

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE DOUTORADO

ARLENE ROSA EUSTÁQUIO

**O RISO IRÔNICO DOS BOBOS DA CORTE GUARIN, DE ANTÔNIO JOSÉ DA
SILVA, E DOM BIBAS, DE ALEXANDRE HERCULANO, COMO DESAFIO AO
PODER DO CLERO E DA MONARQUIA**

UBERLÂNDIA
2023

ARLENE ROSA EUSTÁQUIO

O RISO IRÔNICO DOS BOBOS DA CORTE GUARIN, DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, E DOM BIBAS, DE ALEXANDRE HERCULANO, COMO DESAFIO AO PODER DO CLERO E DA MONARQUIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: 3 – Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kenia Maria de Almeida Pereira.

**UBERLÂNDIA
2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E91r
2023 Eustáquio, Arlene Rosa, 1981-
O riso irônico dos bobos da corte Guarin, de Antônio José da Silva, e Dom Bibas, de Alexandre Herculano, como desafio ao poder do Clero e da Monarquia [recurso eletrônico] / Arlene Rosa Eustáquio. - 2023.

Orientadora: Kenia Maria de Almeida Pereira.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2023.7041>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Pereira, Kenia Maria de Almeida, 1962-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Glória Aparecida
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.pgglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
 atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	31 de maio de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:45
Matrícula do Discente:	11913TLT002				
Nome do Discente:	Arlene Rosa Eustáquio				
Título do Trabalho:	O riso irônico dos bobos da corte Guarin, de Antônio José da Silva, e Dom Bibas, de Alexandre Herculano, como desafio ao poder do Clero e da Monarquia				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O teatro popular de Antônio José da Silva, o Judeu.				

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, orientadora da candidata; Elizabeth Gonzaga de Lima da Universidade do Estado da Bahia - UNEB; Nelson Luís Ramos da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp; Lucas Gilnei Pereira da Melo da Secretaria de Educação do Município de Uberlândia - SME Uberlândia; Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) Substituto(a) do Magistério Superior**, em 31/05/2023, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Arlene Rosa Eustáquio, Usuário Externo**, em 31/05/2023, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nelson Luis Ramos, Usuário Externo**, em 31/05/2023, às 18:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Gilnei Pereira de Melo, Usuário Externo**, em 31/05/2023, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elizabeth Gonzaga de Lima, Usuário Externo**, em 31/05/2023, às 18:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/06/2023, às 18:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4531542** e o código CRC **59A8D32A**.

A todas as professoras e os professores que ainda persistem na profiss3o.

AGRADECIMENTOS

Caso não houvesse uma padronização que estipulasse a quantidade de páginas destinada aos agradecimentos em uma tese, certamente teríamos um relato de experiências de vida que englobaria nossos artistas preferidos, professores marcantes do Ensino Fundamental e Médio, animais de estimação, livros e filmes inspiradores, pessoas que passaram por nossas vidas, muitas vezes de forma displicente, e deixaram em nós marcas capazes de nos possibilitar decidir até mesmo a profissão que seguiríamos. Por conseguinte, respeitando o espaço que por ora me é possível utilizar para agradecer, com o respeito e a consciência de que muitos nomes não estarão descritos nessa sessão, de forma emocionada, o faço.

Primeiramente, sou grata a Deus por ser filha de pais a quem honro e respeito, que me proporcionaram todos os cuidados necessários para eu trilhar o meu caminho e, depositando em mim confiança, me ofertaram a liberdade de realizar minha escolha acadêmica: Manoel Eustáquio (*in memoriam*) e Lázara de Fátima Rosa. Sou grata também a meus irmãos – André Luiz Batista Eustáquio, Carlos Alberto Rosa Eustáquio, Manoel Rosa Eustáquio e Carmem Rosa Eustáquio (*in memoriam*), que são minha base e meu apoio, mesmo que desconheçam a intensidade da relevância que tiveram no desenvolvimento desta tese.

Aos meus professores e as minhas professoras, desde a Educação Infantil até o Ensino Médio, em especial à querida Maria Suely Araújo, professora do Ensino Fundamental de Língua Portuguesa, uma das responsáveis pela minha escolha profissional – eu queria ser como ela! Lembrando-me dela como um ser iluminado e inatingível, sinto-me honrada por ter merecido sua dedicação e seu carinho.

Aos docentes da Graduação e da Pós-Graduação do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, que permanecem em minha memória como modelos platônicos, em decorrência do quanto os admiro e respeito. O muito que aprendi com todos não consigo expressar, no entanto, reconhecerei, por todos os dias que ainda me restam, o quanto foram importantes para que eu tente diariamente ser um pouco do que eles foram para mim.

A minha orientadora no Mestrado e no Doutorado, Prof.^a Dr.^a Kenia Maria de Almeida Pereira, por direcionar e clarificar meus estudos de maneira generosa, profissional e paciente. Obrigada pelo olhar crítico, pelos elogios e pelos apontamentos, os quais me fizeram mirar meu texto com visão de pesquisadora, de forma comprometida e dedicada. Como esquecer dos risos, dos encontros agradáveis nos congressos e nas reuniões do nosso grupo de

pesquisa?! São momentos que ficarão ecoando em mim por toda a vida e que, com toda a certeza, me ajudaram a ser quem eu sou.

Ao então coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, PPGLET, na maior parte do meu tempo de Doutorado, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pelas aulas agradáveis, pela disposição em auxiliar em tudo o que dizia respeito ao Programa, pelos apontamentos sempre certos em relação à tese, pela indicação de leituras que muito auxiliaram no desenvolvimento da minha escrita, pelos risos, enfim, pelo apoio e pelo ombro amigo.

Às contribuições ofertadas pelo Laboratório de Estudos Judaicos, LEJ, grupo de pesquisa coordenado pela Prof.^a Kenia, do qual faço parte há dez (10) anos, e que muito colaborou para o enriquecimento de minha tese. Cada palestra e cada pesquisador/a convidado/a produziram, neste estudo, resultados extremamente positivos.

À atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, hoje PPGELIT, Prof.^a Dr.^a Maria Ivonete Santos Silva e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, por contribuírem para o desenvolvimento desta tese. Aos secretários, Maiza Maria Pereira e Guilherme Augusto da Silva Gomes, pela prontidão no esclarecimento de dúvidas e pelas informações quanto a tudo que diz respeito ao Programa de Pós-Graduação.

Estendo meus agradecimentos aos membros da banca de qualificação, Prof.^a Dr.^a Elizabeth Gonzaga de Lima (UNEB) e Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro (UFU), pelos relevantes apontamentos, pelo olhar crítico sobre o texto e pelas sugestões que enriqueceram esta tese.

A todos os amigos e as amigas que caminharam ao meu lado durante essa trajetória: foram apoio nos meus momentos de dúvida, de procrastinação, de epifanias, de descobertas felizes e de discussões e me fizeram crescer como ser humano, como pesquisadora e como professora. Fico feliz por poder compartilhar com cada um/uma tudo o que se relaciona com esta tese, com minha vida pessoal e com minhas lutas internas. A força, o encorajamento, os “puxões de orelha”, os risos e as lágrimas me colocaram no lugar onde estou. Agradecer é pouco!

Enfim, sou grata a todos os momentos em que consegui superar – com a ajuda de familiares, amigos e terapeutas – as angústias de ser pesquisadora, em um país que, durante a maior parte do desenvolvimento desta tese, se encontrava assolado pela epidemia da Covid-19 e pelo desrespeito à ciência e à educação advindo do governo federal. Em meio a tantas mortes, desespero, despreparo político, crise econômica e crise moral, ainda posso agradecer à aurora que se desenhava no horizonte, já que um raio de esperança surgiu em meio ao caos.

É mais fácil obter o que se deseja com um sorriso do que à ponta da espada.

William Shakespeare

RESUMO

Esta pesquisa de doutorado visa, como objetivo geral, ao estudo e à aproximação dos bufões Guarin, da peça **O Prodígio de Amarante** (2005), de Antônio José da Silva, o Judeu, e Dom Bibas, do romance **O bobo** (1997), de Alexandre Herculano, no que tange ao uso do humor como meio de desafio ao poder monárquico e clerical e de resistência à ordem vigente. Por intermédio de uma análise comparativa, é evidenciado o modo como o Guarin, o gracioso de Antônio José, direciona suas críticas à Igreja Católica – ao fanatismo religioso e às ações do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição – de forma irônica e sarcástica, e, paralelamente, Dom Bibas, o histrião de Herculano, desempenha papel fundamental no desfecho político que garantiu a independência de Portugal, utilizando-se da astúcia advinda de seu desejo de vingança, após um castigo nele aplicado, por determinação do rei em decorrência de suas críticas. Busca-se compreender como esses bufões obtiveram uma dupla função nas obras referendadas: provocar o riso e, ao mesmo tempo, denunciar a tirania e as falhas de caráter de personalidades que se portavam como intocáveis, tais como os nobres, os monarcas, os cavaleiros e os clérigos, provocando reflexões sobre as estruturas sociais, opressoras, marcadas por divergências econômicas e políticas que impunham o medo, calando e controlando quaisquer tentativas de mudança. Para a fundamentação teórica deste estudo, são de grande importância as contribuições de Mikhail Bakhtin (1987) relativas à carnavalização e à função cômica dos graciosos, Henri Bergson (1983) e George Minois (2003) sobre o riso, Linda Hutcheon (1985, 2000) acerca da ironia. Além dessas, Carl Gustav Jung (2000, 2008) ilumina as pesquisas sobre a representação do arquétipo do bobo da corte, sobretudo a de Sallie Nichols (2007), também utilizada nesta tese. Quanto ao estudo biográfico de Antônio José da Silva, as referências estão centradas, principalmente, em Alberto Dines (1992, 2005), Alberto Dines e Victor Eleutério (2005), Kenia Maria de Almeida Pereira (1998, 2001) e Paulo Roberto Pereira (2007). Já o estudo biográfico de Alexandre Herculano tem como base Cândido Beirante (1977) e António Baião (1921).

Palavras-chave: Bobo da corte. Ironia. Poder. Igreja Católica. Monarquia. Resistência.

ABSTRACT

This doctoral research aims, as a general objective, to study and approach the jester Guarin from the play "O Prodígio de Amarante" (2005), by Antônio José da Silva, the Jew, and Dom Bibas from the novel "O bobo" (1843), by Alexandre Herculano, regarding the use of humor as a mean of challenging the monarchic and clerical power and resisting the current order. Through a comparative analysis, it is evidenced how Guarin, the gracious one from Antônio José, directs his critiques towards the Catholic Church - towards religious fanaticism and the actions of the Tribunal of the Holy Office of the Inquisition - in an ironic and sarcastic way, and, parallelly, Dom Bibas, the jester from Herculano, plays a fundamental role in the political outcome that ensured Portugal's independence, using the cunningness derived from his desire for revenge after a punishment he suffered by the king's determination due to his critiques. The research seeks to understand how these jesters obtained a double function in the referenced works: to provoke laughter and, at the same time, denounce the tyranny and the flaws of character of personalities that behaved as untouchable, such as the nobles, the monarchs, the knights, and the clerics, provoking reflections about the social structures, oppressors, marked by economic and political divergences that imposed fear, silencing and controlling any attempts of change. For the theoretical foundation of this study, the contributions of Mikhail Bakhtin (1987) regarding carnivalization and the comic function of the gracious, Henri Bergson (1983) and George Minois (2003) on laughter, Linda Hutcheon (1985, 2000) about irony are of great importance. In addition to these, Carl Gustav Jung (2000, 2008) sheds light on research on the representation of the court jester archetype, especially that of Sallie Nichols (2007), also used in this thesis. Regarding the biographical study of Antônio José da Silva, the references are mainly centered on Alberto Dines (1992, 2005), Alberto Dines and Victor Eleutério (2005), Kenia Maria de Almeida Pereira (1998, 2001), and Paulo Roberto Pereira (2007). The biographical study of Alexandre Herculano is based on Cândido Beirante (1977) and António Baião (1921).

Keywords: Court Jester. Irony. Power. Catholic Church. Monarchy. Resistance.

RESUMEN

Esta investigación de doctorado visa, como objetivo general, al estudio y al acercamiento de los bufones Guarin, de la obra teatral *O Prodígio de Amarante* (2005), de Antônio José da Silva, el Judío, Don Bibas, del romance *O bobo* (1843), de Alexandre Herculano, en lo que hace referencia del humor como medio de desafío al poder monárquico y clerical y de resistencia a la orden vigente. Por intermedio de un análisis comparativo, es evidenciado el modo como el Guarin, el gracioso de Antônio José, dirige sus críticas a la Iglesia Católica – al fanatismo religioso y a las acciones del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición – de manera irónica y sarcástica, y, paralelamente, Don Bibas, el histrión de Herculano, desarrolla un papel fundamental en el cierre político que garantizó la independencia de Portugal, utilizándose de la astucia proveniente de su fiebre por venganza, tras un castigo en él aplicado, por determinación del rey en consecuencia de sus críticas. Se busca comprender como esos bufones obtuvieron una doble función en las obras refrendadas: provocar la risa y, al mismo tiempo, denunciar la tiranía y los fallos de carácter de personalidades que se portaban como intocables, tales como los nobles, los monarcas, los caballeros y los clérigos, provocando reflexiones sobre las estructuras sociales, opresoras, marcadas por las divergencias económicas y políticas que imponían el miedo, silenciando y controlando, cualquier intento de cambio. Para la fundamentación teórica de este estudio, son de gran importancia las contribuciones de: Mikhail Bakhtin (1987) relativas a la carnavalización y a la función cómica de los graciosos, Henri Bergson (1983) y George Minois (2003), sobre la risa, Linda Hutcheon (1985, 2000) sobre la ironía. Además de esas, Carl Gustav Jung (2000, 2008) ilumina sus investigaciones sobre la representación del arquetipo del bufón de la corte, especialmente a la de Sallie Nichols (2007), también utilizada en esta tesis. En cuanto al estudio biográfico de Antônio José da Silva, las referencias están centradas, principalmente, en Alberto Dines (1992, 2005), Alberto Dines y Victor Eleutério (2005), Kenia Maria de Almeida Pereira (1998, 2001) y Paulo Roberto Pereira (2007). Ya el estudio biográfico de Alexandre Herculano se basa en Cândido Beirante (1977) y António Baião (1921).

Palabras-clave: Bufón de la corte. Ironía. Poder. Iglesia Católica. Monarquía. Resistencia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	– Tarô de Marselha.	51
Figura 02	– Tarô Universal de Rider Waite.	51
Figura 03	– O tarô das bruxas.	52
Figura 04	– O bobo da corte.	52
Figura 05	– Estátua do bobo da corte Yorick, em Stratford-upon-Avon.	55
Figura 06	– Hamlet, 1948, por Laurence Olivier.	58
Figura 07	– Jair Bolsonaro retratado como bobo da corte.	59
Figura 08	– <i>O Bobo da Corte Sebastián Morra</i> , 1644.	71
Figura 09	– <i>Stańczyk</i> , 1862.	71
Figura 10	– <i>Las meninas</i> , 1656.	72
Figura 11	– A Trupe Lilliput em cena.	74
Figura 12	– Anões sobreviventes de Auschwitz.	74
Figura 13	– São Gonçalo do Amarante festivo.	97
Figura 14	– São Gonçalo do Amarante pregador.	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I	22
1. Antônio José da Silva e Alexandre Herculano: dois autores em meio às sombras da Inquisição portuguesa	22
CAPÍTULO II	42
2. O bobo na corte e nas artes	42
CAPÍTULO III	78
3. O gracioso de Antônio José da Silva, em <i>O prodígio de Amarante</i>: quando o riso desafia o poder da Igreja	78
3.1 O primeiro ato	88
3.2 O segundo ato	101
3.3 O terceiro ato	110
CAPÍTULO IV	117
4. Dom Bibas: o bobo da corte como entidade social e política em <i>O bobo</i>, de Alexandre Herculano	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

Não é novidade que várias pesquisas de pós-graduação já abordaram, direta ou indiretamente, o tema da Inquisição Católica e seus reflexos no mundo das artes, principalmente no que tange à censura. Da mesma forma, sabe-se que para além da perseguição a artistas, houve a censura as suas obras (imortais), de tal modo que o chamado *Index Librorum Prohibitorum* – órgão português criado em 1559, responsável por apresentar um catálogo de livros proibidos para leitura, do ponto de vista moral ou cristão (FISCHER, 2006) – permaneceu atuante, por incrível que pareça, até 1965, tendo sido extinto somente no ano seguinte. Maria Luiza Tucci Carneiro, sobre essa censura católica, aponta que:

A Igreja sempre teve consciência do poder dos livros que, através de seus textos e autores, disseminavam valores proibidos entre o clero e a população alfabetizada. A fé e a moral cristã sempre se sentiram abaladas por qualquer gênero literário que as questionasse, colaborando para anular as tradicionais normas coletivas e acarretando o rompimento da ordem instituída. (CARNEIRO, 2002, p. 38)

Assim, especificamente em Portugal, todos os livros passavam pelo crivo do Conselho Geral do Santo Ofício, pelas autoridades religiosas do local onde o livro seria publicado e pelo Desembargador do Paço. Até mesmo, por exemplo, um grande nome da dramaturgia portuguesa, Gil Vicente (1465-1536), teve muitos dos seus autos proibidos em função da crítica aos membros do Clero e aos hábitos da Igreja, além da presença da representação de costumes mundanos por meio de diversos personagens-tipo que denunciavam, sarcasticamente, os próprios censores.

Embora, durante a Idade Média, a maioria da população não tivesse acesso à leitura, a censura por parte da Igreja já existia, ainda que não fosse formalizada. A soberania católica, ameaçada pela Contrarreforma (1517), fez com que as proibições se tornassem constantes, sendo que o próprio Martinho Lutero – é claro – começasse a encabeçar a lista de livros perigosos, visto que o objetivo era manter intacto o poderio da Igreja. Livros foram destruídos com a intenção de se cercear ideias consideradas perigosas ao regime instaurado, tanto que inúmeras comédias que evidenciavam crítica à sociedade por intermédio do riso desapareceram, como pontua Fernando Báez (2006, p. 111):

Milhares de peças de comediógrafos gregos desapareceram depois de serem condenadas pelos eclesiásticos por leviandade e imoralidade. Houve perseguições contra as montagens teatrais e contra os exemplares dos atores, o que pressupunha uma etapa obscura em que milhares de comédias foram escondidas nos armários até se transformarem em curiosidades

arqueológicas.

Após séculos queimando pessoas e livros, a Igreja se viu obrigada a reformular alguns de seus dogmas e, extinto o *Index*, embora nem de longe tenha findado a censura, livros continuam sendo perigosos aos olhos de certas religiões e de indivíduos com visões políticas distorcidas ou conservadoras. Dessa forma, de **Leviatã** a **Harry Potter** e de **O primo Basílio** a **O código da Vinci**, algumas vezes pelo conteúdo científico que desafia os paradigmas religiosos, outras pelo tom profano, sensual, crítico ou filosófico da obra, várias foram as tentativas de a Igreja silenciar os ideais contrários a sua doutrina, no intento de manter a ordem pré-estabelecida, evitando-se a perda de seu poder.

Felizmente, por outro lado, historiadores e intelectuais como Anita Novinsky, Alexandre Herculano, José Pedro Paiva, Toby Green, António José Saraiva, Lisley Nascimento, Eduardo Lourenço, dentre outros, ainda buscaram/buscam iluminar aspectos extremamente relevantes no que diz respeito à interferência do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição em questões históricas, sociais, políticas e culturais que ainda perduram, mas continuavam obscuras.

Em meio a essas ideias de Inquisição e pós-Inquisição, dois autores tiveram suas vidas e suas obras marcadas, em sentidos diversos, pela censura: Antônio José da Silva (1704-1739), o Judeu, e Alexandre Herculano (1810-1877). Antônio José, brasileiro, viveu em Portugal em uma das piores épocas de perseguição aos chamados cristãos-novos – judeus forçadamente convertidos ao catolicismo – e sentiu na pele, literalmente, o preço que se paga por desafiar o poder pré-estabelecido; covardemente e sem direito à defesa, foi perseguido, torturado, julgado e condenado à morte em um Auto de Fé em Lisboa. Herculano, português, se debruçou sobre os estudos historiográficos a fim de traçar o perfil de um braço da Igreja e do Estado português extremamente opressor e cruel, além de receber destaque, sobretudo, por seus romances históricos que refazem parte da história lusitana, oferecendo entretenimento à burguesia, mas com um plano de reestruturação do país através do conhecimento das origens de Portugal.

É nesse período de trevas e pós-trevas que o riso surge como modo de divertimento e contestação da ordem política e religiosa vigentes. Geralmente, o riso produz uma identificação com o outro porque, na maioria das vezes, ninguém ri sozinho. Dessa maneira, na figura do bobo da corte, o riso ganha vida por se apresentar de forma debochada e crítica, invertendo valores e questionando-os. O aspecto, por vezes, deformado do corpo desse ator

cômico, seus trejeitos afetados, seu riso ora descontrolado e sua roupa extravagante revelam, na verdade, a hipocrisia dos detentores da ordem, pois ele é um poderoso às avessas.

Em decorrência desses apontamentos, este estudo de doutorado tem como foco o fato de o riso provocado pelo histrião ser uma forma de desafio ao poder da Igreja e da Monarquia, duas grandiosas instituições que, aliadas, provocaram um grande extermínio de judeus, “bruxas”, cientistas, ciganos, muçulmanos, ou quem quer que ousasse desafiar a ordem reinante. E, apesar de extintos os Autos de Fé, nos quais se queimavam livros e pessoas na fogueira, tais ideias, ligadas à imposição do medo por meio da tortura psicológica e física, como modo de controle social, ainda permanecem em regimes claramente totalitários, além de naqueles que se travestem de democracia.

