sofreu bastantes críticas, estando sempre ligado à imperfeição, ao desequilíbrio, ao ridículo e até mesmo ao mal: “Esse mito é responsável por uma consequência drástica na vida dos cristãos: como é dito que Jesus jamais riu, os cristãos, devendo imitá-lo, também não deveriam rir.” (ALAVARCE, 2009, p. 80).

Para Antônio José da Silva, era o riso que o libertava de sua condição de judeu perseguido, mesmo que momentaneamente. No palco ele poderia representar, ou seja, recriar uma nova vida, poderia ser ouvido, teria a liberdade de denunciar os abusos da Igreja e da nobreza, embora nem sempre suas peças fossem capazes de mudar a realidade. Como afirma Camila da Silva Alvarce:

Fica aqui assinalada uma característica própria do riso: a liberdade de rir como forma de propor uma discussão sobre verdades preestabelecidas, engendrando, dessa maneira, novas possibilidades de pensamento. O riso seria, assim, um meio de propiciar a mudança e, de acordo com a situação, o progresso da razão. (ALAVARCE, 2009, p. 86).

Dessa forma, é possível dizer que a ironia e a carnavalização são recursos dos quais Antônio José lança mão em suas peças com a finalidade de, ao mesmo tempo, fazer rir e também de criticar os costumes da sociedade lisboeta de sua época. Para Linda Hutcheon (2000), o uso da ironia é uma estratégia discursiva que promove a subversão da ordem estabelecida e, dessa forma, serve como um elemento de crítica social e de denúncia de injustiças.

A ironia como recurso estilístico remonta ao período socrático, já que o próprio Sócrates a usava como um elemento de subversão da realidade, a fim de fazer com que os sofistas tivessem consciência de sua própria ignorância. Dessa forma, o discurso irônico não era utilizado por Sócrates apenas como uma forma de crítica, ou com a finalidade de desvalorizar crenças e ideias. Ao afirmar o contrário do que queria realmente dizer, Sócrates tentava fazer com que as pessoas julgassem a si próprias, desfazendo-se de ilusões e preconceitos.

Por aparecer, geralmente, em situações de diálogo, é comum que, no teatro de Antônio José da Silva, a ironia esteja frequentemente presente, principalmente pelo fato de ser associada ao humor. O Judeu, apesar dos problemas que vivia em virtude das perseguições do Santo Ofício, conduzia as falas de seus personagens de forma engraçada.

O deboche também faz parte de suas comédias. Quando, na peça **O prodígio de Amarante**, o personagem São Gonçalo volta de Jerusalém, quando todos já o julgavam morto, Guarin se espanta:

S. Gonçalo: Não me reconheces, Guarin?
 Guarin: Aqui não há nem Guarin nem Guarina.
 Ai que tremenda trementina
 me escorre pelo fraldim!
 (SILVA, 2005, p. 177).

É importante ressaltar ainda o papel do público no que diz respeito às falas irônicas – principalmente aquelas que se referem à Igreja ou às questões políticas da época. Alavarce (2009) considera que a participação do receptor é imprescindível para que a significação irônica aconteça. Ainda sobre essa questão da ironia no teatro, Muecke afirma que:

No palco, este artifício de consciência discrepante pode ser variado de diversas maneiras: somente a plateia pode entender a plena importância do que é dito; uma ou mais personagens podem saber no todo ou em parte o que a plateia sabe; uma personagem que está desinformada pode falar ou ouvir em ignorância o que é de seu interesse ou desinteresse. (MUECKE, 1995, p.75).

Linda Hutcheon (2000) discorre sobre o fato de algumas vezes o espectador não perceber o jogo irônico e, conseqüentemente, não compreender determinado discurso. Isso pode ocorrer, geralmente, porque essas pessoas pertencem a comunidades discursivas diversas. No entanto, o Judeu, percebendo que poderia falar ao público, de forma sutil, sobre os horrores vividos em sua época, para que seus futuros acusadores não pudessem ser capazes de provar aquilo que estava dizendo, usava os bonecos de cortiça, aparentemente inocentes, como um disfarce. Ao provocar o público, incitando-o a refletir, Antônio José cumpria a função social da arte.

Assim, a dissociação entre profano e sagrado na comédia joco-séria **O prodígio de Amarante** provoca tanto o riso no leitor com a insensatez do bobo como também promove reflexões sobre os momentos sagrados dos milagres de São Gonçalo e a visita à cidade santa de Jerusalém. Muito embora perceba-se momentos de sacralidade no bobo Guarin, principalmente na cena em que ele sente-se penalizado quando São Gonçalo é maltratado pelo sobrinho Antônio, em grande parte das cenas em que aparece esse gracioso ele está diante do gênero paródico.