Assim, na louca lucidez das palavras críticas do truão, é possível perceber o quanto de maldade e malícia há, não na fala e no riso do bobo, mas nas figuras políticas e religiosas que, totalmente manipuladoras, conseguiam atormentar o povo com a tortura, a prisão ou o fogo do Inferno. Por tudo isso, o histrião nos faz compreender melhor o funcionamento da sociedade atual, em seus aspectos mais sombrios, tal como durante o período medieval, embora alguns detalhes tenham se modificado: ao invés do rei soberano, temos a extrema direita aliada à necropolítica e, para além do catolicismo, algumas religiões, em sua maioria protestantes, e seu discurso extremamente acrítico e fanático. A esses fatores somam-se a inteligência artificial e o *machine learnig* (aprendizado de máquina) que, revelando o pior lado da tecnologia, divulgam *fake news* a respeito de ideias extremamente conservadoras, abusando do medo imposto pelas mentiras a fim de manipular pessoas que já flertam com teorias consideradas fascistas.

Todos esses fatores, possibilitando analisar o que vivemos hoje no Brasil, chamaram-me a atenção para que fossem feitas comparações acerca da Idade Média e da Idade Moderna (Inquisição e pós-Inquisição) e da contemporaneidade. Ora, há muito, o bobo deixou de existir como figura de carne e osso; entretanto, seu arquétipo persiste e nos expõe um outro lado de nós mesmos, como num espelho deformado, deixando à mostra algo de podre na política, nas religiões, etc..

O crescimento dos partidos conservadores e de extrema direita no país e no mundo, que atrelam sua ideologia à de algumas religiões também focadas na irreflexão e no preconceito, fez com que se elessem representantes políticos que têm como compromisso básico o retrocesso, principalmente no que se refere a políticas públicas voltadas à população pertencente a condições sociais e econômicas que não detêm privilégios, como, por exemplo, negros, mulheres, homossexuais e pessoas em situação de rua. Isso perpassa desde a falta de

investimento em educação, segurança, lazer e saúde – o que não é novidade – até o descrédito que foi dado à ciência nos últimos anos, sobretudo no Brasil.

Por esses motivos, desde o estudo do mestrado (EUSTÁQUIO, 2014), ao pesquisar as “profundezas” da Inquisição Católica e a dualidade riso/medo presente em **O Prodígio de Amarante** (2005)¹, peça de Antônio José da Silva, chama a atenção o fato de o bobo, mesmo em um ambiente tão hostil às críticas, como o da corte, rir de si, dos outros e denunciar nesse riso (amarelo), toda a opressão social que se escondia por trás da coroa do rei e da cruz da Igreja. Hoje, a expressão “rindo de nervoso”, tão presente nos *memes* das redes sociais, poderia descrever esse riso do bufão: “estou rindo, mas preocupado”. Em outras palavras: “isso não é para rir”...

Continuando os estudos sobre a Inquisição Católica e sobre o bobo, houve a necessidade de entender como o riso do truão, para além do desafio ao poder da Igreja, também poderia ser visto como desestabilizador do poder político reinante. Então, embora na Idade Média não se dissociasse a figura do rei e a do Clero, era necessário buscar para a pesquisa uma obra literária em que o bobo fosse capaz de influenciar as decisões políticas e, de certa maneira, alterar o curso da história de um povo.

Foi assim que **O bobo** (1997), de Alexandre Herculano, publicado em 1843 e escrito durante anos de crise em Portugal – perda de colônias (riqueza), de prestígio internacional, fim da Monarquia e do poderio da Igreja –, veio complementar a pesquisa do doutorado. Enquanto o gracioso Guarin, de Antônio José, lidava diretamente com um abade (Igreja), Dom Bibas, o truão de Herculano, aparece em primeiro plano, exercendo sua influência política (Monarquia) ao provocar um riso contestador que apontava as falhas do rei, desconstruía as normas e burlava as regras para chegar ao seu objetivo – bem parecido com o modo de agir das figuras políticas que acreditam que os fins justificam os meios, maquiavelicamente pensando.

Definido o tema e escolhidos os objetos da pesquisa, a presente tese de doutorado está estruturada em quatro capítulos. No primeiro, “Antônio José da Silva e Alexandre Herculano: dois intelectuais e artistas em meio às sombras da Inquisição portuguesa”, dedico-me a continuar os estudos acerca da Inquisição Católica iniciados no mestrado e a evidenciar a forma singular como os dois autores vivenciaram esse período. A biografia do Judeu e a de

¹ Consiste em uma das primeiras peças do autor. Foi criada, provavelmente, entre 1729 e 1733, mas sua autoria foi confirmada apenas recentemente. A edição bilíngue da obra, **O Judeu em Cena – El Prodígio de Amarante: O Prodígio de Amarante** (espanhol: português), organizada por Alberto Dines e transcrita/traduzida por Victor Eleutério, foi publicada, em 2005, por ocasião dos trezentos anos de nascimento do comediógrafo, pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). No texto desta tese de doutorado, como na dissertação de mestrado que lhe antecedeu, é utilizado o título abreviado: **O Prodígio de Amarante** (2005).

Herculano vai se desenhando na construção de um comparativo entre essas duas personalidades literárias, cada uma a seu modo: o primeiro vivenciou no corpo as perseguições do Santo Ofício, desde quando vivia no Brasil até sua condenação à morte em um Auto de Fé em Lisboa; já o segundo, posteriormente e de maneira bastante crítica, misturou sua maestria de historiógrafo à de romancista, debruçando-se sobre o período de trevas enfatizado, a fim de melhor explicar a história do povo português, em uma tentativa, também, de elevar o moral dos lusitanos. Mesmo em épocas diferentes, aquele – por meio do teatro – e este – como romancista e historiador – são revelados como dois grandes artistas e intelectuais que marcaram profundamente a história de Portugal.

Nesse primeiro capítulo é exposta a trama política que se disfarçava de proteção aos dogmas da Igreja, já que, em relação ao Judeu e à sua família, a cada delação por heresia e averiguação de culpa, os condenados perdiam seus bens e, mais do que isso, sua dignidade. Mostro que, apesar de toda a família de Antônio José da Silva ter sido perseguida e processada pelo Santo Ofício, apenas ele fora condenado à morte, possivelmente por ser o único artista em seu meio familiar e por lidar, em seu ofício, com algo tão “perigoso”, como é a crítica em forma de arte. No que tange a aspectos biográficos de Alexandre Herculano, embora não tendo vivido literalmente no período da Inquisição, como ocorreu com o Judeu, cabe salientar que esta pesquisa busca iluminar aspectos de sua biografia relacionados ao fato de o autor ter sido um grande historiador, analisando criticamente o período inquisitorial em seu país. É dado crédito as suas lutas contra o poder monárquico e contra os desvarios da Igreja, além de sua empreitada pela modernização de Portugal por intermédio da educação, da leitura, da história, da arte e de uma visão política liberalista. Tudo isso sem deixar de lado seus romances, que retomam a história lusitana sob um ponto de vista ficcional e crítico.

Já no segundo capítulo, “O bobo na corte e nas artes”, o foco é o estudo do bobo, das suas origens nas cortes europeias a sua presença como personagem de romances, peças teatrais, filmes, canções, óperas, etc.. Faço uma análise do arquétipo do bobo, com base no trunfo do tarô denominado “O Louco”, baseado nos estudos de Sallie Nichols (2007), que por sua vez se fundamentam em Carl Gustav Jung e em sua pesquisa referente aos arquétipos humanos, apontando os aspectos psicológicos ligados não somente ao entretenimento e ao riso, mas à ambiguidade, pois, ao inspirar temor e admiração, o bobo propiciava que o público refletisse sobre aquilo que viu. É explicada, ainda neste capítulo, a disparidade existente entre o bobo da corte e o bufão; saliento que, com a finalidade de não repetir a todo momento o termo “bobo da corte”, essas palavras serão tratadas como sinônimas.

Nesse sentido, o capítulo discorre também sobre bobos da corte reais, existentes sobretudo no mundo ocidental e medieval, e personagens famosos originados no bobo da corte, como o Rigoletto, Fool, Hop-Frog, dentre vários outros. É exemplificada a forma como o riso do truão recria o mundo, subverte as regras e as ditas normas sérias da sociedade, expondo a sua verdade sobre o mundo.

No terceiro capítulo, “O gracioso de Antônio José da Silva em **O Prodígio de Amarante**: quando o riso desafia o poder da Igreja”, é desenvolvido um estudo do gracioso Guarin e sua atuação na peça de Antônio José da Silva, **O Prodígio de Amarante** (2005). Ademais, é explicada a origem do gracioso, oriundo das obras de Lope de Vega, e observadas algumas semelhanças e diferenças existentes entre Guarin e Clarín, este, gracioso de **A vida é sonho** (1973), de Calderón de La Barca, peça que pode ter inspirado a criação do bobo de Antônio José.

Observo ainda que o riso provocado pelo bobo é característico da Idade Média, quando a gargalhada se ligava à cultura cômica e às festas populares, debochando do sagrado e zombando dos religiosos de modo paródico, ou seja, imitava-se deformando. Enquanto nas pomposas apresentações eclesiásticas seguia-se à risca os ritos, o bobo os subvertia, zombava, por vezes blasfemava e disparava sua fala repleta de injúria e amargura (sua mágoa diante da própria vida desgraçada pode ser compreendida como a representação do rancor do povo quanto às desigualdades de toda sorte).

É assim que Guarin, lidando diretamente com o abade Gonçalo (o santo “real” São Gonçalo do Amarante), parece conseguir driblar a censura do Santo Ofício e proferir as falas proibidas que não eram permitidas a mais ninguém. Era impossível para o personagem pagar por isso, já que, felizmente, não se queimam ideias, ainda que o corpo morto do Judeu tenha sido incinerado cruelmente em um Auto de Fé. Evidencio que apesar de uma certa liberdade existente nas representações teatrais, Antônio José deveria ser comedido ao se manifestar contra a Igreja, pois vivia sob um sistema extremamente oprimido. Daí, num primeiro momento, essa crítica não aparente ser tão desafiadora, no entanto, para a época, realmente era.

No quarto capítulo, “Dom Bibas: o bobo da corte como entidade social e política em **O bobo**, de Alexandre Herculano”, o personagem surge como responsável por interferir em sérias decisões políticas que resultaram na independência de Portugal, em um romance histórico escrito de acordo com os ideais românticos da época: a honra dos cavaleiros, as paixões por vezes impossíveis e as disputas pelo poder. A importância do truão já se manifesta

no próprio título do romance e em sua síntese, que gira em torno da vingança de Dom Bibas contra seu senhor, o espanhol Fernando Peres, o conde de Trava.

Em **O bobo**, cuja edição utilizada para análise é a de 1997, esta pesquisa aborda os aspectos do bufão que o fazem lutar contra o desrespeito ao seu corpo e a sua expressão artística, pois ele havia sido açoitado segundo as ordens do rei, que se viu ofendido pelas palavras do histrião. Dom Bibas defendia os valores e as tradições portuguesas, visto que, contrária a isso, a narrativa revela um caso de traição: a rainha portuguesa, Dona Theresa, se aliou ao espanhol Fernando Peres e se tornaram amantes. Então, o abuso do poder político leva à revolta que, personificada em Dom Bibas, faz com que este atue de modo a representar o povo português oprimido pelo despotismo feudal.

Encerrando a tese, as Considerações Finais buscam uma aproximação entre os dois bobos da corte, apesar de tal tentativa permitir contrapontos e ambiguidades, como tão bem revelam os truões. Nesse ponto, o estudo comparativo dos personagens Guarin e Dom Bibas pode indicar confluências que nos propiciam comprovar que, embora atuando em épocas e em espaços diferentes, ambos representam alegorias ligadas aos oprimidos, sendo, portanto, símbolos de resistência ao poder opressor.

CAPÍTULO I

Antônio José da Silva e Alexandre Herculano: dois autores em meio às sombras da Inquisição portuguesa

Este capítulo discorre sobre a biografia dos autores Antônio José da Silva e Alexandre Herculano, abarcando o período inquisitorial imposto pela Igreja Católica, em Portugal, por quase trezentos (300) anos. Alguns desses anos foram vividos, literalmente, por Antônio José e outros estudados pelo olhar de historiógrafo de Herculano. Além disso, quanto a este último, é feita uma breve explanação de suas relações com o período romântico na literatura e o liberalismo que influenciava a política, a economia e as artes em Portugal. Ademais, o capítulo trata da importância desses autores, não somente como artistas, mas também como indiscutíveis intelectuais nas épocas em que viveram.

A Inquisição, popularmente conhecida como “caça às bruxas”, ainda existia na época de Antônio José da Silva (1705-1739). Leia-se “bruxas”, no contexto, não somente as mulheres consideradas hereges, mas, sobretudo, os pensamentos contrários ao sistema político e religioso dominante e, mais do que isso, as ideias desafiadoras, questionadoras, subversivas, enfim, “perigosas”. É fato que muitos desses pensamentos ainda permanecem, embora com uma roupagem um pouco diversa daquela do período de existência do referido teatrólogo, cuja vida fora-lhe ceifada demasiadamente jovem. Por conseguinte, há que se deduzir que todas as épocas da humanidade produziram/produzem seus mártires e seus carrascos.

Setenta (70) anos depois da morte de Antônio José, nascia em Lisboa, no dia 28 de março de 1810, Alexandre Herculano: escritor, historiador e jornalista. Ora, há que se perguntar: qual a ligação existente entre os dois renomados autores, além de compartilharem da mesma terra e viverem também da sua arte? Apesar de separados por alguns anos, puderam sentir, de maneira diversa, o que foi o Santo Ofício da Inquisição em solo lusitano.

Em 1536, durante o reinado de D. João III, foi criado em Portugal o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. Antônio José sofreu as censuras desse órgão da Igreja e do Estado, tendo sido torturado, por várias vezes, até perder a vida em um Auto de Fé, em 1739, com apenas trinta e quatro (34) anos. Séculos antes, em 1231, o papa Gregório IX havia criado em Roma a Santa Inquisição, com o intuito de punir os considerados hereges, ou seja, as pessoas que professavam uma doutrina religiosa contrária à estabelecida pela Igreja. Anos posteriores, juntaram-se os interesses políticos aos ideais religiosos, e os principais alvos dessa perseguição insana passaram a ser os judeus, geralmente pertencentes à alta burguesia. Igualmente, o principal alvo da Inquisição portuguesa foi o povo judeu, expulso da Espanha

em 1492; após essa data, muitos desses judeus espanhóis deixaram sua terra e se estabeleceram em Portugal, onde acabaram perseguidos também.

A Inquisição, apesar de ser parte da Igreja, aconteceu com o consentimento do rei. Sob o comando do Clero, havia um Grande Inquisidor, ou Inquisidor Geral, nomeado pelo Papa, mas selecionado pela Coroa, e sempre no âmbito da família real. O Grande Inquisidor, posteriormente, nomearia outros inquisidores. Em Portugal, o primeiro deles foi o Cardeal Henry, que viria a se tornar rei. Havia Tribunais da Inquisição em várias cidades portuguesas, como esclarece a historiadora brasileira Anita Novinsky (1990, p. 36):

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.

Como informado, a Inquisição surge com o objetivo de combater as heresias e a “bruxaria” – ideias contrárias ao catolicismo – e, por meio do medo, da delação e do terror, manter a ordem dominante por parte da Monarquia e do Clero. Acreditava-se, de modo equivocado, que a Igreja tinha o papel de conservar a pureza da alma dos cristãos, punindo os pecadores de forma violenta, nos planos temporal e espiritual, visando assegurar, pelo menos, a possível salvação de suas almas. Para isso, utilizava-se de um discurso repleto de moralismo e pregava a cega obediência à instituição, oferecendo aos obedientes as belezas do Paraíso e aos insubordinados o fogo eterno do Inferno.

Toby Green ressalta que havia, no contexto, uma espécie de pedagogia do medo, para que se alcançassem fins políticos:

O medo transformou-se em mito com o emprego da tortura e da fogueira. Tinha início no momento em que os inquisidores chegavam a um povoado e liam o édito de fé, convocando os que tivessem cometido um pecado de fé, ou conhecessem alguém que o tivesse feito, a se apresentar e eles num período de trinta dias, para se confessar ou fazer uma denúncia. O medo se espalhava no seio da sociedade devido ao poder da Inquisição de provocar a ruína social econômica, confiscar os bens das vítimas e condená-las à pobreza. [...] O medo provinha, acima de tudo, do princípio do sigilo, o que significa que o acusado desconhecia o nome de seus acusadores. (GREEN, 2011, p. 38)

Além disso, a Inquisição concentrou seus esforços em arrancar convertidos de outras religiões (judaísmo, em sua maioria) que não aderiram às restrições da ortodoxia católica; os inquisidores portugueses tinham, portanto, como foco principal os judeus cristãos-novos,

judeus convertidos à força ao catolicismo. Utilizando-se de um discurso que procurava mais assustar do que esclarecer, a Igreja usava da delação e da tortura para chegar aos 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 suposto delito e ainda delatando amigos e parentes.

A respeito dos três séculos de Inquisição em terras portuguesas, António Baião menciona que:

Antes de todas e quaisquer considerações basta que tenhamos presente que foi uma instituição três vezes secular, que viveu sempre exercendo a sua influência em todas as camadas sociais, desde as mais elevadas às mais ínfimas, desde as mais ilustradas às analfabetas, e que exerceu essa influência desde a corte até a mais humilde aldeia sertaneja.

Quer dizer, na sua rede de malhas bem finas nada lhe escapou; ela abrangeu todo Portugal. Em intensidade e extensão nenhuma outra a igualou. A sua esfera de ação foi principalmente religiosa e moral, mas que importantíssimos dados nos não apresentará o seu estudo para a história judiciária e penal do país e, de uma forma lata, para o conhecimento de toda a atividade social portuguesa comprimida pela Inquisição durante perto de 300 anos?! (BAIÃO, 1921, p. 5)

Nessa época em que viveu António José, vários métodos eram utilizados para se obter a confissão dos acusados: desde a humilhação pública e a tortura psicológica até a tortura física em um dos aparelhos comumente usados pelos algozes, como o cavalete, o pêndulo, a roda do despedaçamento, o potro, a polé ou a forquilha dos hereges. Esses tormentos visavam conseguir uma possível confissão, isto é, eram um meio certo de obtê-la, embora, na maioria dos casos, não houvesse nenhum delito. Quando acontecia o julgamento, sendo o réu condenado à morte, ele poderia até mesmo ser queimado vivo, dependendo do conteúdo do processo inquisitorial.

Sobre a forma de auto delação dos réus, Green (2011, p. 96, grifos do autor) descreve:

Havia dois instrumentos principais de tortura – a polé e a água –, com diversas variações. Na polé, as mãos dos prisioneiros eram atadas para trás. Içados do piso, eles eram mantidos suspensos à mercê do inquisidor, como coelhos abatidos pendurados na sangria. Às vezes deixavam-nos cair abruptamente de uma pequena altura. Se as respostas “corretas” não fossem dadas, acrescentavam pesos a seu corpo para intensificar a dor nas articulações e agravar as queimaduras provocadas pelas cordas amarradas aos pulsos. Era comum o uso da água. O preso era colocado no cavalete, com a cabeça mais baixa do que o corpo, a garganta e a testa presas por alças de metal. Os membros eram amarrados ao cavalete com cordas que entravam na pele, enquanto outras cordas eram estiradas em volta dos membros como torniquetes. Então lhe abriam a boca à força e despejavam água garganta abaixo. Incapaz de respirar por causa da água e com o ventre terrivelmente inchado, a vítima arfava enquanto o inquisidor, pacientemente, a estimulava

a dizer a “verdade”. Com o tempo, os métodos de tortura evoluíram. No começo do século XVII, o cavalete recebeu um complemento refinado, conhecido como cepo, no qual as pernas do prisioneiro pendiam por um buraco na tábua à qual estava amarrado; outra barra de madeira com as bordas afiladas era colocada sob o buraco, e as pernas eram esticadas através dessa abertura reduzida por meio de uma corda amarrada nos tornozelos e nos dedos. Cada vez que a corda dava uma volta nos tornozelos, o prisioneiro descia mais pela abertura. Cinco voltas eram consideradas uma tortura severa.

Sofrendo atrocidades como essas, não havia como não “confessar” qualquer delito diante do medo, da ameaça, da dor e da iminente morte. É importante lembrar que a Igreja não mantinha boas relações com os judeus, os quais eram culpados, sobretudo durante a Idade Média, pelos mais absurdos acontecimentos, como terremotos, profanação da hóstia, reuniões de bruxas, entre outros. Jean Delumeau, no livro **História do medo no Ocidente** (2009), 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 parcela simples do povo no período medieval.

Esse pavor relativo ao “Mal” estava ligado, intimamente, ao receio da perda do poder político pelos monarcas, ou seja, esse medo era usado como um mecanismo de controle para que a ordem vigente fosse mantida. Dessa maneira, crescia o medo do diabo à medida que aumentava o medo relacionado às inconstâncias sociais. Os judeus já eram tidos como deicidas, hereges e pactários com o demônio e, a esses antigos repúdios, somou-se o preconceito implantado pela “pureza de sangue”. Somente anos mais tarde, a partir do reinado do Marquês de Pombal, de 1750 a 1777, quando Antônio José da Silva, conhecido pela alcunha de Judeu, já estava morto, têm fim os Autos de Fé e as exigências relacionadas à “pureza de sangue” no país.

Carneiro (1983) reflete que não apenas a Igreja e o governo viviam no encalço dos cristãos-novos. Eles também eram 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, em sua maior fração comerciantes e donos de bens materiais, eram perseguidos basicamente pelo motivo de gerarem riqueza para a Igreja, já que, a cada prisão, tinham seus bens confiscados por ela. Antônio José, cristão-novo, por intermédio de suas

óperas joco-sérias, também chamadas de peças tragicômicas, desafiou o poder pré-estabelecido e sofreu a perseguição e a tortura do Tribunal do Santo Ofício. No que diz respeito às arbitrariedades que envolvem a morte dele, Alberto Dines (1992, p. 37), seu biógrafo, expõe:

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.

Por suas críticas, o Judeu foi condenado à morte por enforcamento, num Auto de Fé, e mais ninguém da sua família sofreu tal condenação à pena capital (NOVINSKY, 1990), apesar das prisões sofridas. Era um talentoso teatrólogo, não restam dúvidas quanto a isso; além de ter sido, também, um intelectual em seu tempo. No artigo intitulado “O prodígio de Amarante, uma irreverente comédia de Antônio José”, Kenia Maria de Almeida Pereira (2001, p. 319) esclarece 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.

Numa conjuntura caracterizada pelo retrocesso da razão, o autor desafiou, por meio da arte, a ordem pré-estabelecida pela Igreja: suas óperas questionavam a forma de atuação dessa instituição na vida do povo lusitano, principalmente em relação aos cristãos-novos. E embora privado, na ocasião, de notoriedade ou prestígio, já era conhecido por sua arte, ainda que não muito lida, estudada e/ou encenada, conforme ressalta Kenia Pereira (2001). Lamentavelmente, até os dias de hoje, as obras do Judeu ainda não (re)conhecidas da maneira como deveriam e mereciam.

Dines (1992) pontua que o fato de Antônio José criticar a Igreja, em suas óperas, não constou nos autos de seu processo inquisitorial como motivo para condenação à morte:

Matam Antônio José da Silva mas não contam a verdade. Nem precisam. Aqui não gostam de encarar a verdade, preferem as ilusões. O olho crítico deve ser tapado, de outro modo, inflama, um perigo para a saúde nacional. Necessário, pois, reduzir o réu, diminuí-lo, diminuí-lo até que, irrelevante, desapareça sem incomodar. (DINES, 1992, p. 43)

Por falar em subversão, o biógrafo brasileiro o define, partindo de seu nome de batismo, da seguinte maneira:

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, grifo do autor)

Esse nome, que poderia passar despercebido no mundo das artes, vem ganhando cada vez mais destaque, sobretudo no meio acadêmico, e tendo suas obras revisitadas, em virtude da qualidade literária e do sarcasmo presente em suas peças teatrais, utilizando-se do riso como pano de fundo para denunciar as tiranias dessa época inquisitorial. Kenia Pereira (1998) discorre sobre a importância das comédias de Antônio José para a literatura luso-brasileira:

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)

À vista disso, a fim de se traçar uma biografia do escritor, é necessário retroceder no tempo. Em 08 de maio de 1705, no Rio de Janeiro, nascia Antônio José da Silva. As famílias, tanto do lado materno como do lado paterno, eram formadas por intelectuais, com exceção de sua mãe, Lourença Justiniana Coutinha, que era analfabeta. Filha de Baltazar Rodrigues Coutinho e Brites Cardosa, 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. O pai do Judeu formou-se em Direito Canônico pela Universidade de Coimbra em 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.

Devido a denúncias de práticas judaizantes, em junho de 1712, os pais de Antônio José foram 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 no Brasil, e, logo depois, embarcaram para Lisboa, onde receberam a proteção de seus parentes maternos. Portanto, de nacionalidade brasileira, foi expatriado para Portugal, a fim de que a vida de toda

a sua família fosse analisada de perto pelos censores pertencentes ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição Católica.

Após essa fase, Antônio José e sua família residiram, por ironia, perto do Pátio das Comédias, um teatro público que funcionou de 1699 a 1755, em Lisboa, na rua das Arcas. Estudou no Colégio da Companhia dos Jesuítas e se matriculou, em 1722, no curso de Direito Canônico de Coimbra. Segundo Dines, na Apresentação de **O Judeu em Cena – El Prodígio de Amarante: O Prodígio de Amarante** (2005), ele não chegou a concluir o curso, já que, no ano de 1726, foi preso por ordem do Santo Ofício. E Paulo Roberto Pereira (2007, p. 22) chama a atenção para o fato irônico de que Antônio José “ficou detido num presídio onde mais tarde foi construído o Teatro Nacional”.

Em **Vínculos do Fogo: Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil** (1992), Dines observa que, uma vez perseguida pelo Santo Ofício, uma pessoa nunca mais se livrava das amarras da Inquisição, a não ser quando fosse presa ou morta em um Auto de Fé:

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, grifo do autor)

Desse modo, a partir de 08 de agosto de 1726, data de sua primeira prisão, Antônio José da Silva passou a ser conhecido como o Judeu e não mais se veria livre das perseguições e acusações da Inquisição, exceto no momento em que, sem nenhum bem para ser confiscado pela Igreja, só lhe restava a morte. Nessa mesma data, também foram presos sua mãe (novamente), seus dois irmãos, primos e tias maternas.

Durante a prisão e, após sofrer torturas no potro e na polé, Antônio José confessou sua “culpa” e declarou-se um herege. Conforme Dines (1992), a polé era um instrumento de tortura próprio da Inquisição e também o mais temido, pois o padecente era preso em uma roldana pelos pulsos e suspenso; em seguida, seu corpo era brutalmente empurrado para baixo, de maneira que despencava sem chegar ao chão. Daí decorre a violência da tortura e a forma de arrancar do acusado uma “confissão”, até mesmo por aquilo nunca praticado. E, depois de penitenciado num Auto de Fé, ele se casa, em 1735, com Leonor Maria de Carvalho, cristã-nova, igualmente penitenciada num Auto de Fé, só que na Espanha, em 1727.

No ano de 1737, é denunciado novamente por práticas judaizantes e tem todos os seus bens confiscados, além de ser forçado a custear as despesas resultantes do próprio processo.

Na época, apesar de já conhecido como comediógrafo e frequentador da Igreja Católica, teve que enfrentar mais um processo inquisitorial, o qual durou mais de dois (2) anos. A prática da delação era muito comum no período e, por ironia, tal ato era/é terminantemente execrado na cultura judaica. Dines (1992, p. 1004) aponta que, na prece Amidá – oração da liturgia judaica recitada sempre de pé e em silêncio –, os delatores são amaldiçoados: Para os delatores não haverá esperança.

Preso desde então, após ser torturado diversas vezes, pela reincidência no “crime” de práticas judaizantes, isto é, por seguir os ritos judaicos secretamente, Antônio José foi condenado e não recorreu da sentença. Vale lembrar que o simples fato de ele não se alimentar no cárcere constituía, para o Tribunal do Santo Ofício, a prática de jejum judaico. Provavelmente, não esperava ser morto ou, talvez, compreendia que era impossível lutar por sua liberdade. Novinsky (1990, p. 62, grifos da autora) explica sobre 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.

A expressão “relaxado à justiça secular”, usada como eufemismo para abrandar a referida tragédia, por sua vez, mereceu um comentário bastante irônico de Dines (1992, p. 41):

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.

Assim, tendo sido relaxado à justiça secular, e sem que ninguém ousasse defender o comediógrafo – embora este, a essa altura de sua breve vida, já fosse bastante conhecido e admirado em Lisboa –, no dia 19 de outubro de 1739, na capital portuguesa, num Auto de Fé com 58 penitenciados, Antônio José foi morto pelo garrote, tendo seu corpo queimado logo em seguida. Não houve ninguém que interviesse no caso, a fim de defendê-lo:

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 patíbulos 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, grifos do autor)

À vista do exposto, 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 – 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. O Judeu, em sua condição de cristão-novo, convertido forçadamente ao catolicismo, enquanto viveu, mostrou-se atuante e resistente ao totalitarismo de sua época. Novinsky (1992, p. 40, grifo da autora) elucida 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 ampla lhe 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.

Já Dines, ao discorrer sobre os abusos do Santo Ofício e do espetáculo que foi o Auto de Fé que levou Antônio José ao garrote, comenta, ironicamente, sobre a ausência de chuva durante a execução dele:

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)

Após esse breve percurso do que foi a curta vida do Judeu, ainda é necessário acrescentar a ela suas obras. Embora vivendo pouco mais de trinta (30) anos, o autor produziu nove óperas denominadas joco-sérias. Elas obtiveram a influência das comédias espanholas, em especial de Lope de Vega (1562-1635), quanto à estrutura e à mistura do trágico e do cômico. São elas: **O Prodígio de Amarante** (1729-1733), **Vida do Grande D. Quixote de**

La Mancha e do Gordo Sancho Pança (1733), **Esopaida ou Vida de Esopo** (1734), **Os Encantos de Medeia** (1735), **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena** (1736), **O Labirinto de Creta** (1736), **Guerras do Alecrim e da Manjerona** (1737), **As Variedades de Proteu** (1737) e **Precipício de Faetonte** (1738).

Uma das primeiras peças de Antônio José, **O Prodígio de Amarante**, escrita provavelmente entre os anos de 1729 e 1733, teve sua autoria confirmada em 2005 por Alberto Dines e Victor Eleutério. Eles se basearam em arquivos e em estudos de Diogo Barbosa Machado, Manuel Rodrigues Lapa, Claude-Henri Frechès, Antônio Isidoro da Fonseca e Francisco Luis Ameno, e, após intensa pesquisa, puderam restituir ao Judeu uma obra cuja autoria era incerta. A peça, que é um dos objetos de estudo desta tese, trata da vida e dos milagres de São Gonçalo do Amarante, santo português considerado casamenteiro pelos devotos católicos.

Na **Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança**, de 1733, o autor busca, no célebre **Dom Quixote de La Mancha** (1605), de Miguel de Cervantes, os meios necessários para revelar os costumes de Portugal. O país, em pleno Iluminismo, ainda trazia em si a mentalidade feudal. Na peça de Antônio José, 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, o autor transforma em comédia a história do fabulista Esopo. **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena**, de 1736, mantém um diálogo intertextual com a peça **Amphitruo**, do romano Plauto, escrita, presumivelmente, na metade do século III a.C.. 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 tragicomédias e de outras referendadas no parágrafo anterior, destacam-se, também, as peças **Os Amantes de Escabeche** (1729-1733), **Fábula de Apolo e Dafne** (1729-1733) e **Obras do diabinho da mão furada** (data desconhecida).

A presença da música era muito importante em suas produções artísticas, característica que, para a conjuntura histórica, foi uma inovação. Além disso, mesclava, nas óperas jocosas, trechos em prosa e em versos que tinham profunda ligação com a zarzuela, gênero cômico popular que surgiu na Espanha, com Calderón de La Barca, no século XVII. É fundamental mencionar que, apesar do talento de Antônio José como comediógrafo e do sucesso de suas peças, que agradavam principalmente aos nobres da corte portuguesa, já que até o próprio D. João V – um monarca absolutista – ia assistir às suas comédias, não conseguiu driblar por completo a censura da época.

Além das músicas, as óperas joco-sérias de Antônio José têm no gracioso, de acordo com Paulo Pereira (2007, p. 45), “o condutor da sátira política ao Portugal do seu tempo”. Irreverentes e engraçados, livres e cômicos, os bobos da corte recebem um nome burlesco que, por si, já acometem ao riso. Eis alguns exemplos: em **Esopaida ou Vida de Esopo**, tem-se Geringonça; em **O Labirinto de Creta**, há três: Taramela, Sanguixuga e Esfuziote; em **Guerras do Alecrim e da Manjerona**, as truanices são da responsabilidade de Semicúpio e Sevadilha; enquanto, no **Precipício de Faetonte**, há dois: Chichisbéu e Chirinola. **Os Encantos de Medeia** trazem os graciosos Sacatrapo e Arpia; **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena**, Saramago e Cornucópia; **As Variedade de Proteu** revelam Maresia e Caranguejo; e, por fim, Sancho, em **Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança**. Todos esses nomes de graciosos já incitam o riso, o deboche e a ironia.

Em **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena**, uma paródia de **O anfitrião** (provavelmente escrita em 206 a.C.), do comediógrafo latino Plauto (aproximadamente 230 a.C. a 180 a.C.), os diálogos entre Anfitrião, o senhor e Saramago, o gracioso, são espirituosos e bem humorados, de forma a evidenciar um bobo dissimulado e reflexivo:

Saramago: Estou bem aviado! Não sou coisa nenhuma nesta vida! Tenho de tornar a nascer, para ser alguma coisa.

Anfitrião: Jamais hás de perder o costume de tardar e murmurar? Aonde estiveste até agora?

Saramago: Quem? Eu?

Anfitrião: Pois com quem falo eu, senão contigo?

Saramago: Pois suponha que não fala comigo, porque eu não sou eu.

Anfitrião: Começa tu agora com disparates, ao mesmo tempo que quero me dê notícia de Alcmena.

Saramago: Como poderei eu dar notícias da senhora Alcmena, se eu não sei notícia de mim próprio?

(SILVA, 2007, p. 254-255)

Ademais, o teatro de Antônio José foi inovador ao utilizar-se da sátira em uma época cuja erudição barroca predominava na linguagem cênica, além de prezar pela prosa ao invés do verso (como foi comum a Gil Vicente e a José de Anchieta). A todas essas características somam-se os personagens que estrelavam as peças do Judeu nos palcos: gigantes marionetes feitas de cortiça, o que proporcionava economia financeira e de atores:

Usando com criatividade o recurso dos fantoches ou marionetes, confeccionados com arame e cortiça, bem como as brincadeiras e barafundas dos bufões ou graciosos, Antônio José se sentia mais livre para criticar vários setores da sociedade e as entranhas das leis religiosas, as quais condenavam os hereges a intensos sofrimentos. (PEREIRA, 2014, p. 63)

Ainda sobre a biografia do Judeu, Antônio José viveu em Portugal, durante o reinado de D. João V, nascido em 1689 e falecido em 1750, apelidado de “O Magnânimo”. O período do longo reinado, de quarenta e três (43) anos, ficou marcado pela profunda ligação do rei com a Igreja Católica e pela afirmação da dinastia de Bragança, podendo ser dividido em dois momentos: uma primeira metade, na qual Portugal teve um papel ativo e relevante na política europeia e mundial; e uma segunda metade, a partir da década de 1730, em que o reino começou a sofrer estagnação devido à aliança estratégica com a Grã-Bretanha, que gradualmente assumiu maior importância.

Antes de 1730, foi uma época de grande desenvolvimento econômico para o país, que enriquecia em decorrência, não somente do ouro explorado no Brasil, como também do açúcar, do tabaco e do diamante advindos dessa Colônia. D. João V conduziu um governo de contrastes, bem ao estilo barroco de seu tempo: oferecia moedas de ouro a alguns súditos mais necessitados, ostentava luxo nas reuniões festivas da corte – peças de teatro, óperas, musicais, saraus, banquetes, festas religiosas – e financiava a construção de palácios imponentes, cobertos de ouro, azulejos e mármore, ao mesmo tempo em que sentenciava os “crimes” julgados pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição Católica e deixava o povo, como sempre, aquém das necessidades mais básicas, como, por exemplo, a alimentação e a moradia dignas.

O reinado de D. João V, que era mecenas das artes, também promoveu o desenvolvimento cultural. Criou capelas e conventos suntuosos, como o de Mafra, cuja construção se iniciou em 1717 por realização de um desejo pessoal do rei. Hoje, o antigo convento é conhecido como Palácio Nacional de Mafra e reconhecido como Monumento Nacional e Patrimônio Cultural Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Inclusive, o local foi imortalizado no **Memorial do Convento**, romance de José Saramago, publicado em 1982. Nesse sentido, nota-se a importância dada pelo referido monarca a construções como essas, além de academias literárias e universidades. Contudo, todo o conhecimento e a representação cultural, ou o que se pensava sê-los, eram submetidos ao domínio da Igreja, sempre aliada do rei (uma característica feudal).

Lamentavelmente, o Judeu, mesmo com todo o prestígio e o talento que lhe eram devotados, foi forçado a encerrar a carreira muito cedo. As leis inquisitoriais, as quais o perseguiram desde criança no Brasil, foram categóricas ao condenar à morte um artista e intelectual que, sem dúvida, muito ofereceria ao teatro português. Dessa forma, devido às

circunstâncias políticas, Antônio José, infelizmente, foi obrigado a abandonar sua arte, como pontua Lucas Gilnei Pereira de Melo:

No contexto português do século XVIII, em tempos de denúncias e arder de fogueiras, não é difícil ligar esse desalento em uma suposta defesa perante uma justiça parcial e interesseira, como diversas vezes aconteceu com Antônio José em suas prisões. Pouco adiantaria argumentos, provas ou testemunhas para sentenças finalizadas antes mesmo de o réu ser ouvido. (MELO, 2020, p. 33)

Sete décadas após essa precoce e trágica perda, Alexandre Herculano (1810-1877) herda um país ainda alquebrado pelo período tenebroso da Santa Inquisição, distante do que foi à época das grandes navegações, ou seja, de caráter periférico se considerarmos os outros países da Europa, tais como Inglaterra e França, por exemplo. Valendo-se da revisitação ao passado, para compreender melhor seu presente, o historiógrafo vasculha os documentos históricos e dá à historiografia uma nova roupagem. Ao invés de reduzir tais documentos a biografias de destaques sociais – leia-se representantes da corte e da Igreja – Herculano serve-se da História para fortalecer a pátria, não no sentido meramente ufanista, mas mostrando as forças coletivas presentes nas lutas de classes. De acordo com Cândido Beirante (1977, p. 44):

O regime liberal veio encontrar Portugal com uma estrutura económica de tipo agrícola muito pouco evoluída, onde a indústria era praticamente inexistente. A nossa industrialização foi sendo feita muito lentamente e sem a força maciça da Inglaterra, da França e doutros países. [...] O vapor aplicado à indústria entra com cerca de 65 anos de atraso; o primeiro barco a vapor com cerca de 44 anos; a primeira iluminação a gás, bem como a primeira estrada de macadame, com cerca de 34 anos; e, para abreviar a lista que seria enorme, o caminho de ferro apresenta 31 anos de atraso em relação à Inglaterra, 28 em relação à França; 21 em relação à Bélgica, etc.... Além disso, cerca de metade da população (clero e nobreza) vivia à custo do trabalho do resto da população. Era ainda uma situação improgressiva porque os morgadios, os dízimos, etc., impediam o progresso económico da terra portuguesa e a promoção social das grandes massas.

Dessa forma, quando publica o primeiro volume da **História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal**, em 1854, Herculano – cujas ideias liberalistas já defendia e divulgava em solo português – vivia nesse país devastado pelo absolutismo papal. O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, que perseguiu, torturou e matou Antônio José da Silva, em 1739, estava oficialmente extinto há apenas trinta e oito (38) anos – desde a Revolução do Porto, em 1820. No entanto, as chamas das fogueiras ainda crepitavam nos ideais de parte da população, o que poderia levar o país a um retrocesso.

Datados de 1552, 1613, 1640 e 1774, os documentos que regiam o estabelecimento do Santo Ofício em Portugal foram revisitados por Herculano, que considerava esse período da história de seu país como repleto de falsidade e hipocrisia por parte da Monarquia e do Clero. Segundo o próprio historiador,

a imoralidade extrema, triunfante naquela época, forcejava por guardar as aparências religiosas. Daí nascia a necessidade de uma hipocrisia refinada. Nos documentos que chegaram até nós e que não eram destinados à publicidade, podemos hoje descortinar toda a gangrena que lavrava os ânimos: mas a linguagem dos atos públicos oficiais era outra [...] exprimindo sentimento de dignidade e pudor. (HERCULANO, s/d, p. 55)

Em vista disso, por meio da realização de pesquisas de campo, mapeamento e organização de fontes históricas, ele se torna referência nos estudos historiográficos de sua época, em especial entre os anos de 1830 e 1860, período no qual transfere para a Torre do Tombo, em Lisboa, documentos importantíssimos que estavam espalhados pelo país. Suas pesquisas fizeram com que ele, contraponto passado e presente, chegasse à conclusão que a educação, a história, a literatura e o jornalismo seriam os grandes responsáveis pela modernização de Portugal, recém-saído das trevas inquisitoriais e absolutistas.

Em **História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal**, o autor deixa claro seu posicionamento totalmente contrário ao Tribunal do Santo Ofício, o que era de se esperar, em razão de seus ideais liberais. Assim, ao evidenciar seu ponto de vista anticlerical, antipapal e antiabsolutista, fez com que a Igreja o difamasse, fato observado pelo jornalista Souza Moreira (1877), contemporâneo de Alexandre Herculano:

A sensação foi grande; mais se acenderam os ódios, mais se uniram as fileiras, mais armas se forjaram, mais planos se conceberam. Porém baldado era o intento do clero fanático, que desejava fazer um auto de fé aos livros de Herculano, e martirizar o autor com um daqueles instrumentos, que o espírito da maldade e da cruza inspirou aos dominicanos. (MOREIRA, 1877, p. 17)

Além de não poupar o Clero, um dos alvos da crítica de Herculano era, sobretudo, o rei D. João III, filho mais velho de D. Manuel. Foi apelidado pelo historiador de “rei inquisidor” e julgado responsável pelo atraso social e intelectual de Portugal, entre 1521 e 1557, já que, aliado à Igreja, afundou o país nas trevas inquisitoriais. Em decorrência, Baião (1921) considera que a obra em referência é de extrema relevância para se compreender a história lusitana:

Herculano nos apresenta por um lado a dissolução da cúria papal, em que as consciências pertenciam a quem mais dava, e por outro lado a corte fanática,

odienta e quiçá invejosa do rei de ruim condição e inepto, chamado D. João III. [...]

No trabalho verdadeiramente magistral de Herculano há muito, muitíssimo mesmo que admirar, mas nele também há omissões, nele também há algum tanto de paixão. [...]