Por outro lado, sabe-se que São Gonçalo, na tradição popular, ostentava uma face profana, já que tentava converter as prostitutas dançando nos bailes ao som de músicas eróticas de violas. Mas em grande parte das cenas em que São Gonçalo desenvolve seus diálogos, estamos diante da representação do sagrado. Parece mesmo irônico que um judeu, ao lançar mão de um santo católico, escolha logo um que evidencia, em suas origens populares, momentos de intensa sensualidade e alegria. O único santo, aliás, como quer Câmara Cascudo (1988), que aparece em uma das iconografias católicas sorrindo e tocando viola. Aliás, nas festas em homenagem ao santo, os fiéis chegavam a tirar sua imagem do altar para poder dançar com ela.

Assim sendo, pergunta-se: esta escolha por São Gonçalo não seria uma transgressão do Judeu, que ri das contradições católicas, criticando ao mesmo tempo os exageros da Inquisição e os rigores do santo ofício?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antônio José da Silva deu grande destaque a um santo católico em uma de suas peças. Sendo cristão-novo, não era de se esperar que ele ressaltaria os valores de São Gonçalo numa comédia. No entanto, não podemos esquecer que o Judeu utilizava-se de meios que, para a época, fossem capazes de possibilitar sua crítica, ao mesmo tempo em que a camuflaria. Assim, escolheu um santo que, embora fosse muito respeitado em Portugal, trazia em si o comportamento que era contrário ao da Igreja Católica na época: o santo era capaz de conviver com as diferenças e de exercer a tolerância. Além disso, privilegiava a alegria, a festa e as danças, ao contrário do Tribunal do Santo Ofício, que espalhava a tortura e o medo sobre Portugal e Espanha. No entanto, por meio da história do santo, o Judeu, provavelmente, pôde expressar seu descontentamento quanto à intolerância religiosa da época.

Apesar de São Gonçalo ser considerado um santo alegre, ao contrário do que a Igreja sempre pregou, já que o riso era contrário à vida monástica, em **O prodígio de Amarante** o santo nem sempre se revela da forma como a Igreja prefere caracterizá-lo: humilde, virtuoso e caridoso. Nota-se seu lado cômico e humano, em contraste com a pureza e a santidade dos religiosos.

Destaca-se na comédia a importância de Jerusalém para a inclusão de novos acontecimentos. Dessa forma, verificou-se que a busca pelo mito do Paraíso e, assim, o encontro com o sagrado em Jerusalém, fizeram com que São Gonçalo do Amarante pudesse dar um novo sentido a sua vida, ao mesmo tempo em que foram capazes de revelar a santidade do personagem. Ainda que humano e vivendo os dilemas do homem barroco, a ida a Jerusalém foi capaz de redimir seus pecados, que não ficam claros na peça, e assim aproximá-lo da divindade. O resultado disso é que o santo, apesar do sofrimento causado por seu sobrinho, foi capaz de operar milagres e conseguir novamente os fiéis que estavam se afastando de sua abadia.

A comédia, se analisada superficialmente, aproxima-se em parte das hagiografias e também dos autos. Isso porque retoma alguns fatos marcantes da vida de São Gonçalo, que nunca chegou a ser canonizado: relata seus milagres e características que fizeram dele um homem santo. Além disso, parece aproximar-se de um auto religioso, cujo conteúdo trata de personagens que simbolizam virtudes e vícios, a fim de deixar sempre clara qual era a

opinião, sobretudo da Igreja, em relação ao bem e o mal, deixando como conclusão uma lição de moral.

Para o estudo sobre o sagrado, foi relevante levar em conta a importância de elementos como o inconsciente coletivo e os arquétipos, já que tais estruturas exteriorizam os mitos, e assim revelam a necessidade da busca pela divindade e o encontro do personagem São Gonçalo consigo mesmo, fatos que foram importantes para que acontecesse uma reviravolta na peça: de pregador desiludido a santo elevado aos céus.

Contrário a isso, o personagem Guarin, o bobo da corte, apresenta em suas falas seu caráter profano, em oposição à imagem sagrada de Jerusalém e de São Gonçalo. Por meio dele Antônio José pode exprimir sua crítica à Igreja e à sociedade lisboeta, de forma bem humorada, ao mesmo tempo em que tentava, às vezes, burlar a censura e as perseguições do Tribunal do Santo Ofício, já que os bonifrates, bonecos de cortiça, pareciam ser inofensivos. Apesar de esses dois personagens – o santo e o bobo – representarem, num primeiro olhar sobre a peça, respectivamente, o sagrado e o profano, nota-se que, ao classificá-los dessa forma, assume-se uma visão maniqueísta sobre ambos, e a riqueza de suas ações se perdem ou se resumem a uma análise pobre da peça.