Da Torre do Tombo teve ele conhecimento da correspondência original dos nossos enviados em Roma para D. João III, parte também na Biblioteca da Ajuda, das minutas de muitas instruções de cá para lá e de diferentes documentos que fazem parte do Corpo Cronológico, Coleção de S. Vicente, Cartas missivas, Bulário e Gavetas, – quase tudo publicado hoje no Corpo Diplomático Português – e somente d’alguns processos crimes dos Cartórios do Santo Ofício, corpo essencialíssimo para este estudo, cujo valor histórico a seu tempo se ponderará, e que ainda não era bem conhecido no tempo do Mestre. (BAIÃO, 1921, p. 9)

Devido à importância de Herculano, Hipólito Raposo registra, em 29 de novembro de 1909, na **Revista Coimbrã**, o quanto Portugal deveria ser grato ao escritor:

Sem a nobre fisionomia moral de Herculano não teria a sua História conquistado a autoridade de um canon religioso, nem os seus ossos estariam nos Jerónimos expostos à veneração pública. Na sua época e no seu país, aquela vida foi um exemplo no meio da desorganização política e na crise de caracteres que nos conduziu ao estado presente. (RAPOSO, 1909 apud TAVARES, 2013, p. 61, grifo do autor)²

Foi autor de obras historiográficas importantes – compostas em volumes –, como: **História de Portugal: 1.^a época**, desde a origem da monarquia até D. Afonso III (1846-1853) e **Portugaliae Monumenta Historica** (1856-1873), além da **História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal** (1854-1859), há pouco referendada. Para além de suas contribuições historiográficas, Herculano destaca-se também em um gênero literário que mescla ficção e história, o chamado romance histórico. Como exemplo desse gênero, publicou: **O bobo** (1843), o outro objeto de estudo literário desta tese³, **Eurico, o presbítero** (1844) e **O monge de Cister** (1848).

Citados esses títulos da sua vasta produção bibliográfica, é essencial revisitar a biografia de Alexandre Herculano, no contexto em que ele ainda desconhecía a historiografia, mas era capaz de viver, em sua existência simples e humilde, o outro lado da aristocracia portuguesa. Maria do Carmo Carvalho de São Boaventura, mãe de Herculano, era filha e neta de pedreiros da Casa Real, enquanto Teodoro Cândido de Araújo, seu pai, era funcionário público, empregado na Junta dos Juros.

² Pedro Vilas-Boas Tavares (2013) teve acesso a esse texto de Hipólito Raposo, através do **Dicionário Bibliográfico Português** (1914, p. 23, tomo 21), organizado por J. J. Gomes de Brito.

³ Como apontado na Introdução, é utilizada, na análise, a edição brasileira de 1997.

Mesmo tendo uma infância pobre, o futuro liberalista dedicou-se aos estudos e frequentou, até os quinze (15) anos, o Colégio dos Padres Oratorianos de São Filipe de Nery, no Convento das Necessidades, em Lisboa, onde estudou Humanidades (MARQUES, 2016, *online*). Nesse período, já fervilhavam na Europa as ideias liberais francesas, que culminariam com a Revolução de 1820, a qual definiu uma Constituição para Portugal e exigiu o retorno de D. João VI ao país. Este estava refugiado no Brasil desde o ultimato de Napoleão Bonaparte, em 1808. Tem-se, então, o fim do Absolutismo monárquico: D. João VI retorna à sua terra e, conseqüentemente, o Brasil, em 1822, torna-se politicamente independente.

Herculano, apesar da sua dedicação e em vistas de um futuro promissor, vê-se obrigado a desistir dos estudos universitários, em decorrência da cegueira do pai. Matriculou-se, em seguida, no curso prático de Comércio, Paleografia e Línguas e, mesmo com o incidente do pai, debruçou-se sobre o estudo da tradução, estabelecendo contato com várias línguas. Em meio a isso tudo, faz-se indispensável destacar a importância da Marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, para a formação de Herculano. Nascida em 31 de outubro de 1750 e falecida em 11 de outubro de 1839, também era conhecida pelo pseudônimo de Alcipe; foi poetisa, grande estudiosa e divulgadora das ideias liberais em Portugal. O jovem Herculano vira frequentador assíduo da casa dela, espaço que se transforma em foco de ebulição cultural, reunindo artistas da época interessados no debate das novas correntes literárias e estéticas.

Ele se envolve, em 1831, numa conspiração contra o Regime Absolutista de D. Miguel. Após, exila-se primeiramente na Inglaterra – sendo clara a influência de William Shakespeare em suas obras – e depois na França – onde encontra mais afinidade de ideias, isto é, identificou-mais com o povo francês do que com o povo inglês. Tendo presenciado o retrocesso de Portugal nesse novo mergulho no Regime Absolutista, volta-se, novamente, para os estudos e torna-se leitor ávido de Augustin Thierry, François Guizot, Victor Hugo e Félicité Robert de Lamennais, autores franceses que exercerão grande influência em sua obra (MARQUES, 2016, *online*).

Aporta na Ilha Terceira, nos Açores, em 1832, integrando a expedição liberal comandada por D. Pedro IV, responsável pelo cerco do Porto. Em 1833, nessa cidade portuguesa, após a vitória liberal, é nomeado como um dos bibliotecários da Biblioteca Pública – a Biblioteca Nacional do Porto – e a organiza, permanecendo na função até 1836. Nesse meio tempo, em 1834, ocorre o confisco de bens da nobreza, muitos frades são expulsos do país e terras dos nobres são distribuídas à população. Essa aurora de liberdade

influencia positivamente futuros românticos, como Alexandre Herculano e Almeida Garret, que passam a divulgar em jornais e em revistas o pensamento liberal nas artes e na política.

A partir daí, a participação de Herculano em periódicos – como **Repositório Literário** (1834-1835), **A voz do profeta** (1836-1837) e **O panorama** (1838) – traz sua visão sobre o Romantismo na literatura portuguesa: de forma geral, uma reconstrução da ideia de nacionalismo (o que é diferente de patriotice, o que seria uma espécie de “patriotismo idiota”) propondo o retorno à Idade Média, no que se refere aos valores heroicos europeus, à intensidade de sentimentos e à forte determinação da vontade. Além disso, o foco se volta para o indivíduo (ideia liberal), valorizando a sociedade e dando liberdade de ação a cada pessoa (livre-arbítrio), ou seja, cada um seria o dono de seu próprio destino.

Identificando-se, em termos políticos, com a ala esquerda do Partido Cartista – referência à Carta Constitucional outorgada por D. Pedro IV em 1826 –, apesar de não ser muito adepto das ideias socialistas, Herculano foi eleito deputado pelo Porto, em 1840. No entanto, após ter apresentado um plano de ensino popular, que não chegou a ser colocado em prática, desiludiu-se com a atividade parlamentar e abandonou o cargo em 1841 (MARQUES, 2016, *online*).

Fascinado com os aspectos da Idade Média que poderiam ser explorados em seus romances, foi um grande divulgador da temática medieval e seus valores: castelos, bosques, cavaleiros, reis, donzelas, amores impossíveis e o próprio bobo da corte – característico desse período. Tudo isso, adicionado às ideias liberais e à estética romântica, fez com que seus romances históricos, além de seus estudos historiográficos, servissem de base para reflexões a respeito dos problemas políticos, sociais e econômicos de Portugal.

Convém salientar que não é possível pensar em romance histórico sem que esse gênero literário nos remeta a Walter Scott (1771-1832), Alfred de Vigny (1797-1863), Honoré de Balzac (1799-1850) e Victor Hugo (1802-1885). O citado autor escocês, Scott, foi, provavelmente, uma das grandes influências para Herculano e uma espécie de modelo para a construção de suas narrativas, porque nelas temos: acontecimentos sociais relevantes, amores cavalheirescos impossíveis, mescla de ficção e de acontecimentos históricos, caráter moderado do herói e um final, de certa forma, feliz.

Tais características podem ser claramente encontradas no romance em estudo desse autor, **O bobo** (1843). Nele, tem-se Dom Bibas como um herói e, mesmo dominado pelo desejo de vingança, consegue se manter sóbrio até realizar seu intento, que é vencer o conde de Trava e levar Portugal à independência política, isto é, a um final feliz. Todos esses elementos dão à sua narrativa o tom de passado glorioso, por meio da qual se procurava

aproximar o cidadão do presente aos fatos de outrora, a fim de analisar, reinterpretar e ressignificar a atualidade. Sobre essas questões, o próprio Herculano estabelece uma comparação:

Quando o caráter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as crônicas desenharam esse caráter com pincel firme, o romancista pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o gênio do povo que passou pelo povo que passa. Então de um dito, ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até materialmente; de um fato ou de muitos fatos deduz um afeto ou muitos afetos, que não se revelaram. Esta é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-dúzia de bons historiadores. (*apud* MARINHO, 1999, p. 16)

Herculano entendia como sua missão trazer à tona o que foi o período inquisitorial, visando possibilitar reflexões sobre esse momento da história de Portugal. Assim, partindo das citadas pesquisas realizadas na Torre do Tombo, na Biblioteca da Ajuda e na Real Biblioteca Pública da Corte, o historiador denuncia os abusos praticados pela Igreja e pelos monarcas, tendo como alvo, principalmente, os judeus:

Quando a justiça de Deus põe a pena na destra do historiador, ao passo que lhe põe na esquerda os documentos indubitáveis de crimes que pareciam escondidos para sempre debaixo das lousas, ele deve seguir avante sem hesitar, embora a hipocrisia ruja em redor, porque a missão do historiador tem n'esse caso o que quer que seja de divina. (HERCULANO, 1873, p. 192)

Ele sublinha, também, o quão difícil era fugir à perseguição do Santo Ofício, visto que nem mesmo a morte livrara o réu da condenação. Se esta não pudesse ser aplicada em vida, o herege condenado era submetido a ela, ainda que depois de morto. Vejamos:

Quaisquer pessoas criminosas e infames, por serem participantes no crime de heresia, devem ser admitidas por acusadores e testemunhas, à exceção dos inimigos mortais do réu. Os que fugirem serão julgados como se estivessem presentes e, se quiserem voltar, mandá-los-ão prender ou darão fiança, a bel-prazer dos inquisidores. Os que recusarem converter-se fã-los-ão confessar-se como hereges em público, para depois se relaxarem à justiça secular. A morte não absolve ninguém de perseguição: os hereges falecidos serão condenados, citando-se os seus herdeiros para a defesa. As penitências não cumpridas, em todo ou em parte, pelos reconciliados durante a vida devem ser remidas pelos seus bens depois de mortos. Ficam condenados a cárcere perpétuo os relapsos, isto é, os que, depois de convertidos, recaírem no erro, os contumazes, os fugitivos que vierem entregar-se e os apreendidos depois do tempo do perdão. (HERCULANO, s/d, p. 39)

Para atingir seu intento, revive a Idade Média em muitos de seus romances históricos, como é o caso de **O bobo** (1843), por acreditar que é possível – por meio da conscientização política, da educação e da arte – modificar o pensamento atrasado pelas sombras da Idade Média. Desse modo, nada melhor que aliar literatura e historiografia: por intermédio do romance, o público que apresentava dificuldades em compreender a escrita historiográfica estaria em contato com a história de seu país, embora ela fosse, de certa maneira, atravessada pela ficção.

Através dessa estratégia, fazer com que o leitor se identificasse com os personagens dos romances históricos era parte do “projeto” liberalista de Herculano, intelectual e artista que se percebia na obrigação de lutar contra o atraso ideológico de Portugal, de tornar a leitura acessível às camadas populares e de levar a reflexão histórica a todas as classes sociais. Tinha, pois, como compromisso ético a comunicação de verdades históricas e sua divulgação, a fim de se criarem novos valores e, conseqüentemente, uma nova cultura portuguesa.

Tendo exercido funções como a de jornalista, de bibliotecário da Biblioteca Nacional do Porto e de deputado, usou de todo o seu prestígio para lutar pela educação. Acreditava ser direito de todo cidadão e não somente dos pertencentes às classes mais abastadas, sendo factível opor-se aos aspetos místicos e lendários da “história” de Portugal, defender a liberdade, a igualdade e a soberania de sua pátria, indo contra os aspectos que afastava o povo de sua cultura. Herculano entendia que povo sem cultura se cria fanaticamente na religião.

Ademais, não se desvencilhava do catolicismo, porque também via nele uma forte marca do passado histórico, além de ligá-lo à moral. Como consequência, defendia os interesses materiais e espirituais, pois compreendia que o progresso deve acontecer sem se desvencilhar da fé: é preciso unir a religião às ideias iluministas, sem cair, portanto, nos excessos materialistas.

Nesse sentido, Pierre Lepape (1995) recorda que o escritor, como fez Herculano em sua época, adquire a função de intelectual, não se limitando aos espaços da corte ou das academias, mas indo além das ideias abstratas, de forma a expandir o pensamento reflexivo para uma parcela da população que estava, até então, aquém das discussões políticas.

De repente, era a própria condição de escritor que se alterava na sociedade. Ele era o ornamento, o bufão ou o turiferário privilegiado, quando muito o pensador agradável, o mestre da elegância e da boa educação; e ei-lo promovido a guardião dos valores universais da humanidade, vigia e portavoz da sociedade civil contra o arbítrio e o despotismo da sociedade política. O homem de letras transformava-se em intelectual – então ainda se dizia “filósofo” –, graças ao mesmo movimento pelo qual o público se

transformava em opinião pública e passava de expressão dos gostos e costumes privados a expressão das opções e opiniões de natureza política. (LEPAPE, 1995, p. 237, grifo do autor)

É dessa maneira que Herculano pode, indubitavelmente, ser considerado uma autoridade científica que caiu no gosto popular. Esse público leitor, saído das cinzas do período inquisitorial e influenciado por ele, necessitava de repensar a fase lusitana gloriosa, com vistas a tomar consciência da mudança que, para Herculano, seria possível por meio da educação e da tradição.

Antes de falecer de pneumonia – depois de uma viagem a Lisboa, em 13 de setembro de 1877 –, ele abandona a vida pública, reduz a produção literária e refugia-se na simplicidade de sua quinta (propriedade rural), em Vale de Lobos. Entretanto, continua sendo referência para escritores que buscavam nele conselhos literários e passa a aconselhar os agricultores, seus vizinhos. E, apesar de afastado das letras, mantém intensa correspondência com amigos e escritores de sua época, ou seja, não perdeu o prestígio que lhe fora outorgado de intelectual, de escritor e de homem público.

A literatura, sem dúvida, uniu os dois artistas e intelectuais que estiveram no foco deste capítulo. Foi constatado que, para além das palavras e tão importante quanto elas, os dois foram símbolos de resistência em suas épocas: Antônio José da Silva sentiu na carne as agruras de ser judeu (cristão-novo), em uma conjuntura marcada pelos devaneios estúpidos da Igreja e da Monarquia (rei); já Alexandre Herculano, historiador e escritor, dedicava a vida a denunciar abusos, revelando as injustiças cometidas no período em que viveu, pós-inquisitorial, lutando contra o Absolutismo e o fanatismo religioso, tendo sido um verdadeiro liberalista, em meio aos ideais românticos que surgiam na Europa.

CAPÍTULO II

O bobo na corte e nas artes

Este capítulo está centrado em um estudo sobre o bobo da corte dito “real”, figura popular, em especial na Europa durante a Idade Média, e algumas de suas importantes representações ficcionais, nas mais diversas artes, tais como o teatro, a literatura, a pintura, a ópera e o cinema. Ademais, há o intuito de encontrar um ponto em comum, entre todos os personagens que ganham evidência: o riso do truão, causando uma desestrutura da ordem reinante e, como consequência, levando a reflexões sobre o que chamamos de realidade.

Não há como falar da temática do bobo da corte sem que ela nos remeta ao palhaço: engraçado, por vezes ridículo, com sua roupa chamativa e seus movimentos elegantemente desastrados, provocando um riso meio que assustado, porque é inesperado. Esse personagem que transgride regras e que choca faz parte do imaginário popular; conhecido – principalmente no período medieval – como bobo da corte, habitou os palácios europeus com uma função definida: provocar o riso.

Geralmente, “bufão” e “bobo da corte” são tratados como se fossem termos sinônimos, assim como “histrião” e “truão”. No entanto, apesar de o presente estudo utilizá-los como sinônimos, para se evitar uma escrita repetitiva, há algumas características particulares de cada um deles.

Nesse viés, o bufão participaria de uma categoria de profissionais cômicos advindos de uma tradição anterior à Grécia e possuíam o ofício da sátira. De acordo com Patrícia Franca-Huchet (2017), sua origem baseia-se em uma lenda, portanto, é controversa. Uma farsa sobre ele era encenada, todos os anos, no Templo de Júpiter, sendo denominada bufonaria:

um sacrificador de Atenas, chamado Bupho, que, cansado de seu métier, fugiu e nunca mais foi encontrado. Em vão, o Aerópago, alto tribunal, tentou puni-lo com um violento processo institucional, jurídico e simbólico, acionando os seus magistrados denominados arcontes e areopagitas (juízes). (FRANCA-HUCHET, 2017, p. 434)

Da Grécia, o ofício de bufão perpetuou-se na Itália e na Espanha, sendo difundido mais tarde na Inglaterra, na França e em Portugal. Mesclando as próprias deformidades corporais com roupas compostas por enchimentos, esses artistas eram nômades e autônomos, realizavam suas apresentações em praças, lugares públicos e nas cortes. Costumavam cantar, dançar, tocar instrumentos musicais, executar acrobacias, propor charadas, dedicar-se a imitações, parodiar acontecimentos locais, contar piadas e fazer o público rir com suas falas

debochadas, muitas vezes recheadas de palavras de baixo calão e repletas de ironias.

Dominar diversas artes, tal como o bufão, também era uma característica ligada ao bobo da corte. Entretanto, como o nome já expressa, este era um funcionário a serviço da nobreza ou da Monarquia, enquanto o bufão era um artista autônomo. Costumava morar na corte e contava com uma certa liberdade de movimentos, bem como a ele era dado o direito – em alguns casos – limitado de proferir críticas a quem quer que fosse, descortinando os vícios da sociedade e propiciando ao rei conhecer as reivindicações do povo.

Como um tipo de monarca às avessas, tanto o bobo quanto o bufão eram, no mais das vezes, vistos como seres insanos e exagerados. Todavia, extremamente irônicos, ágeis no pensamento, capazes de improvisar e subverter a ordem, sem que, na maioria dos casos, fossem castigados. O bufão contava com maior liberdade de fala, pois não era submetido à Monarquia; já o bobo, apesar de praticamente livre, sabia que seu ofício era produzir o riso, apresentando uma verdade reveladora de uma realidade repleta de embaraços, como bem pontuou George Minois (2003, p. 230-231): uma “verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar”.

A Idade Média foi, certamente, o período de apogeu do bobo da corte, quando lhe foi possível reinar expondo aos homens um outro mundo, o qual poderia ser percebido por meio do riso. Essa referência é ao truão europeu; sabe-se, porém, que ele também existiu em outras épocas e culturas, como observa Elisabeth Silva Lopes (2001, p. 48):

Os bobos da corte, entretanto, existiam desde a Antiguidade como conta um importante historiador numa epopeia sânscrita que Sita, a esposa de Rama, teria a seu lado um bufão, assim como o rei Akisch, do país de Gath, que também possuía bufões em sua corte. Salomão, por sua vez, também teria um bufão chamado Marcolfo, cuja descrição desenha um homem baixo e disforme, entre tantas outras aberrações físicas.

Pode-se, inclusive, afirmar que, no período medieval, houve a demonização do riso, pois, para a Igreja, rir era um desrespeito às leis divinas. Na **História do riso e do escárnio** (2003), Minois considera o riso como algo não natural para o cristianismo, tido como 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, sobretudo o dos bufões, porque fazem rir e despertam o senso crítico.

No entanto, esse riso não era gratuito. Ia além das aparências de simples gargalhadas: rindo, podia-se confrontar o rei, ridicularizando-o, colocando-o no lugar do palhaço e elevando o bobo ao trono, ao poder. Por intermédio do riso, o bufão mostrava seu lado

amoral, embora esse riso fosse permeado por uma verdade ferina, encoberta por homens supostamente sensatos e atentos (MINOIS, 2003).

Mesmo aqueles que não conhecem a origem e a real função do bobo da corte, provavelmente, já perceberam sua presença, ao se depararem com: filmes ambientados durante a Idade Média, algum desenho animado ou cartas de baralho, onde está representado pelo Curinga, ou *Joker* (brincalhão). Trata-se de uma carta que pode alterar radicalmente o destino do jogo, de forma positiva – para quem está de posse desse trunfo –, ou negativa – para o seu opositor. Daí seu caráter dúbio, assustador e inesperado.

A Igreja havia condenado o riso durante a Idade Média, prevalecendo a seriedade extrema e a sisudez, que excluía veementemente a alegria e o divertimento. Porém, sentia-se a necessidade de proporcionar, em determinadas épocas do ano, momentos de liberdade e comemorações, como explica Bakhtin (1987, p. 64):

essa seriedade exclusiva da ideologia defendida pela Igreja oficial trazia a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos. Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas.

O bobo tem, então, suas origens nesses pequenos intervalos de tempo em que a vida saía da normalidade imposta pela Igreja, como o Carnaval. Dessa forma, o bufão representava a liberdade para rir e fazer rir. Apesar de engraçado e beirando ao ridículo, devido às roupas e ao exagero de suas expressões corporais, as suas piadas, imitações e mímicas divertiam o público nas cortes medievais, demonstrando as incongruências do ser humano e despertando uma consciência acerca da “realidade” social que, de engraçada, não tinha nada. Essas práticas jocosas mostravam que o bobo de verdade era quem ria.

No **Dicionário de Teatro** (2008), encontra-se a seguinte definição no verbete “Bufão”: “O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida” (PAVIS, 2008, p. 35). Dentre os bufos da Antiguidade, destaca-se Esopo, considerado um dos bufões mais antigos de que se tem notícia; pelo menos, seu tipo físico e sua sabedoria podem confirmar tal afirmação. Esopo, “o fabulista feio e tartamudo” (LOPES, 2001, p. 11), serviu a diferentes senhores e disseminou conhecimento e perspicácia por meio de suas fábulas, as quais são conhecidas até hoje. Apresentava características físicas que o aproximavam da imagem grotesca do bobo: “era terrivelmente feio, gago, corcunda, tinha a cabeça pontuda, o nariz achatado, uma barriga

enorme e lábios protuberantes” (ELIAS, 2018, p. 57). Portanto, igualmente, é preciso ponderar que, nas representações artísticas, o bufão expressa muito do que era o bobo “real”: se visto como um ser fisicamente deformado, pode-se afirmar que tais deformidades também se refletiam no seu modo de perceber o mundo. A prática, porém, demonstrava seus atributos de inteligente, debochado e sem amarras morais.

Dessa feita, o bufão tem em suas origens uma figura real e muitos deles exerciam a bufonaria por profissão, o que se denominou de “bufão por ofício”. As cortes francesas medievais tinham no truão um funcionário do rei, chegando a ser pago por seu trabalho. “Além de servir, ele teria que ‘brilhar’ distraindo os convidados, arremedando as atitudes do seu amo com ações, palavras e chocarrices” (LOPES, 2001, p. 11, grifo da autora). Esse avesso do rei, respeitado e temido em razão das críticas ferinas amenizadas pelo riso, invertia a hierarquia durante as festas populares, como o carnaval, e, através da paródia e de uma linguagem muitas vezes ofensiva e repleta de palavrões, extravasava o fato de não poder criticar o rei ou, literalmente, perderia sua cabeça. Para Vanessa Bordin (2013, p. 16, grifo da autora), “o riso do bufão traz em sua história um caráter de degradação do poder, que surge como metáfora da subversão das regras através do linguajar injurioso e blasfematório ligado ao ‘baixo material corporal’ [corpo grotesco] intensificando a paródia”.

Grande influência para os personagens bufos de outros artistas, como: o francês Victor Hugo, em **O rei se diverte** (1832), e o italiano Giuseppe Verdi, na ópera⁴ **Rigoletto** (1851), foi o ilustre truão Triboulet. Ele existiu na realidade e não desempenhava sua função somente no palco, ou seja, era um bufão em tempo integral. Compreendido como “o bobo do rei e o rei dos bobos”, seu nome de batismo era Nicolas Ferrial; nasceu em 1479 em Blois, França, onde morreu em 1536. De aspecto grotesco – pernas curtas e tortas, braços muito longos e costas curvadas – era alvo de risos e de enxovalhos, em decorrência dessas características físicas, e foi o bufão de destaque ao longo dos reinados de Luis XII e Francisco I. Admirado por sua inteligência e sua perspicácia enquanto bobo, também aconselhava os monarcas quanto a questões políticas: “Triboulet ficou conhecido como um louco de gênio cáustico, que a todos arremedava, dançando, fazendo travessuras e réplicas de tamanha agudeza. Parece ter sido tão importante e perspicaz este bufão, que Francisco I, por exemplo, seguia pontualmente seus conselhos” (LOPES, 2001, p. 49).

De acordo com Mikhail Bakhtin (1987), o bufão representava o mundo às avessas, como acontecia nas festas populares da Idade Média. Sua vestimenta se aproximava da de um

⁴ A ópera é um gênero teatral originado na Itália, no século XVI, e encena um drama acompanhado por música.

monarca, mas era sempre maior e mais desajeitada. Utilizava também um cetro (bastão) e, no lugar da coroa, seu gorro com guizos. Com tais apetrechos, o bobo do rei expunha, através de seu corpo deformado e de sua linguagem peculiar, este seu contrário e evidenciava para o público questões várias, dentre as quais, verdades escondidas pelo monarca. E o fato de ser entendido como um misto de louco e idiota – conotação que consistia em uma máscara protetora de castigos – era o que lhe permitia viver naquele ambiente feudal e eclesiástico, no qual reinavam igualmente a hipocrisia e a opressão:

É um trapaceiro que veste a máscara do tolo para motivar, pela incompreensão, a deturpação reveladora e a mistura das línguas e dos nomes nobres. O bufão é uma das figuras mais antigas da literatura, e a linguagem do bufão, determinada pela sua específica posição social (os privilégios do bufão), é uma das formas mais antigas do discurso humano na arte. No romance, as funções estilísticas do bufão, como as funções do trapaceiro e do bobo, são inteiramente definidas pela relação com o plurilingüismo (com as suas camadas superiores): o bufão é aquele que tem o direito de falar em linguagens não reconhecidas e de deturpar maldosamente as linguagens reconhecidas. (BAKHTIN, 2010, p. 196)

Sobre o mesmo tema, Bordin (2017) esclarece que, na dita “vida real”, a tradição de o rei possuir um bobo ia mais além, era um sinal de sorte. Ademais, apesar de crítico, sincero e distribuir ofensas em meio a risadas, não se tratava de alguém cruel ou violento. Todas essas características são atribuídas ao bobo Triboulet, um dos mais famosos truões já conhecidos, como informado. Figurou na ficção, em **O rei se diverte** (1832), de Victor Hugo⁵, onde expunha a vida do rei Francisco I, através de paródias e piadas que o ridicularizavam.

Essa obra sofreu censura de imediato e, mais tarde, Giuseppe Verdi, em sua ópera **Rigoletto** (1851), composta por três atos, a resgata e realiza algumas adaptações no enredo: substitui o rei por um duque, Triboulet torna-se Rigoletto, o protagonista, além de a história acontecer na Itália, ao invés de na França. Conforme Bordin (2017, p. 389), um libreto escrito por Francesco Maria Piave, amigo de Verdi, trouxe a transposição lírica da peça em destaque, baseada em **O rei se diverte** (1832), de Hugo. Juntamente com **La Traviatta** (1853) e **Il Trovatore** (1853), **Rigoletto** (1851) compõe a famosa trilogia de Verdi e foi encenada, pela primeira vez, em Veneza, na Itália.

O enredo resumido da ópera é o seguinte: o duque de Mântua substitui o rei, Francisco I, e seduz Gilda, a filha de Rigoletto, bufão da corte. Extremamente revoltado, Rigoletto pensa em contratar os serviços profissionais de um “matador de aluguel”, Sparafucile, para

⁵ O autor explora bastante a figura do bobo, em suas obras, e apresenta ao leitor vários personagens pautados na bufonaria, como ocorre, por exemplo, em **Bug-Jargal** (1826), **Cromwell** (1827), **Notre-Dame de Paris** (1831) e **O homem que ri** (1869).

assassinar o duque. O encontro do pai ultrajado com o assassino de aluguel é marcado por tons sombrios, e revela a dúvida do truão quanto ao seu intento: dar fim ou não à vida do duque e vingar-se dele.

Já o Triboulet da realidade era querido e respeitado na corte, porque observava seus limites. Inteligente, sabia que um deslize em relação ao rei Francisco I – tido como seu protetor – poderia significar a sua morte. Ele conseguia aconselhar o monarca e realizar um papel, não somente artístico, mas, sobretudo político, de modo ponderado e diplomático. Sobre o trabalho dele, Bordin (2017, p. 397) elucida:

parece-nos que a paródia com humor de Triboulet traz em si uma contradição entre a subversão e a regulação do sistema, uma vez que ele subverte os principais poderes medievais como a Igreja e Nobreza, mas sempre pensando em legitimar o poder maior que é o do rei.

Depois da sua morte, nos reinados posteriores, de Enrique II, de Francisco II e de Carlos IX, Jehan-Antoine Lombart, conhecido como Brusquet e tido como o maior bufão de todos os tempos, substituiu Triboulet. Como este, acompanhava os monarcas e era por eles protegido. Tal proteção era importante, visto que suas zombarias tinham como alvo membros da Monarquia (com exceção do rei), nobres da corte e representantes do Clero, em pleno período inquisitorial. Segundo Lopes (2001, p. 49-50), “Brusquet era tão reconhecido por seu talento que possuía suplentes em caso de sua falta: Thonin, Lorrin, Sibilot, Maturina e Chicot”.

Bordin (2017, p. 399) relata que Brusquet enriqueceu ao se tornar capitão de montaria. Ganhava dinheiro em apostas de cavalos e, devido à sua esperteza, conseguia os objetos pretendidos frequentando as casas de magnatas e príncipes. A estudiosa também conta que esse bobo teve sérios problemas com a Inquisição, por fazer piadas com os valores da Igreja, tendo sido preso e salvo pelo rei.

Após esse episódio, Brusquet perdeu parte do brilho que fazia dele um alegre truão. Diferentemente de Triboulet, o qual se portava com diplomacia entre a obediência e a subversão, Brusquet continuava desafiando o Clero. Foi acusado, próximo à sua morte – que, provavelmente, aconteceria em 1565 – de ser vinculado ao calvinismo – sistema religioso com ideias advindas do protestantismo, um movimento contrário à Igreja Católica da época. Essa acusação o forçou a deixar seu ofício e a fugir de Paris.

Ao se analisar o riso provocado pelo bufão e compreendê-lo como um ato de resistência e subversão – pois se invertia a hierarquia, ao revelar um rei às avessas, na figura do bobo –, pesquisadores como Vanessa Bordin (2013) confrontam tal ideia, ao explicar que

ela não passava de um mascaramento dos fatos para reafirmar o poder vigente, e não uma expressão libertária do caráter sério e opressor do período. É válido pensar sobre tal argumento, porque essa “liberdade” dada aos bobos, principalmente nas festas carnavalescas, pode ser comparada à política do pão e circo, consistindo, portanto, em mais uma maneira de manipulação do povo do que um ato de resistência à opressão.

Diante disso, Bordin (2013) expõe os pensamentos opostos de Bakhtin – que crê no caráter subversivo do riso – e de Minois – que afirma ser o riso opressor:

Para Minois, quando os opressores permitiam aos bufões fazer a paródia com seus corpos grotescos e sua linguagem blasfematória, estavam, na verdade, mostrando ao povo o que não era normal, o que estava fora dos padrões estabelecidos, tratando isso como um exemplo a não seguir. Deste modo, liberava-se o travestimento, a paródia e a utilização livre da linguagem blasfematória para que a população experimentasse aquilo que era anormal e após o período festivo voltasse à vida com mais disciplina às normas. Para ele, a paródia dos poderosos ao invés de rebaixá-los ao plano do “baixo material e corporal”, aumentava sua autoridade e por isso era aceita pelo sistema feudal e eclesiástico. (BORDIN, 2013, p. 20, grifo da autora)

Porém, ainda que haja divergências como as existentes entre Minois e Bakhtin quanto ao riso dos bobos durante a Idade Média, está em análise, nesta pesquisa, a função subversiva do riso. No tocante a Guarin e Dom Bibas, tem-se dois personagens bufões que representam alegorias que vão além da chamada “vida real”. Seus criadores, Antônio José da Silva e Alexandre Herculano, autores intelectualizados e comprometidos com suas épocas, buscavam, por intermédio da arte e da cultura de seu povo, um modo de se alcançar a liberdade.

Nesse sentido, a reação de tais personagens às figuras de poder, Guarin desafiando o Clero e Dom Bibas a Monarquia, extrapola o que a princípio poderia ser visto apenas como uma manobra da corte para manter a estrutura dominadora vigente. O bobo, como funcionário da Monarquia, era a ela submetido, tendo que “dançar conforme a música”, ou poderia, literalmente, perder a cabeça. Todavia, nas mãos do Judeu e de Herculano, esses histriões fazem-nos rir, não somente em decorrência de palhaçadas pueris, mas sobretudo por demonstrarem astúcia e refinada inteligência. Bakhtin (1987, p. 43) explica que essa é uma das funções do grotesco, em que se inclui o bobo: “liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo”. O bufão atua, então, como alguém que retira o véu da perfeição social e a expõe cruelmente; no entanto, isso é feito entre risos e brincadeiras.

Esses histriões ficcionais permitem ao leitor notar que a inteligência também pode e deve ser percebida por meio do grotesco, do ridículo, do avesso, das sombras e do riso. Tem-

se, com eles, a arte cumprindo seu papel, se é que esse papel existe: a dualidade bufa consiste em observar o mundo e tentar compreendê-lo de maneira subjetiva e crítica. Convém sublinhar que esta tese trata de dois intelectuais e artistas que, por intermédio da literatura, possibilitam um debate filosófico acerca dos abusos de poder do Clero e do rei. Tzvetan Todorov (2009, p. 91) pontua que “o escritor é aquele que observa e compreende o mundo em que vive antes de encarnar esse conhecimento em histórias, personagens, encenações, imagens, sons”.

Depreende-se, por exemplo, que o truão era o único com condições de dizer ao monarca o que lhe viesse à cabeça e não ser punido por essa atitude. É lógico que o bobo sabia que tinha um limite, não poderia ofender o rei, ainda que seu manto de ingenuidade e de simplicidade parecessem protegê-lo, bem como a suposta loucura e a sua forma grotesca. Nota-se o quanto a presença do bufão desestruturava a ordem, profanava o ambiente e deixava um possível desconforto no ar. Por vezes, conselheiro do rei, ria de tudo e de todos. Sua fala debochada podia ter como alvos: nobres, eclesiásticos, figuras simples e até ele próprio. As metáforas, a fala geralmente paródica, a sagacidade, o pensamento rápido e o gesto tresloucado davam a ele uma autoridade quase religiosa, ao mesmo tempo em que debochava também da religião. Era respeitado enquanto usava a máscara do bufão; porém, quando a retirava, costumava decair para a posição de escória social, devido ao corpo geralmente monstruoso, com falta de credibilidade quanto à sua verdadeira posição na sociedade.

Como era um exímio imitador, funcionava como uma espécie de espelho, no qual denunciava a podridão existente na corte: rindo, subvertia a ordem e fazia denúncias, revelava as mazelas e a falta de caráter de muitos dos ditos nobres. Era capaz de produzir as mais diversas reflexões a respeito da moral e da retidão de costumes, mostrando que, para além das aparências, por ser livre de determinadas amarras, ele (aparentemente o bobo) ocupava na escala social maior prestígio que muitos. Minois (2003 p. 232) destaca que:

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.

O caráter dúbio do bobo da corte dá a ele a liberdade de se movimentar em qualquer ambiente, de ser quem ele quiser e atrever-se a criticar quem ele tiver vontade, pois, muitas vezes, não há castigo para loucos. Michel Foucault, em **A ordem do discurso** (1996), expõe a

dubiedade que contempla a palavra do louco, em um sistema de produção de verdades que opõe loucura à razão:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. (FOUCAULT, 1996, p. 10-11)

Desse modo, contrapõem-se nulidade e acolhimento, o que leva o louco (leia-se: bobo) a ocupar um entre-lugar social. Ademais, todas as situações engraçadas e ridículas evidenciadas pelo bobo, em seu palco, nascem de cada indivíduo que presencia seu espetáculo, na interação que acontece entre eles. Como em um espelho distorcido, projeta aquilo que não se queria ver, apontando que, na verdade, todos deveriam rir de si mesmos.

Assim, como veremos a seguir em relação ao arquétipo do Louco nas lâminas (cartas) de tarô, o bobo ocupa um entre-lugar, caracterizando-se como um “sem lugar”. Em **Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica** (2007), Sallie Nichols propõe uma análise do arcano maior do tarô, denominado O Louco. Este realiza uma jornada na qual dá vida a outros vinte e um (21) arcanos maiores, por sua vez, denominados de: O Mago, A Papisa, A Imperatriz, O Imperador, O Papa, O Enamorado, O Carro, A Justiça, O Eremita, A Roda da Fortuna, A Força, O Enforcado, A Morte, A Temperança, O Diabo, A Torre, A Estrela, A Lua, O Sol, O Julgamento e O Mundo. Esses nomes correspondem a cartas no tarô e são numeradas de zero (0) a vinte e dois (22), sendo zero (0) o número d’O Louco, justamente por este retratar um “sem lugar” e simultaneamente poder circular em qualquer ambiente.

De origem desconhecida, supõe-se que o tarô surgiu no Egito Antigo. No entanto, essa origem não passa de conjectura e não é pretensão deste estudo pormenorizar elementos ligados ao misticismo ou ao tarô como prática divinatória, mas destacar, no arquétipo do Louco, características ligadas diretamente ao bobo da corte. Elas originam-se de padrões profundos do inconsciente coletivo, os chamados arquétipos. Partindo-se, então, da origem grega do termo “arquétipo”, ele é a junção das palavras “*archein*” (“original ou antigo”) e “*typos*” (“padrão, modelo”). De acordo com Carl Jung (2000), o termo se refere a um conjunto de modelos de ideais guardados no inconsciente coletivo e, de um modo mais

simples, são imagens formadas pela repetição de experiências gravadas no nosso íntimo, conduzindo-nos de maneira indireta durante a nossa trajetória.

Para Jung (2000), o inconsciente coletivo é idêntico em todos os seres humanos, similaridade que justifica o estudo de seu conteúdo e dos modelos/padrões de comportamento. Os arquétipos têm as suas formas pré-definidas e só podem tornar-se conscientes secundariamente, projetando imagens representativas dos conteúdos da consciência. Por seu turno, o inconsciente pessoal é constituído de estados emocionais reprimidos, os quais podem provocar distúrbios psicológicos, enquanto o inconsciente coletivo é constituído principalmente de arquétipos. O teórico rejeita os aspectos associados aos arquétipos que podem estar, erroneamente, ligados ao misticismo e à superstição:

O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo irmãos inimigos, mas o motivo em si conserva-se o mesmo. Meus críticos supuseram, erradamente, que eu desejava referir-me a “representações herdadas” e, em consequência, rejeitaram a ideia do arquétipo como se fosse apenas uma superstição. Não levaram em conta o fato de que se os arquétipos fossem representações originadas em nossa consciência (ou adquiridas por ela) nós certamente os compreenderíamos, em lugar de nos confundirmos e espantarmos quando se apresentam. O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias. (JUNG, 2008, p. 67, grifo do autor)

Posto isso, será observada a relação existente entre o Louco do tarô – retratado nas figuras 01 a 03 – e o bobo da corte – ver figura 04:

Figura 01 – Tarô de Marselha.



Figura 02 – Tarô Universal de Rider Waite.



Fonte: http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_22_louco.asp e <https://trance.com.br/blog/expansao-da-consciencia/o-louco-e-o-trance-coluna-esotrance>. Acesso em: 13. jun. 2021.

Figura 03 – O tarô das bruxas.**Figura 04** – O bobo da corte.

Fonte: <https://www.somostodosum.com.br/clube/artigos/oraculos/o-louco-e-o-03-de-copas-56894.html> e <https://www.gnosisonline.org/origem-esoterica-do-bobo-da-corte/>. Acesso em: 13. jun. 2021.

Nas imagens 01, 02 e 03, que retratam versões diferentes do Louco, nas quais está pronto para enfrentar o mundo: caminhando, de posse de uma trouxa onde carrega seus poucos pertences, percorre uma estrada ou está prestes a fazê-lo. Tranquilo, parece não suspeitar do que pode encontrar no caminho, talvez o abismo, talvez uma aventura; entretanto, assim como o bobo (imagem 04), tem a postura altiva de quem encara riscos e segue adiante, um andante por natureza.

Então, em sua jornada arquetípica, o Louco assume várias outras personalidades. E, como um andarilho, sai à procura de sua transformação e de sua integridade. Ele se parte, se quebra e se reconstrói, em cada um dos outros vinte e um (21) trunfos (forças instintuais) do tarô, funcionando como uma ponte entre os demais arquétipos. Bakhtin (2010) complementa tal ideia, ao pontuar que a imagem do bobo reúne em si as figuras do trapaceiro (malandro), do bufão e do tolo, no caso, o Louco:

Assim, o embuste alegre do trapaceiro que parodia as linguagens nobres, sua deturpação maldosa, o ato de colocá-las do avesso, que o bufão realiza, e, enfim, a sua incompreensão ingênua, são as três categorias dialógicas que organizam o plurilingüismo no romance, na aurora da sua história, que na Idade Moderna salientasse com uma nitidez externa excepcional e estão encarnadas nas figuras simbólicas do trapaceiro, do bufão e do tolo. (BAKHTIN, 2010, p. 196)

Com base nas leituras efetuadas, é possível afirmar que o Louco é um trunfo compulsivo, o Curinga do baralho, ligando dois mundos e podendo servir para tudo ou para nada. Ubíquo, visceral, sempre de chegada ou de partida (não se sabe), ele circula e traça sua

jornada, ou se mantém ao léu, como o Ahasverus, o judeu errante. Segundo Nichols (2007), p. 39, grifo do autor:

Às vezes, quando perdemos uma carta, pedimos ao Curinga que a substitua, função que se adapta muito bem a sua coloração variegada e ao seu amor do arremedo. Na maior parte do tempo, entretanto, ele não serve a nenhum propósito manifesto. Talvez o conservemos no baralho como uma espécie de mascote, como as cortes do Antanho conservavam seu bobo. Na Grécia, acreditava-se que o fato de ter um bobo em casa afastava o mau-olhado. A retenção do Curinga em nosso baralho servirá, porventura, a uma função similar, de vez que as cartas de jogar, segundo se afirma, são “as figuras do diabo”.

Tais particularidades nos auxiliam a reconhecer, no bobo da corte, essa característica de “trunfo” (palavra empregada no sentido de “possibilidade de êxito”) do rei, mas ao mesmo tempo, servindo de crítico desse monarca, podendo ser sua ruína. O truão não estabelece limites para nada; pelo contrário, ele instaura a confusão sem aparentar ser perigoso, o que fica evidente nos personagens Guarin e Dom Bibas. Seus trajes não o identificam com qualquer classe social e seu chapéu (imitando orelhas de burro, uma coroa às avessas) não lhe dá crédito, aparentando uma figura insana, e apenas isso.

Gil Vicente, em 1517, no **Auto da barca do Inferno** (ou Auto da Moralidade), já havia imortalizado o bobo no papel do parvo Joane, ingênuo e louco, o único a ir para o Céu. Joane não se intimida com a presença do Diabo, muito menos teme enfrentá-lo ou xingá-lo, como se nota, nas expressões constantes no texto de Gil Vicente, edição de 2014, e seus respectivos versos (v.): “Hou! Pesar do meu avô! (v. 252); “Samicas de caganeira” (v. 258); “De cagamerdeira. Má ravugem que te dê!” (v. 259); “Antrecosto de carrapato” (v. 273); “filho da grande aleivosa!” (v. 275); “furta-cebola!” (v. 280); “Burrela, cornudo sejas” (v. 282). Sobre tais expressões, engraçadas e desafiadoras, Paul Teyssier (1982, p. 169) interpreta:

A linguagem que Joane, o Parvo, usa, exceto com o Anjo, demonstra que a sua audácia otimista o converte de Parvo em louco, isto é, um ser completamente à parte, liberto de regras e constrangimentos, em que a Ordem não exerce qualquer poder. O Diabo, com ele sente-se impotente. E por isso pode fazer ressoar na margem terrificante do rio de além-túmulo a jovial gargalhada da troça carnavalesca.