Como é uma das primeiras comédias do autor, **O prodígio do Amarante** revela-se, numa primeira leitura desatenta, como uma obra às vezes um pouco ingênua, embora escrita em um divertido portunhol. Dines afirma que o Judeu ainda não havia amadurecido sua crítica mordaz em relação à Igreja, à monarquia e à sociedade de sua época. Apesar disso, por meio de Guarin, já são percebidos os primeiros passos com relação à construção de uma crítica mais ácida, que pode ter sido a responsável por levar o autor à morte em um auto de fé aos 34 anos de idade.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações:** um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: UNESP, 2009.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. FGV, 1999.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia.** Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANDRADE, Aíla L. Pinheiro de. Como Jerusalém se tornou a cidade santa. VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Disponível em: <http://academia.edu/2582905/Como_Jerusalem_se_tornou_a_Cidade_Santa>. Acesso em: 12 out. 2012.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito.** Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Jerusalém:** uma cidade, três religiões. Tradução de Hildegar Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Geraldo. **Notas sobre a dança de São Gonçalo.** In. Folclore SP: Centro de Pesquisas Mário de Andrade, 1952.

CARNEIRO, M. Luiza Tucci. **Preconceito racial:** Portugal e Brasil-Colônia. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da bobagem:** palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no Ocidente:** 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

DINES, Alberto. A testemunha-chave. In. SILVA, Antônio José da. **O Judeu em cena: el prodígio de Amarante = o prodígio de Amarante**. Organização, apresentação e cronologia de Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas de Victor Eleutério. 1ª. edição bilíngue e comprovação de autoria. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. **Vínculos do fogo: António José da Silva, o Judeu e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulus, 2008.

ELEUTÉRIO, Victor. As pistas. In. SILVA, Antônio José da. **O Judeu em cena: el prodígio de Amarante = o prodígio de Amarante**. Organização, apresentação e cronologia de Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas de Victor Eleutério. 1ª. edição bilíngue e comprovação de autoria. São Paulo: Edusp, 2005.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

GALVÃO, Francisco Fernandes. **Sermões das Festas dos Santos**. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1613.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONÇALVES, Adolto. Antônio José da Silva (1705-1739): uma peça do Judeu comprovada. **Observatório da Imprensa**, 03 de abril de 2006, edição 375. Armazém Literário. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/uma_pec_a_do_judeu_comprovada>. Acesso em: 03 out. 2012.

JUNG, Carl Gustav. **A psicologia da figura do trickster**. Obras Completas, vol. 9. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. Psicologia e poesia. In: _____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaços**: transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTEFIORE, Simon Sebag. **Jerusalém**: a biografia. Tradução de Berilo Vargas e George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Coleção Debates, 250. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVINSKY, Anita. **Cristãos-Novos na Bahia: A Inquisição**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. **A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. Guerras do Alecrim e da Manjerona: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração (Introdução). In: SILVA, Antônio José da. **Guerras do Alecrim e da Manjerona**: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração. Uberlândia: EDUFU, 2012.

_____. O prodígio de Amarante, uma irreverente comédia de Antônio José. **AthosEthos**, Patrocínio, vol 01, pp 319-332, 2001.

PROPP, Vládimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*. **Tempo Social; Rev. Sociol**, USP, S. Paulo, 3 (1-2): 93-107, 1991.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. A Festa de São Gonçalo na Viagem em Cartas de La Barbinais. **Via Spiritus**, Porto, ano 11, n. 11, p. 221-238, 2004.

SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Introdução, seleção e notas de Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2007.

_____. **O Judeu em cena**: el prodígio de Amarante = o prodígio de Amarante. Organização, apresentação e cronologia de Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas de Victor Eleutério. 1ª. edição bilíngue e comprovação de autoria. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. **Guerras do Alecrim e da Manjerona**: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração. Organização e Introdução de Kenia Maria de Almeida Pereira. Uberlândia: EDUFU, 2012.

VENDRAMINI, Maria do Carmo. A dança de São Gonçalo em Ibiúna. **Revista Brasileira de Folclore**, SP: maio/agosto de 1976, ano XIV, nº 41, p. 45-74.

VIEIRA, Antônio. Sermão de São Gonçalo. In. _____. **Sermões**. v. 2. Porto: Lello & Irmão, 1959.