Séculos depois, na peça **O Auto da Compadecida** (1955), Ariano Suassuna, provavelmente influenciado por Gil Vicente, também apresenta ao espectador/leitor um personagem que, em muito, se aproxima das características do truão. Em meio a personagens-tipo bem brasileiros – como o cangaceiro, o coronel, o padre, etc. –, João Grilo, o espertalhão,

é quem expõe as situações mais inusitadas, capazes de mudar o curso da maioria dos personagens. Ainda que analfabeto, a inteligência e a malandragem do personagem são capazes de colocá-lo, por vezes, em situações delicadas e vexatórias, bem como conseguem fazê-lo sair delas de maneiras meio que inesperadas (como atua o Curinga do baralho).

Descrito na peça como um “amarelo” safado e aproveitador, pobre e empregado do Padeiro, tem em Chicó seu amigo de confusões e artimanhas. Seus talentos picarescos ajudam-no a driblar a pobreza do sertão nordestino e a resistir aos abusos do patrão. Assim, tanto João Grilo quanto Chicó se aproximam, de determinado modo, do bobo da corte, pois sobrevivem da sua esperteza e do seu riso, embora seja um riso amarelo que desperta a crítica social.

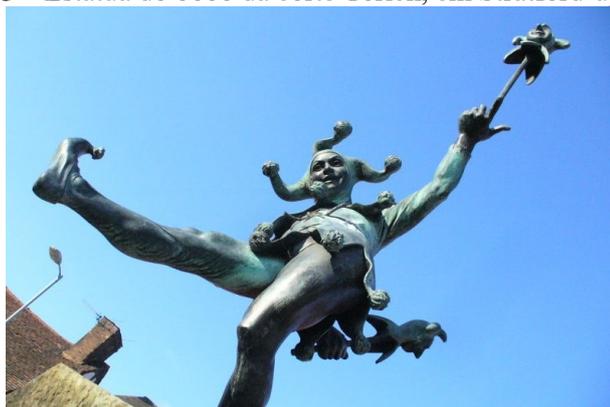
Novamente retrocedendo no tempo, a *Commedia Dell’Arte* (séculos XVI a XVIII) oferece ao espectador/leitor diversos personagens cômicos e uma nova forma de encenação – companhias profissionais itinerantes, com apresentações feitas geralmente sobre carroças, cujos atores improvisavam e interagiam livremente com o público. Ela também tem seu bufão: Scaramouche, um mentiroso, com características de vilão, debochado, cujas vestimentas, embora aparentassem as do bobo, eram de cor preta.

Outro exemplo é o **Elogia da Loucura**, de Erasmo de Rotterdam, publicado pela primeira vez em 1511. Nele, é dada vida à Loucura, personagem que pronuncia um discurso com a finalidade de defender-se. Caracterizada de modo negativo, ela revela, em sua apologia, que loucas são as pessoas que geravam guerras, traíam a si mesmas e às outras, vivendo em busca de prazeres efêmeros. Nesse contexto, a Loucura se aproxima do trunfo O Louco do tarô, em seu papel de mostrar o inverso, o que está fora da ordem, aquilo que não parece, mas é.

O bobo também é citado por Erasmo de Rotterdam como aquele que fala a verdade brincando. Minois (2003) aponta que, por meio de um riso zombeteiro e parodístico, o truão não é capaz de mudar a estrutura social vigente. Porém, consegue levar o público – não todos – a observá-la e a questioná-la, por se tratar de um “inverso burlesco que só faz confirmar a importância de valores e hierarquias estabelecidos” (MINOIS, 2003, p. 168).

Nas cortes inglesas do século XVI, como anteriormente informado, o histrião de carne e osso era figura sempre presente. Já, na literatura britânica dessa mesma época, o bobo, personagem shakespeariano, geralmente sem grande destaque, complementava a figura do rei. Na cidade de nascimento e morte de William Shakespeare, Stratford-upon-Avon, há uma estátua do bobo homenageando o personagem e seu autor (ver figura 05):

Figura 05 – Estátua do bobo da corte Yorick, em Stratford-upon-Avon.



Fonte: <https://opinioes.folha1.com.br/2019/08/25/video-de-doutor-sobre-biometria-evidencia-e-preciso-talento-para-ser-bobo-da-corte/>. Acesso em: 28 set. 2021.

No texto teatral, o truão está em **Noite dos Reis** (1600-1601), em **Otelo** (1603-1605) e em **Timão de Atenas** (1606-1608)⁶. Entretanto, é de **Rei Lear** (1603-1606) o personagem que recebeu maior importância por parte de Shakespeare. Detentor de bom senso e sabedoria, entrando em cena em momentos cruciais e improvisando poemas, o bobo funciona como uma espécie de alter ego do rei, um espelho que o reflete com exatidão crítica.

Em síntese, Fool (louco, em inglês, como no tarô) põe à mostra a trágica vida do rei Lear, da Grã-Bretanha. Na peça, escrita entre os anos de 1603 e 1606, o enredo desenvolve-se em torno do monarca, protagonista que resolve dividir seu reino entre as três (3) filhas: Goneril e Regan são casadas e Cordélia é a caçula solteira; esta tem como pretendentes o rei da França e o duque de Borgonha. Lear pede a elas que expressem seu amor por ele e decide utilizar o tamanho do amor externado como critério para a divisão do reino. As duas (2) filhas mais velhas pronunciam um discurso exagerado e bajulador, mas Cordélia faz exatamente o contrário: sincera, relata amar Lear da forma amorosa como uma filha deve amar um pai, nada além disso.

Descontente com essa resposta, Lear deserdá e expulsa Cordélia. Ela parte, sem nenhum auxílio financeiro ou dote, com o rei da França. E, após ele dividir seu reino com as duas (2) filhas mais velhas, fica acordado que Lear deveria ser atendido por uma corte de cem (100) cavaleiros, alternando a hospedagem na casa de cada uma delas. Goneril, a primeira a receber o pai, não cumpre o trato e quer reduzir os privilégios do pai raivoso. Ele, então, vai morar com Regan, que também humilha o progenitor.

Decepcionado, Lear rompe com as filhas, é escorraçado do reino e vai para a floresta com o bobo da corte, Fool, e seu reduzido séquito; lá, começa a ter lampejos de loucura, em

⁶ “A ordem exata da composição e das *performances* das peças de Shakespeare é difícil de provar – e, portanto, muitas vezes contestada. As datas listadas [...] são aproximadas” (GREENLANE, 2019, *online*).

consequência dos maus tratos das filhas e de sua situação de abandono. Depois de muito sofrimento, é Cordélia quem ampara e cuida do pai; arrependido, pede-lhe perdão.

O drama da injustiça e da infidelidade vivenciado pelos personagens da peça propicia debater sobre dois temas bastante atuais: a loucura e a velhice. Todas as ações de Lear passam a ser observadas sob o ponto de vista de sua senilidade e suposta insanidade. Esse modo de olhar leva suas filhas a reafirmarem o poder que adquiriram e a desautorizarem as ordens do pai, além de zombarem dele e, por muitas vezes, ignorá-lo.

Do grande e poderoso rei da Grã-Bretanha são retirados os poderes políticos e patriarcais, interdição que o deixa extremante pobre, em todos os sentidos. Tem-se, assim, um rei sem coroa e um pai de família sem família e sem lar, sem voz e sem identidade. Resta ao monarca a convivência com seu bobo, Fool, que tudo poderia dizer, protegido pela falsa postura de parvo, expondo, sob essa proteção, sua visão crítica da verdade.

Portanto, mesmo dizendo verdades ácidas, é Fool quem acompanha o rei em seus momentos mais difíceis:

Bobo: Por favor, titio, me diz: um louco é um nobre ou um plebeu?

Lear: Um Rei, um Rei.

Bobo: Não é não; é um plebeu que tem um filho nobre; pois é um plebeu louco quem faz o filho mais nobre do que ele. (SHAKESPEARE, 1997, p. 85)

É também o bufão que, ironicamente, coloca o poderoso rei no papel de bobo e denuncia sua postura agora ridicularizada:

Bobo: Quem aconselhou a ti

A tuas terras doar

Tem que vir ficar aqui:

Ou ficas tu no lugar.

O insolente e o complacente

Surgem juntos de repente;

Um com roupas de demente;

O outro na sua frente.

Lear: Estás me chamando de bobo, Bobo?

Bobo: Você abriu mão de todos os outros títulos; esse é de nascença.

Kent: Isso não é completamente bobo, meu senhor. [...]

Lear: Desde quando te encheste de canções, patife?

Bobo: Adquiri o hábito no dia em que transformaste tuas filhas em tuas mães;

arriaste os calções e deste a elas a vara de marmelo. (Canta)

E aí elas choraram de súbita alegria

E eu me pus a cantar só de tristeza

Vendo o rei cabra-cega em correria

Mais um Bobo entre bobos sem defesa. (SHAKESPEARE, 1997, p. 31-34)

Nesse excerto, é possível perceber com clareza a relação de Fool com o trunfo O Louco. Este tem essa capacidade de movimentação e adaptação, sem perder aspectos tão característicos de sua personalidade, como a perspicácia, o humor e a ironia. Ao mesmo tempo em que parece empurrar Lear para sua cova, criada pelo próprio monarca, Fool o alerta para a realidade e os perigos de suas escolhas; de um jeito supostamente torto, incentiva Lear a refletir sobre suas ações e, a partir dessa reflexão, tenha capacidade de reagir. Sobre essa comparação, Nichols (2007, p. 40) esclarece:

Na série do Tarô, como veremos, o Louco representa, às vezes, um papel semelhante. E como o seu ambivalente shakespeariano, esse Curinga se agita – por toda a extensão do palco – aparecendo súbita e inesperadamente ora aqui, ora ali, e depois desaparecendo antes que possamos agarrá-lo. Gosta de estar onde está a ação e, quando não há nenhuma, cria-a.

Esse rei às avessas, símbolo da união de opostos, mostra-se como um mundo de possibilidades no tarô: pode ser o mendigo e o malandro, o esperto e o ingênuo, o desiludido e o preocupado, o que chega e o que está de saída, o alegre e o desiludido. Alexandre Herculano complementa essas características do Louco/bobo da seguinte forma:

O truão foi uma identidade misteriosa da Idade Média. Hoje a sua significação é desprezível e impalpável, mas então era um espelho que refletia, cruelmente sincero, as feições hediondas da sociedade desordenada e incompleta. O bobo, que habitava nos paços do rei e dos barões, desempenhava um terrível mistério. Era ao mesmo tempo juiz e algoz; mas julgando, sem processo, no seu foro íntimo e pregando, não com o corpo, mas o espírito do criminoso no potro imaterial do vilipêndio. (HERCULANO, 1997, p. 26)

Em decorrência, talvez, desse caráter dúbio e debochado, tanto Antônio José da Silva como Alexandre Herculano escolheram, para as obras que servem de base a este estudo, o truão como personagem de tamanha importância. Aparentemente inocente e dócil, hábil em despertar nos espectadores/leitores piedade e compaixão, ele era capaz de engendrar uma trama na qual circularia livremente por ambientes distintos, observando-os e tecendo suas críticas aos poderosos.

Tendo como função primeira fazer rir, o bobo, em ambas as obras estudadas, revela como são ridículos os detentores do poder, no caso, a Igreja e o Estado. É assim que, protegido pelo deboche e pela loucura, essa figura cômica rompe, ao longo dos séculos, com a estrutura social vigente, sem que, na maioria das vezes, venha a sofrer retaliações por esse tipo de ação.

Shakespeare, além de na peça **Rei Lear**, havia imortalizado o bobo, na cena um (1) do ato cinco (5) em **Hamlet** (1599-1601), uma peça sobre vingança. Desenterrado do cemitério, o crânio de Yorick (ver figura 06) é testemunha das mais ternas lembranças do príncipe da Dinamarca:

Figura 06 – Hamlet, 1948, por Laurence Olivier.



Fonte: <https://www.blogletras.com/2017/04/yorick-embaixador-da-morte.html>.
Acesso em: 18 jul. 2021.

Hamlet se encontra, na cena, atormentado pelo drama da morte do pai. A fatalidade vivenciada por ele contrasta com as recordações trazidas pela função do bobo: por meio da sátira bem-humorada, levar as autoridades e o público em geral a rirem de si próprios, estabilizando, de forma catártica, as tensões sociais.

Tal contraste está presente, porque, diferentemente da antiga atuação de Yorick, Hamlet não deseja manter a ordem vigente, mas reverter o crime cometido contra seu pai, vingando-se. Lamentando-se, o príncipe da Dinamarca relembra seu bobo: “Ai, céus, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo cheio de chistes e de incomparável verve. Me carregou na garupa mais de mil vezes e agora – me repulsa só de imaginar. Me dá náuseas.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 177 – At. 5, Ce. 1).

Infelizmente, nos dias de hoje, a figura do palhaço, herdeiro do bobo, caiu em descrédito e sua função, na maior parte do tempo, é proferir piadas, por vezes, infantis e espalhafatosas. Tendo esvaziada sua dimensão política e seu lado grotesco, tornou-se inocente demais, a ponto de ser o garoto propaganda da rede Mc Donald’s, sendo explorado o lado comercial de sua imagem:

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos desconunais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico *clown* [palhaço]. Trata-se de uma patética ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso convencer-se de que alguém só se torna um *clown* em consequência de um

grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. (FO, 2004, p. 304)

Ademais, nota-se que, em geral, a população confunde o bobo da corte com um palhaço. Como explica Dario Fo (2004), é considerado, de modo pejorativo, como um idiota, um trouxa, um farsante. Isso posto, cabe ressaltar dois momentos da atualidade nos quais o ex-presidente da República (2019-2022), Jair Messias Bolsonaro, foi, de maneira equivocada, equiparado ao bufão.

Em 2019, **Extra 3**, um programa humorístico alemão, comparou o ex-governante brasileiro com o personagem Borat, do filme **Massacre da Serra Elétrica 1** (1974), uma forte referência ao desmatamento na Amazônia. A floresta, segundo matéria divulgada no **Jornal Folha de São Paulo**, só em dezembro de 2022, perdeu 218,41km² de vegetação (LACERDA, 2023, *online*). No horário nobre, da rede de televisão pública alemã ARD, conhecida como *Das Erste*, o então presidente foi retratado, por cinco (5) minutos, com chapéu de bufão (ver figura 07):

Figura 07 – Jair Bolsonaro retratado como bobo da corte.



Fonte: [marca-para-o-mes-de-dezembro-e-a-pior-do-governo-bolsonaro.shtml#:~:text=A%20gest%C3%A3o%20de%20Bolsonaro%20tamb%C3%A9m,2021%20a%20julho%20de%202022. Acesso em: 04 jan. 2023.](#)

No chapéu, junto do roxo, destacam-se as cores verde e amarela, predominantes na bandeira do Brasil; ao fundo da imagem, o campo e máquinas agrícolas; na mão direita do ignóbil homem, uma espécie de bomba de agrotóxico (ver o símbolo da caveira) e, na mão esquerda, uma extensão da bomba – mangueira metálica de pulverização do veneno, também na cor verde – que lembra um cetro. O gesto das mãos e seu sorriso debochado, em associação com os elementos evidenciados, simbolizam a toxidade de suas ações e projetam-no como um bobo da corte do agronegócio.

Em outro momento, durante uma sabatina feita pelo **Jornal Nacional**, da Rede Globo, em 25 de agosto de 2022, o atual presidente (2023-...), Luiz Inácio Lula da Silva, na corrida para a eleição presidencial, também atribuiu ao presidente anterior o qualificativo “bobo da corte” (ARAD; RODRIGUES, 2022, *online*). Ao se referir ao fato de o ex-governante ser refém do Congresso Nacional, além das evidências de corrupção expostas pelo chamado “orçamento secreto”, Lula tentou expressar um sentido de “fantoche”: Bolsonaro seria fortemente manipulado por deputados e senadores simpatizantes do governo dele.

No entanto, é necessário que seja desfeito tal equívoco da parte da tv alemã, de Lula ou de qualquer outra pessoa que se refira a Jair Bolsonaro como bobo da corte. Como reforçado neste estudo, o truão era um profissional autônomo ou funcionário da corte, sustentava-se da sua arte e da sua inteligência, utilizando-se do riso para fazer denúncias que outros, em condições diferentes, não ousavam fazer. Em outras palavras, o truão não era, efetivamente, um bobo; e, na maioria dos casos, opunha-se aos poderosos – rei, Clero, nobreza – de modo perspicaz, consistindo em um símbolo de liberdade e de resistência. Enfim, o bobo fazia parte da oposição a Bolsonaro.

Frente ao exposto, o truão pode ser compreendido como um fenômeno cultural questionador da ordem pública e, à sua maneira, protestador. Por seu turno, Jair Bolsonaro, um ex-capitão do Exército Brasileiro, vereador de 1989 a 1991, deputado federal de 1991 a 2019 e presidente de 2019 a 2022 (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2023, *online*), ao longo de toda a sua trajetória política, apresentou ideias preconceituosas e atitudes antidemocráticas, ou seja, nunca foi um verdadeiro estadista. Durante o seu mandato como presidente da República, atrasou a compra de vacinas contra a Covid-19, o que ocasionou a morte de mais de setecentos (700.000) mil brasileiros. Além dessa negligência gravíssima, veiculou opiniões contrárias à ciência e deixou as universidades públicas em situação deplorável, em decorrência de vários cortes de verbas ocorridos no seu governo, um dos piores da história do país, tanto que, candidato em 2022, não foi capaz de se reeleger, fato inédito desde 1997 no Brasil.

Portanto, seria uma ofensa à memória dos bobos da vida real e da ficção serem comparados a Jair Bolsonaro. Este é apenas um simulacro de representante popular, que flerta com o fascismo, divulga *fake news*, manipula seus apoiadores, etc.. E, no seu governo presidencial, além das mortes pela pandemia da Covid-19 e do sucateamento das universidades, contribuiu para o retorno da fome ao país, os altos índices inflacionários, a desvalorização do salário-mínimo, as altas taxas de juros, o aumento do uso de agrotóxicos e a elevação das taxas de desemprego.

Retomando a aparição do bufão no mundo das artes, sua imagem permanece potente no imaginário popular e nas artes em geral. Edgar Allan Poe (1809-1849), tal como Alexandre Herculano, apresenta ao leitor um bobo extremamente vingativo, ferido em seus bríos, capaz de articular uma armadilha contra seu rei. No conto “Hop-Frog ou os oito orangotangos” (1849), título abreviado “Hop-Frog”, o leitor se depara com um rei e seu bobo, anão e aleijado. A descrição de Luis Otávio Burnier (2009) retrata Hop-Frog, o personagem bobo de Poe, com extremamente precisão:

O bufão é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados. São gigantes ou anões, três olhos, sete dedos. Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade [...]. O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, *da lepra* das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora. (BURNIER, 2009, p. 215-216, grifo do autor)

Em determinada ocasião, o rei chamou Hop-Frog, a fim de entretê-lo com algo novo. No excerto a seguir, o narrador enfatiza o quanto a figura do bobo era importante para o rei:

Seu “bobo”, ou jogral profissional, não era, porém, apenas um bobo. Seu valor triplicava-se, aos olhos do rei, pelo fato de ser também anão e coxo. Os anões eram, naquele tempo, tão comuns nas cortes como os bobos, e vários monarcas teriam achado difícil passar o tempo (o tempo que é muito mais lento de passar nas cortes que em qualquer outra parte) sem um truão que os fizesse rir e sem um anão de quem rissem. Mas, como já observei, noventa e nove por cento dos truões são gordos, redondos e pesadões, de sorte que o nosso rei muito se orgulhava de possuir um Hop-Frog (hop: salto; frog: rã N.T.) (tal era o nome do “bobo”), tríplice tesouro numa só pessoa. (POE, 1849, s.p., grifos do autor)

O leitor, então, nota o quão Hop-Frog, por seus dotes, era apreciado na corte. Contudo, numa certa ocasião, o rei estava bêbado, entediado e o bobo demorou um certo tempo para pensar em algo inovador. Essa demora fez com que seu senhor se tornasse extremamente irritado. Percebendo a ira do monarca, a anã Trippetta, que estava presente e possuía afeto por Hop-Frog, ajoelhou-se aos pés do rei e suplicou para que nada de ruim acontecesse com o estimado anão, atitude que deixou o rei ainda mais irritado.

Abusando de seu poder, sem proferir uma única palavra, o rei empurrou-a violentamente e jogou o conteúdo do seu copo cheio no rosto dela. Tal ação fere terrivelmente

Hop-Frog, que, de acordo com a narrativa, nutria uma profunda relação de amizade por Trippetta:

Não sou capaz de dizer, com precisão, de que país era originário Hop-Frog. Era de alguma região bárbara, porém, de que ninguém jamais ouvira falar, a vasta distância da corte do nosso rei. Hop-Frog é uma mocinha, pouco menos anã do que ele de corpo bem proporcionado e maravilhosa dançarina), arrancados, à força, de seus respectivos lares, em províncias limítrofes, e enviados como presentes ao rei por algum de seus sempre vitoriosos generais.

Em tais circunstâncias, não é de admirar que estreita intimidade surgisse entre os dois pequenos cativos. De fato, em breve se tornaram amigos jurados. Hop-Frog, que, embora não se poupasse nas suas artes de jogral, não gozava de popularidade alguma, poucos serviços podia prestar a Trippetta. Ela, porém, por causa de sua graça e estranha beleza (embora anã), era por todos admirada e mimada, de modo que possuía bastante prestígio e nunca deixava de usá-lo, quando podia, em benefício de Hop-Frog. (POE, 1849, s.p.)

A amargura e o ódio tomaram conta do anão coxo e, na impossibilidade de se voltar diretamente contra o nobre, o bobo propôs uma “diversão extraordinária” ao rei, um tipo de jogo chamado “os oito orangotangos”. A ideia consistia em vestir o rei e os seus conselheiros com trajes de orangotangos, para que eles entrassem num grande salão onde estaria acontecendo um baile, portando correntes nas mãos e que gritassem o máximo possível enquanto aterrorizassem todos os presentes. A finalidade do jogo era passar a ideia de que se tratavam de animais fugidos de algum circo.

Finda a brincadeira, sob o olhar aterrorizado dos presentes, quando os oito orangotangos se reuniram no meio do salão, Hop-Frog os pendurou com uma corrente que descia do teto e anunciou a revelação de quem eram os indivíduos por debaixo daqueles trajes de orangotango. Foi então que realizou sua vingança criminosa: pegou um archote e ateou fogo em todos os orangotangos presos e acorrentados. Enquanto as chamas a tudo consumia, o bobo profere as seguintes palavras:

Agora vejo distintamente – disse ele – que espécie de gente são estes mascarados. São eles um grande rei e seus sete conselheiros particulares. Um rei que não tem escrúpulos em espancar uma moça indefesa, e seus sete conselheiros, que lhe encorajam as violências. Quanto a mim, sou simplesmente Hop-Frog, o truão, e essa é a minha última truanice. (POE, 1849, s.p.)

Nesse cenário entregue ao fogo, percebe-se, na atuação de Hop-Frog, características que o aproximam do arquétipo do *trickster*, definido por Jung (2000, p. 259) como: “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”. Assim, motivado pela vingança, Hop-Frog expõe seu lado amoral, ao mesmo tempo em que ensina ao seu senhor e aos seus asseclas (seguidores) uma lição.

No contexto, o bobo rompe com a ordem social e encontra um meio de libertar-se de suas tensões. Implacavelmente, praticando justiça com as próprias mãos, ato questionável, e, indo além da ridicularização do monarca, Hop-Frog transgride também o riso, sufocando-o pela armadilha mortal contra o ex-senhor. Tomado pela humilhação, alvo de chacotas e dos abusos de poder do monarca, o truão, em sua figura quase inocente, rompe com as aparências e desfaz a ilusão do poder real, pois o rei agora está morto. Em meio ao fogo, o coxo

subiu sem empecilhos para o teto e desapareceu pela clarabóia. Supõe-se que Tripetta, ficando no forro do salão, tenha sido a cúmplice de seu amigo em sua incendiária vingança e que[,] juntos, tenham fugido para sua terra, pois nenhum deles jamais foi visto de novo. (POE, 1849, s.p.)

Resta-nos saber se, para o leitor do conto, a atitude de Hop-Frog é digna ou não de riso. Quanto a isso, Arthur Schopenhauer esclarece:

O que chamamos de gargalhada zombeteira parece mostrar triunfalmente ao adversário vencido quanto os conceitos que ele acalentara estavam em contradição com a realidade que agora se revela a ele. O riso amargo que nos escapa, sem querer, quando descobrimos uma realidade que destrói nossas esperanças mais profundas é a expressão viva do desacordo que percebemos, nesse momento, entre os pensamentos que nos inspiraram uma tola confiança nos homens e na fortuna e a realidade que agora está diante de nós. (*apud* MINOIS, 2003, p. 516)

É evidente que o anão coxo carrega em si o poder de questionamento, através da ironia das hierarquias, trazendo à tona uma crítica de cunho social ao julgar o que está mal dentro da sociedade. Sua aparência frágil, que beirava ao ridículo e causava menosprezo, demonstra um pouco de sobriedade diante das perversidades da monarquia: “o bufão denuncia e opõe-se às relações hierárquico-sociais da vida dos homens” (LOPES, 2001, p. 85), provocando mudanças na percepção dessas e de outras questões.

Anterior ao Hop-Frog, de Poe, tem-se o bobo Dom Bibas, de Herculano, que também procura a vingança. O tema perpassa essas obras e tantas outras mais, consistindo num tipo de punição dada a alguém que prejudicou outrem. Segundo Claudie Bernard (2010, p. 41), a

palavra vingança em inglês vem de uma antiga palavra francesa (*revengier*), ela mesma de uma raiz latina (*vindicare*). *Revengier* resulta em dois termos no francês moderno: vingança e revanche. A vingança (vingança propriamente dita) é uma retaliação que responde a uma ofensa e que

equivale a um erro, a fim de restabelecer o equilíbrio da justiça. [...] a vingança dói devolvendo o mal feito pelo outro [...]. Em vingança, esse outro é um ofensor, um inimigo.

Baseando-se nessa explicação, pode-se afirmar que tais personagens estão buscando reparar uma injustiça, situação que, no caso dos bobos da corte, vai muito além do que retrata o enredo das histórias. Como antes explanado, originalmente, os truões eram alvos de zombarias, em decorrência das deformidades de seu corpo físico e, apesar de muitos terem um trabalho formal na corte, costumavam ser tratados com desdém. E alcançar vingança é uma maneira de se reafirmar, de tentar obter alívio da mágoa e da humilhação causadas por uma injustiça.

No cinema, o roteirista e cineasta norte-americano Woody Allen (1935) também imortalizou o bobo da corte, Félix, só que de maneira diferente do bobo vingativo, como o são Hop-Frog e Dom Bibas nos textos literários evidenciados. A película **Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask) – Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo** (mas tinha medo de perguntar) –, de 1972, é baseada no livro homônimo, de David Reuben (1933), médico americano especialista em sexo e escritor. O filme é composto de sete (7) esquetes que tratam de situações cotidianas relacionadas à vida sexual, seus tabus e mitos, bem como situações que, muitas vezes, beiram o absurdo, tratadas ora de maneira divertida, ora constrangedora.

Em uma das esquetes, intitulada “Os afrodisíacos funcionam?”, que se passa durante a Idade Média, o próprio Woody Allen representa o melancólico bobo da corte, incapaz de divertir o rei. Félix busca o auxílio de um feiticeiro que lhe ajudaria a conquistar a rainha, interpretada pela atriz Lynn Redgrave. Em sonho, o Fantasma do pai do truão o aconselha que somente sua união com a monarca lhe traria a paz desejada, porque ele não era nada divertido como bobo. Na cena a seguir, é possível notar referências parodísticas a **Hamlet** (1599-1601) e a **Sonho de uma noite de verão** (1594-1596), de Shakespeare, assim como a abordagem temática do incesto e do herói atormentado por acontecimentos do passado:

Ter ou não ter, eis a congestão. Que tuberculose teremos agora? De tosse, de tosse. Oh, Jesus! Minhas piadas ficaram sem graça. Eu daria minha vida por um corpo nu... se eu conseguisse ver o corpo nu da rainha... ou qualquer corpo nu que fosse... ou até um corpo com alguma roupa, mesmo assim... eu estou tão melancólico... Guildenstern e Rosencrantz estão mortos... a alfaiataria deles está fechada.

Fantasma – Félix!

Félix – Quem chamou meu nome?

Fantasma – Félix!

Félix – Ninguém sabe que estou aqui, nem mesmo meus criados.

Fantasma – Eu sou o fantasma do vosso pai!

Félix – Meu pai?! Você, que morreu de parto!

Fantasma – Eu não posso descansar enquanto não te deitares com a rainha.

Félix – Mas ela é uma rainha, e eu um bufão ilegítimo. Eu não posso transar acima do meu nível.

Fantasma – Deves saber, filho meu, que teu tio, teu pai, derramou cicuta nos meus ouvidos.

Félix – Por quê?

Fantasma – Não me pergunte por quê. Ele faz isso com todo mundo. Sempre que ele vê uma orelha ele gosta de pôr cicuta nela.

Félix – Ah, pai!

Fantasma – Está vendo o feiticeiro, meu filho? O feiticeiro... o feiticeiro...

Félix – Ele se foi... devo me atrever a dormir com a rainha? E será que ela dormiria comigo? Embora ela durma com o rei, e ele usa macaquinho... o feiticeiro... (ALLEN, 1972)

O bobo de nome Félix, do latim, fecundo ou feliz, pensa em resgatar sua alegria perdida e, para tanto, o feiticeiro lhe dá uma poção afrodisíaca, por ter sido rejeitado pela rainha. Mas, apesar de conseguir conquistá-la com a ajuda da poção, ela usa um cinto de castidade, proteção sexual que muito dificulta o objetivo do bobo.

No excerto anterior, tem-se um conteúdo extremamente irônico, a começar dos significados para o nome Félix, atribuído a um truão triste e desiludido. Tais referências podem ser mais ou menos reconhecidas pelos espectadores do filme, ou pelos leitores do livro no qual é baseado. Como analisa Roland Barthes (1984, p. 69),

um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar [...] é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura.

Para que o espectador ou o leitor seja capaz de reconhecer o intertexto, é primordial observar o quanto a fala de Félix está repleta de outras vozes, as quais intentam externar as intenções do truão: produzir humor, questionar uma situação, rir de si próprio. A esse respeito, Linda Hutcheon (1985, p. 109) elucida:

a paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) podem aparecer, como que em forma anamórfica.

No processo de adaptação, como expõe a autora, sentidos são pretendidos, através de recursos como a paródia. Todavia, o diretor e o roteirista não conseguem ter domínio absoluto sobre os efeitos produzidos no público, efeitos esses bastante variados.

Outro exemplo de adaptação shakespeariana a trazer o bobo é realizada pelo cineasta japonês Akira Kurosawa (1910-1998). O experiente profissional faz uma releitura da peça **Rei Lear** e apresenta ao mundo a bela película **Ran**, de 1985, cuja tradução para o português seria **Caos/Desordem**. No ano seguinte, ela foi vencedora do Oscar em várias categorias: melhor figurino, melhor direção, melhor fotografia e melhor direção de arte. Pela temática que conduz o filme, percebe-se o interessante diálogo dele com **Rei Lear**, com a inovação de a história da película se passar no século XVI do Japão feudal. Hidetora (ator: Tatsuya Nakadai) é o implacável chefe do clã Ichimonji; chegando aos setenta (70) anos, ele decide dividir, ainda em vida, o patrimônio de sua herança entre os três (3) filhos: Taro Takatora (ator: Akira Terao), Jiro Masatora (ator: Jinpachi Nezu) e Saburo Naotora (ator: Daisuke Ryu).

O primogênito Taro, de acordo com a tradição do patriarcado japonês, torna-se o líder do clã, cabendo-lhe a chefia do feudo, bem como as terras e os cavalos. A Jiro e a Saburo couberam algumas propriedades e o dever de obedecer ao irmão mais velho. Idoso, Hidetora retém para si o título de “Grande Senhor”, a fim de permanecer com os privilégios, sem se responsabilizar pelos deveres do cargo e exige que seus herdeiros cedam seus castelos, para que ele possa viver com seu exército e seu bobo da corte. No entanto, Saburo teme as consequências terríveis da decisão do pai e opõe-se a ele, chamando-o de “velho tolo”, ao esperar que seus filhos o tratem com lealdade, visto que o poderoso senhor, durante sua vida, não agiu assim em relação a eles.

Expulso de suas terras, Hidetora acaba acolhido por Nobuhiro Fujimaki (ator: Hitoshi Ueki) que, impressionado pela decisão tomada por Saburo, casa-o com sua filha. Enquanto isso, Hidetora, em visita ao feudo que agora pertence a Taro, é mal recebido pelo filho primogênito, pois a mulher dele, Kaede (atriz: Mieko Harada), passa a manipular o marido, alimentada por um forte desejo de vingança contra o patriarca do clã, responsável pela morte de seus pais num incêndio. Durante uma visita a Jiro, Hidetora chega à conclusão de que o império não lhe pertence mais. Então, ele se vê isolado nos domínios que foram seus e bem próximo da insanidade, tal como o rei Lear, monarca às avessas: sem a coroa, nem a própria vida lhe pertencia.

No filme, Kiyomi, o bobo da corte – de quimono e rabo de cavalo – é interpretado pelo travesti Shinnosuke Ikehata e permanece fiel a Hidetora. É, para este, a voz da consciência, assim como Fool é para Lear. O outrora impiedoso chefe do clã havia

conquistado seus domínios guiado pela ambição e pela violência; na velhice, colhe o reverso do poder, sendo amparado só pelo bobo, que lhe aponta seus desvios de caráter e suas más ações.

O truão Kiyomi sempre se apresenta realizando piruetas e saltitando, mesmo em meio a escombros de um cenário desolado, como se encontra o próprio Hidetora. Um dos momentos nos quais a crítica do bobo se faz presente é por meio da reprodução oral de um *koan*, gênero oriental constituído por uma narrativa complexa: “O ovo da serpente é branco e bonito. O ovo do pássaro é manchado e feio. O pássaro chocou o ovo branco, jogando fora o manchado. Do ovo trocado nasceu a serpente. O pássaro criou a serpente e a serpente comeu o pássaro.” (KUROSAWA, 1985). Através do *koan*, o bobo se refere metaforicamente aos filhos de Hidetora: eles acabaram agindo como o pai, ou até pior, já que eram uma família. E esse recurso metafórico conduz, não apenas o chefe desolado a uma profunda reflexão, como pode atingir o espectador do filme.

Punido ou não por sua fala, o bobo cumpre seu papel:

Vale salientar que historicamente a figura do Bufão é tomada como uma imagem que faz referência a um modo de expressividade estética que transita entre a arte e a vida. Ela sinaliza discursos diferenciados e pode, portanto, colaborar com o fortalecimento da ação humana para além do ato artístico. O Bufão pode contribuir, assim, para determinados modos de ativismo social. (BRAGA; TONEZZI, 2017, p. 74)

O despertar para a razão, conforme enfatizado ao longo de todo esse capítulo, é bem próprio do bobo (leia-se, também, bufão, truão, histrião), sem que esse personagem – multifacetado e polinomeado – seja castigado por desafiar o poder. Como demarcado neste estudo, isso ocorre na tragédia teatral **Rei Lear**, de Shakespeare, na película **Ran**, dirigida por Kurosawa, no romance **O bobo**, de Herculano, no conto “Hop-Frog ou os oito orangotangos”, de Poe, na peça **O Prodígio de Amarante**, de Antônio José, dentre inúmeros outros exemplos artísticos citados, com maior ou menor ênfase. E sabe-se que a potência do personagem não para por aí, pois ele transita por um vasto universo ficcional e real.

Além desses, muitos ícones das histórias em quadrinhos foram baseados no bobo da corte. Vistos, geralmente, como vilões ou anti-heróis, é comum se apresentarem com vestes que se aproximam das do truão, bem como utilizando-se de falas e gestos exagerados. Alguns nomes são: Coringa, Arlequina, Duela Denta (filha do Coringa), Boneco de Pano, Polichinelo, Caixa de Surpresas, Violador, O Palhaço, Mímico, Marionete, Pastelão, Biff, Capitão Louco, Cara-Branca, O Batman-Que-Ri e Boneco Pintado. Pedro Alexandre Baranita (2015, p. 7) definiu o anti-herói como:

é considerado a personagem que vai perturbar e, ao mesmo tempo, criar empatia com o espectador, ao conciliar características boas e más, defeitos e qualidades, que podem ou não ser equivalentes aos do espectador normal. Ou seja, o anti-herói vive no equilíbrio entre virtudes e defeitos da conduta moral.

Nessa ambivalência, talvez, esteja o motivo de o bobo sobrepor-se, muitas vezes, à bondade excessiva – maniqueísta – do herói, e poder ser comparado ao anti-herói, porque ao truão não importa ser agradável ou diplomático, fala o que precisa falar e ponto. Nesse sentido, o público/leitor também se identifica com o anti-herói, até mesmo pela consciência de que o herói é uma versão melhorada dos homens, portanto, idealizada, romântica. O anti-herói é criado de forma que “o espectador identifica-se com ele, no entanto, as características negativas são salientadas, criando fascínio e admiração para o observador, independentemente da sua conduta imoral” (BARANITA, 2015, p. 8), como se dá com a intrigante figura do bobo.

Assim, analisando o percurso do bobo, desde sua aparição nas cortes – conhecido como figura cômica grotesca – até sua transposição para o mundo das artes, conclui-se que o riso produzido por ele é ambivalente. A intenção dele não era/é simplesmente divertir, mas criar uma espécie de confusão, como se, em dado momento, o espectador/leitor hesitasse: “Eu deveria estar rindo disso?”. A expressividade de seu corpo, os chistes, a blasfêmia, a linguagem paródica, a liberdade de movimentos, enfim, toda a sua *performance* é extremamente desafiadora, buscando uma renovação pelo avesso, o que resulta, por fim, em produzir denúncias. Sobre o grotesco e sua relação com o riso, tão presentes nos bobos da corte, Bakhtin (1987) fala da indissociabilidade que há entre eles:

Nada separa o grotesco do riso: ele compreende que, sem o princípio cômico, o grotesco é impossível. Mas a sua concepção teórica só conhece o riso reduzido (humor), destituído de força regeneradora e renovadora positiva e, portanto, sombrio e sem alegria. Destaca o caráter *melancólico* do humor destrutivo e afirma que o diabo (na sua concepção romântica, claro) teria sido o maior dentre os humoristas. (BAKHTIN, 1987, p. 37)

Antes, porém, de adentrar no terceiro capítulo desta tese, convém ainda ressaltar uma interessante e dolorosa história que também se relaciona com as características dos bobos da corte. Ela aconteceu, em um contexto não ficcional, e envolve sete (7) anões sobreviventes ao Holocausto. Tal relato é encontrado, no livro **Gigantes no Coração: A Emocionante História da Trupe Lilliput – Uma Família de Anões que Sobreviveu ao Holocausto** (2006), de Yehuda Koren e Eilat Negev.

No pequeno vilarejo de Rozavlea, localizado no distrito de Muramures, na região da Transilvânia, em 1868, nascia o terceiro filho de Frieda Ovitz e Leib Ovitz – judeus ortodoxos – o qual recebeu o nome de Shimshom Eizik Ovitz. Este, o único anão dentre os filhos do casal, daria início à saga de uma família de anões – seus futuros filhos – que, sob a “proteção” sempre ameaçadora do médico Josef Mengele, sobreviveriam ao Campo da morte de Auschwitz, conforme detalhado em breve.

O casal Ovitz, ciente de que o filho Shimshom – com nanismo – não poderia/deveria atuar no trabalho pesado do campo, como seus irmãos (sem nanismo), investiu na educação intelectual do menino, pois este não se sustentaria por meio de suas forças físicas. É pertinente mencionar que são conhecidas as limitações, de ordem física e social, pelas quais passa a maioria dos indivíduos que possuem o nanismo, caracterizado por uma deficiência no crescimento corporal, em consequência de alterações genéticas, metabólicas ou hormonais que interferem no ritmo de crescimento de um indivíduo, impondo-lhe a baixa estatura na idade adulta: “a altura dos homens que têm nanismo não ultrapassa 1,45 metro e a das mulheres é menor do que 1,40 metro” (VARELLA, s/d, *online*). Tais alterações, comumente, impõem aos seus portadores a exposição à discriminação, ao preconceito e ao ridículo: os corpos dos anões são vistos, com frequência, como aberrações humanas, figuras monstruosas e ainda julgados como parte de espetáculos circenses.

Quando alcançou a idade dos dezoito (18) anos, Shimshom decidiu se casar. O casamento foi arranjado e ele se uniu com Brana Frutcher, também de dezoito (18) anos. Era um devoto religioso e grande estudioso do judaísmo, crente de que os conhecimentos adquiridos seriam capazes de suplantar sua “deficiência” física. Nessa fase de sua vida, em que assumiu o matrimônio, o jovem interrompe os estudos e associa a sua pequena estatura à sua grande eloquência, transformando-se em uma espécie de bobo da corte, cativando a todos com sua graça e seu carisma:

Valendo-se com vantagem das velhas tradições que as comunidades judias da região tinham preservado, Shimshom atrelava sua eloquência a sua estranha, mas magnética aparência, e deslizava facilmente para o papel cultural de *badchan*, o folgazão, uma figura colorida e indispensável em festas de casamento, que trazia à dura vida dos judeus rurais seus momentos mais alegres. De fato, tudo parava quando a comunidade celebrava um casamento, com abundância digna dos festivais, que dava aos camponeses uma rara chance de aproveitar a vida. Ao longo das festividades, o *badchan* entretinha os convidados com bromas, charadas e anedotas. (KOREN; NEGEV, 2006, p. 16)

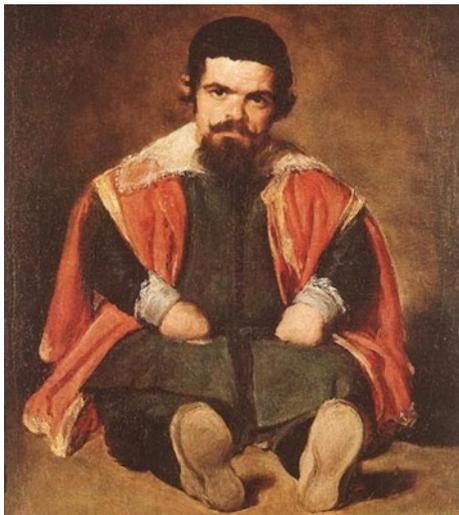
Através dessa explicação sobre “o papel cultural de *badchan*”, no contexto, torna-se perceptível a comparação entre os casamentos judeus e as festividades de carnaval da Idade Média, conjuntura histórica acerca da qual Bakhtin (1987) afirma que o grotesco era manifestado pelo povo e havia liberdade para que cada indivíduo se portasse do modo como desejasse, sem se preocupar com as imposições do Estado ou da Igreja, o que acontecia igualmente durante as festas agrícolas e as festas religiosas. Na ocorrência dessas 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, 1987, p. 04, grifo do autor)

Diante do exposto, nota-se que Shimshom usufruía do papel social de bufão e das “regalias” atreladas a ele, ao mesmo tempo em que seguia as tradições judaicas ortodoxas de sua época. O pequeno homem era contratado como animador de casamentos, para os quais se preparava semanas antes, estudando tudo o que podia sobre os noivos e suas famílias: “ele escrevia canções e cantigas baseadas na história das famílias, fatos variados e anedotas, rumores e fofocas, toda sua versificação apontando para uma boa risada” (KOREN; NEGEV, 2006, p. 17), e propiciando o reconhecimento de seus talentos intelectuais e artísticos, para além do julgamento de seu corpo de anão como exótico.

No período medieval, época na qual viveu o escritor François Rabelais (1494-1553), segundo o estudo em pauta de Bakhtin (1987), o riso evidenciava um tom relacionado à paródia. O autor demonstrou que uma corte que se prezasse deveria ter um bobo da corte, pois ele, como uma cópia ridícula do rei, revelava a estupidez de muitos seres humanos, ainda que ocupasse a condição de nobre. E, além de ser frequente a presença alegre dos histriões nas cortes, em muitas delas, havia o bobo anão sério, que tanto figurou nas telas do espanhol Diego Velázquez (1599-1660), como o famoso Sebastián Morra (ver figura 08), da corte de Felipe IV:

Figura 08 – *O Bobo da Corte Sebastián Morra*, 1644.



Fonte: http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/velazquez_morra.htm.
Acesso em: 24 jul. 2021.

Exposta no Museu do Prado, em Madrid (Espanha), a pintura retrata um truão com um semblante menos descontraído. Em destaque no quadro, ele expressa um olhar enigmático e desafiador, que, diferentemente do que acontecia no dia a dia dos palácios, não busca o riso ou a piedade, mas impõe respeito.

Em **Stańczyk** (ver figura 09), do polonês Jan Matejko (1838-1893), o riso do truão dá lugar à desolação:

Figura 09 – *Stańczyk*, 1862.



Fonte: <https://artrianon.com/2017/06/04/obras-inquietas-33-stanczyk-1862-de-jan-matejko/>.
Acesso em: 24 jul. 2021.

Sua postura, visivelmente, derrotada, o olhar para baixo e um papel à mesa sugerem que algo foi lido e causou uma tristeza profunda. Nessa pintura, tal como Sebastián Morra, o bobo mostra um outro lado, diferente da postura debochada e aparentemente alegre que costuma apresentar.

Na famosa e intrigante tela **Las meninas** (ver figura 10), também de Velázquez, dentre vários outros personagens, destaca-se um bobo da corte, o primeiro personagem da direita

para a esquerda da imagem, no ponto de vista de quem se posiciona diante dela. A pintura convida o espectador a observar o jogo de olhares, mediado pelo espelho (FOUCAULT, 2007), objeto posicionado quase ao centro da tela e confundido com um quadro:

Figura 10 – *Las meninas*, 1656.



Fonte: <https://www.arteeblog.com/2016/04/analise-de-las-meninas-de-diego.html>.
Acesso em: 24 jul. 2021.

A imagem rendeu uma análise detalhada por parte de Foucault, em **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas (2007). Ela é descrita, basicamente, da seguinte forma:

Velázquez compôs um quadro; que neste quadro ele se representou a si mesmo em seu ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honor, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Agustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas que podemos distingui-las num espelho; que se trata sem dúvida, do rei Felipe IV e de sua esposa Mariana. (FOUCAULT, 2007, p. 12)

Essa descrição demonstra a indispensabilidade do bufão nas rodas sociais. Retomando o caso de Shimshom, valendo-se, então, das “regalias” usufruídas pelos bobos, ou seja, das permissões para dizer o que viesse à cabeça,

de tempos em tempos, anunciava um convidado especial e oferecia um verso inteligente sobre ele – talvez com menção ao presente que houvesse trazido. Sendo um comediante, Ovitz tinha permissão para lançar pequenas farpas contra os hipócritas e avaros da comunidade. (KOREN; NEGEV, 2006, p. 18)

Apesar da moral severa da sociedade judaica de sua época, levava a sério a função de comediante: divertia a todos oferecendo poemas à plateia (textos esses ligados à tradição

judaica), fazia trocadilhos e escolhia as músicas que seriam tocadas pela orquestra. Era comum sentir-se cansado, em razão, provavelmente, das limitações do nanismo; por esse motivo, tinha um ajudante e descansava de tempos em tempos, já que as festas duravam até o amanhecer.

Com esse ofício de comediante folgazão, uma figura indispensável a tais festividades populares, obtinha o sustento dele e da esposa. Adquiriu respeito e certa fama, em meio à comunidade judaica, na medida em que a família crescia. Como frutos de dois (2) casamentos, teve doze (12) filhos, dentre eles: sete (7) eram anões – o que lembra um certo conto de fadas que compõe o imaginário coletivo de incontáveis culturas – os quais, mais tarde, criariam a Trupe Lilliput, uma “companhia de teatro de variedades” (KOREN; NEGEV, 2006, p. 18).

Em virtude da importância sociocultural de boa parte dos filhos do pequeno *badchan*, convém apresentá-los rapidamente: Rozika, Franziska, Mencie e Judah (esses dois (2) faleceram antes do primeiro ano de vida), descendentes do primeiro casamento; Avram, Frieda, Leah, Sarah, Micki, Elizabeth, Arie e Perla (desses, apenas Leah, Sarah e Arie não eram anões), do novo enlace matrimonial com Batia. Quando Shimshom ficou viúvo, casou-se novamente após uma curta temporada, conforme apregoava a tradição judaica. E, a fim de sustentar a todos, ele foi cantor de sinagoga, conselheiro, curandeiro e um grande investidor.

Em 1923, aos cinquenta e cinco (55) anos, Shimshom morre. Durante o horário do almoço, em um casamento numa aldeia distante, ele ingeriu um peixe venenoso e veio a óbito. A viúva Batia Ovitz não se casou mais e a família foi impulsionada a batalhar por seu sustento sem o patriarca. Avram, que sempre observava o pai e às vezes participava de suas apresentações, deu então início ao que seria, posteriormente, a companhia de teatro Trupe Lilliput, cujos irmãos artistas ficaram conhecidos em decorrência do trabalho itinerante pela Romênia:

Os *badchans* ambulantes foram, em essência, os atores pioneiros do mundo judaico, os fundadores do teatro iídiche. Eram muito populares, pois atendiam uma necessidade humana básica: o alívio. Anos mais tarde, quando a ortodoxia judaica já perdera sua força, os filhos de Ovitz seguiram seus passos, formando sua própria companhia de teatro de variedades, que levaria entretenimento inicialmente proporcionado nas cerimônias religiosas aos palcos dos teatros para pura diversão. (KOREN; NEGEV, 2006, p. 18)

Os irmãos mais velhos – Rozika, Franziska e Avram – imbuídos de tocar instrumentos musicais, como violinos, animavam e divertiam plateias. Eram talentosos, cantavam e tocavam muito bem, sendo aclamados por todos, nos vários lugares por onde transitavam em turnê. Sempre que um dos irmãos mais novos – anões – completava dezesseis (16) anos, se

unia à Trupe, de maneira que os sete (7) filhos anões de Ovitz, ajudados pelos irmãos não anões, passaram a fazer animadas turnês, as quais lhes renderam fama e dinheiro. Na sequência (ver figuras 11 e 12), com um foco mais distante e o outro mais aproximado, os cativantes artistas:

Figura 11 – A Trupe Lilliput em cena.



Figura 12 – Anões sobreviventes de Auschwitz.



Fonte: <https://historiasdelahistoria.com/2015/09/13/el-diablo-salvo-a-una-familia-de-enanos-en-auschwitz> e <http://www.rusmea.com/2013/02/o-anjo-da-morte-e-familia-judia-com.html>. Acesso em: 09 abr. 2023.

No entanto, é importante sublinhar que, apesar de serem artistas aclamados, os irmãos Ovitz, assim como quaisquer outros anões e outras pessoas com deformidades (indivíduos corcundas, desfigurados, coxos), faziam parte de um “espetáculo de aberrações”, no qual muitos espectadores se compraziam em ridicularizar tais aspectos grotescos. Acerca do tema e em especial sobre a família em destaque, Koren e Negev (2006, p. 34, grifos dos autores) elucidam:

Claro que a vida dos anões não era sempre um mar de rosas. Com frequência, sofriam abusos e eram maltratados, como nos salões das aristocráticas senhoras romanas que os faziam correr desnudos. Eles também apareciam nus nos festivais romanos, quando eram lançados na arena para lutar uns contra outros ou para servir de presa para os animais ferozes. Uma moderna manifestação dessa crueldade nos foi apresentada em Queensland, na Austrália com um jogo chamado “boliche de anões”, no qual bolas de boliche humanas eram lançadas contra os pinos. Só recentemente o “boliche de anões” foi proibido.

As barbaridades eram tamanhas, a ponto de os humanos de baixa estatura serem expostos nus, servirem de presas (comida) para animais ferozes, serem transformados em simples objetos, como bolas. Batia Ovitz, a mãe de cinco (5) dos artistas, pouco antes de falecer – em 1930, em decorrência de tuberculose –, rogou aos filhos de coração e de sangue:

“[...] Nunca se separem. Fiquem juntos, cuidem uns dos outros, e vivam uns para os outros”. Pediu-lhes que cultivassem uma habilidade comum, para que pudessem ganhar a vida juntos, sem necessidade de depender da bondade de estranhos; que encontrassem uma profissão na qual não fossem

isolados nem proscritos, mas recebidos com prazer, uma profissão na qual crescessem. (KOREN; NEGEV, 2006, p. 31)

Até o fim de suas vidas, quando da morte do último dos irmãos Ovitz, em 2001, eles ouviriam a recomendação da mãe, para que jamais se separassem. Em virtude dos conselhos dela, conseguiram escapar, juntamente com outros doze (12) familiares e amigos, de um dos piores Campos de aniquilação humana que se tem conhecimento: Auschwitz-Birkenau, na Polônia.

Naquele espaço de morte, os Lilliput foram submetidos a todos os tipos de experiências tenebrosas por parte do médico Josef Mengele, que se interessava pelo estudo da hereditariedade e da eugenia. Admirador de Adolf Hitler e fascinado pela genética de anormalidades dominantes, o médico filiou-se ao partido nazista em 1937 e foi recrutado para o exército em 1940. Durante a Segunda Guerra Mundial, seu ofício era estudar anomalias genéticas, tais como o nanismo, além de manifestar interesse por irmãos gêmeos.

Como chegaram juntos em Auschwitz, os irmãos Ovitz chamaram a atenção de Mengele para seus experimentos. Provavelmente, se tivessem chegado separados, teriam despertado menos interesse no médico nazista. A fim de descobrir a origem do nanismo, lembrando que anões também eram tidos como “idiotas”, vários experimentos foram testados nos corpos da família Ovitz por Mengele. Dentre eles, o mais comum eram os inúmeros testes sanguíneos e punções lombares, visando comparar o sangue dos irmãos anões com o dos irmãos considerados “normais”. A má alimentação e as péssimas condições de higiene do local quase levaram a família à morte.

Em meio a tudo isso, o talento dos irmãos era aproveitado pelo exército nazista, que apreciava as canções e as apresentações teatrais da Trupe Lilliput. Em contrapartida, a família via no médico sádico uma espécie de protetor e se comprazia em entretê-lo:

Historicamente, no seu papel tradicional de bobos da corte, os anões eram os únicos que ousavam falar o que pensavam para o rei sem pagar com a própria vida. Da mesma forma, os Ovitz se faziam de bufões do rei Mengele. Assim, ele se transformou no ás na manga, que eles podiam usar quando enfrentavam um problema sério. [...] Mesmo com a crueldade de Mengele permanecendo manifesta na falta de piedade que ele mostrava ao conduzir seus incontáveis exames, muitas vezes, ele repreendeu os *kapos* para salvar a vida deles. (KOREN; NEGEV, 2006, p. 131)

Libertos em 1945, no final do mês de agosto, os irmãos Ovitz voltaram para casa. Acostumados a ficarem sempre unidos, graças aos conselhos da mãe, conseguiram sair vivos do Campo de Concentração. No ano de 2001, Perla, a última irmã a falecer, afirmou que os horrores do Campo estavam além de sua compreensão, mas que não perdeu a fé em Deus e

atribuía a Ele o fato de ter nascido anã; e, como resultado, ter sobrevivido ao Holocausto (KOREN; NEGEV, 2006). Com base nesse depoimento, o mais provável é que os sete (7) irmãos se livraram da morte, por serem artistas e terem nanismo, sendo vistos como “deformados” e exóticos. A aniquilação, infelizmente, foi o destino de tantos outros judeus nos Campos de Concentração nazistas.

Conforme aponta Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 48-49, grifos do autor), a linguagem não consegue traduzir o trauma e ele fica como uma memória persistente:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. [...] A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato de sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque [...] determina a repetição e a constante posterioridade.

Então, pelo que foi observado dessa história real e de outras tantas ligadas a Auschwitz, decididamente, não há como esquecer e perdoar o Holocausto. E embora o objetivo desta pesquisa não seja abordar o testemunho ou os traumas vividos, sobretudo durante as duas Grandes Guerras Mundiais, era inviável não detalhar o caso marcante da família Ovitz e suas relações com a arte teatral e bufã. A história deles, sem dúvida, é uma exceção ao que se deu ao longo da Segunda Guerra, nos Campos de Concentração nazistas: a morte era em massa e mais certa, e o objetivo, que não foi totalmente alcançado, era, sobretudo, o de aniquilar o povo judeu.

Por fim, tanto na corte quanto nas mais diversas representações artísticas, o bobo revela uma postura dúbia: aparentemente inofensivo, mas de língua ferina, pronto a criticar, zombar, escarnecer e expor os vícios que a sociedade, no geral, queria bem camuflados. Além do mais, seu corpo grotesco era inconveniente, destacava o feio e o imperfeito, e, ainda assim, conseguia chamar a atenção de quem o observava, pelo mistério ao redor de sua imagem, capaz de reunir o horror e a curiosidade.

A própria existência do bufão, durante o período da Idade Média nas cortes europeias, é extremamente contraditória, pois, de acordo com Bakhtin (1987), o regime feudal declarou guerra ao riso, elevando a importância de uma fria seriedade:

O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez o tom e matizes dessa seriedade. (BAKHTIN, 1987, p. 63)

Tal seriedade é contraposta pelo riso do bobo, ora galhofeiro, ora subversivo. As imitações paródicas desse louco, as traquinagens, as histórias aparentemente “sem pé nem cabeça”, as cantorias, as piadas, enfim, toda a sua arte tinham um compromisso com sua própria verdade, que ia de encontro àquela mantida pelos detentores do poder (monarcas, nobres, representantes religiosos, etc.). Além disso, todas essas representações de bobo da corte, e os truões da vida real, revelam que o riso bufo é dúbio e subversivo e que eles tinham como função social representar a resistência diante do poder abusivo das grandes instituições, como a Igreja e o Estado.

CAPÍTULO III

O gracioso de Antônio José da Silva, em *O Prodígio de Amarante*: quando o riso desafia o poder da Igreja

Este capítulo trata do estudo da atuação do gracioso Guarin, na peça **O Prodígio de Amarante**, do Judeu. As falas irônicas e bem humoradas desse personagem criticam a Igreja e zombam dos preceitos religiosos, mostrando que o bobo tem uma função subversiva e busca, por meio do riso, resistir em um ambiente contrário às suas aspirações mundanas, que em nada se aproximam do sagrado vivido e incentivado por S. Gonçalo.

Nesta pesquisa, os termos: bobo da corte, bufão, histrião, truão e gracioso, conforme explicado anteriormente, serão usados como sinônimos. Cabe, no entanto, deixar clara a origem do gracioso, personagem presente em todas as óperas de Antônio José, surgido nas peças teatrais de Lope de Vega, durante o *Siglo de Oro* espanhol, e que toma a aparência de bobo da corte. Além disso, convém destacar a semelhança existente entre os nomes dos personagens Clarín, na peça **A vida é sonho** (1973), de Calderón de La Barca e Guarin, de **O prodígio de Amarante**. Será analisando, ainda, se tais semelhanças se restringem somente aos nomes dos personagens ou se a atuação de ambos também converge.

A arte teatral muito deve aos gregos, em virtude da tragédia, apresentando autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, passa pela comédia romana com Plauto, Terêncio e Sêneca e, mais tarde, representa o mistério, a religiosidade católica e a moral no período medieval, tendo no português Gil Vicente o ápice desse período. Tal arte aprimora-se durante do *Siglo de Oro* espanhol até chegar às representações do teatro do Bairro Alto, em Lisboa, com Antônio José das Silva. Convém lembrar de que, posterior a tais fases do teatro, devem ser consideradas ainda a Commedia dell'Arte, o teatro elisabetano – no qual Shakespeare é o grande expoente – e o Classicismo francês, cujo grande representante foi, sem dúvida, Molière.

O *Siglo de Oro* espanhol, período artístico fecundo na Espanha, data da publicação da Gramática Castellana de Antonio de Nebrija em 1492 e a morte do dramaturgo Calderón de La Barca em 1681. Proposta pelo historiador francês Marcelin Desfourneaux, o termo “Século de Ouro” apresenta duplo significado: abarca tanto a riqueza produzida pelo ouro vindo da exploração da recém-descoberta América, como também define a fase áurea nas artes espanholas.

À época, apesar dessa abundância de riquezas, a população espanhola vivia na miséria, já que o “ouro” estava sob a posse de alguns nobres e senhores feudais. Além disso, a

Inquisição condenava hereges, caçava “bruxas” e expulsava os mouros do território espanhol – fato ocorrido também em Portugal. Isso posto, sendo o Barroco um estilo de contrastes, esse ambiente propiciou o surgimento de renomados artistas, tais como Santa Teresa de Jesus (1515-1582), Frei Luis de León (1527-1591), Pe. Juan de Mariana (1535-1624), São João da Cruz (1542-1591), Tirso de Molina (1571-1648). Além desses, Lope de Vega (1562-1635), Miguel de Cervantes (1547-1616), Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) e Pedro Calderón de La Barca (1600-1681).

Aprimorando o já tão grandioso teatro medieval, os teatrólogos do *Siglo de Oro* usaram a liberdade de criação para inserir em suas peças mitos e lendas espanholas, além de fatos baseados na história nacional, a aventura – originada nas novelas de cavalaria – e o lirismo, em meio ao teatro religioso. Sevilha, Madri, Zaragoza e Valência eram as cidades espanholas que respiravam teatro, cada vez mais aclamado pelo público.

Um dos grandes representantes desse período, Calderón de La Barca, nasceu em 17 de janeiro de 1600, em Madri, Espanha, e lá morreu em 25 de maio de 1681. Amigo de Lope de Vega, outro teatrólogo dessa fase, estudou Letras, Direito canônico e, como num drama barroco, lutou como militar defendendo sua pátria e serviu a Deus como clérigo. No entanto, sobressaiu-se enquanto poeta e teatrólogo. A partir do ano de 1620, começa a escrever poemas e peças teatrais, vindo a se tornar o grande dramaturgo do período áureo do reinado de Felipe IV.

Aclamado pelo público, Calderón escreveu autos sacramentais e poemas, além de mais de 120 peças laicas, seguindo assim, os passos de Lope de Vega, que também havia sido dramaturgo oficial da corte em Madri. Apesar de tanto destaque como artista, não pôde escapar das garras do Tribunal do Santo Ofício.

Em 1676, a Inquisição censurava a comédia **Aventuras de Oliveros de Castilla y lealtad de Artus de Algarbe**, de Calderón, obrigando que se entregassem todas as partes impressas e se destruíssem todos os manuscritos. Felizmente o autor deixou-nos inúmeras outras peças, dentre as quais destacam-se: **El purgatorio de San Patricio**, (1628), **La dama duende** (1629), **A secreto agravio, secreta venganza** (1635), **La vida es sueño** (1635), **El mágico prodigioso** (1637) e **El Gran Teatro del Mundo** (1645). Ao se tornar padre, em 1651, Calderón foi nomeado capelão do rei Felipe IV, sendo já reconhecido como poeta da corte. Considerado por todos como uma pessoa caridosa, sua casa era vista como refúgio para os pobres. Movido pela racionalidade e por estabelecer sempre um padrão moral em suas peças, é considerado um dos maiores teatrólogos do mundo:

Em Calderón de La Barca, não é o ser que mais importa, mas, sim, o dever ser. E cada peça da maior parte do seu teatro ergue-se à altura dum problema, por vezes mais problema do que estudo psicológico, um problema a exigir uma filosofia da vida. (MARTINS, 1980, p. 344)

A obra **A vida é sonho** (1973), publicada em 1635, de Pedro Calderón de La Barca, que confirma o estilo barroco então em voga, mistura elementos do trágico e do cômico, propondo ao leitor a seguinte reflexão: a vida é sonho e o palco é real? Ou é o contrário? Nessa peça, o homem barroco, já consciente de não ser o centro do mundo, vê-se em meio aos dramas existenciais da vida.

O personagem Segismundo é o herdeiro renegado do rei da Polônia, Basílio. Em virtude de um sonho que sua mãe tivera – cujo filho seria uma víbora e inclusive a mataria durante o parto, além de trazer muitas desgraças ao reino – seu pai o aprisiona, ao nascer, no alto de uma torre, com o auxílio de seu servo, Clotaldo. Este se torna, assim, o guardião de Segismundo, fazendo com o que mundo nunca saiba da existência do príncipe renegado.

A semelhança com o personagem Édipo, de Sófocles, não é mera coincidência, já que o intertexto fica bastante claro nessa obra. O receio de que Segismundo se tornasse um terrível rei fez com que Basílio privasse o infeliz filho do convívio humano. Por ter crescido solitário, Segismundo apresenta características de animal, aparentando ser uma mistura de homem e besta, assemelhando-se a um monstro terrível. Assim, a trama tem início quando, vinte anos depois desse aprisionamento, Basílio se arrepende de sua atitude e reflete sobre a possibilidade de libertar o filho.

A peça é dividida em três jornadas. Na primeira, Segismundo está encarcerado e desconhece sua origem nobre. É narcotizado e acorda durante a segunda jornada, no palácio. Comete loucuras, quer matar seu guardião, Clotaldo, tenta seduzir Estrela na frente de seu pretendente Astolfo, levanta-se contra o pai e se apaixona por Rosaura, personagem cujo nome aparece também na peça **O prodígio de Amarante** (2005), de Antônio José, tentando obrigá-la a corresponder ao seu amor. Em suma, revela-se um déspota, como havia sido previsto no sonho de sua mãe. Na terceira jornada, o protagonista está de volta em seu cárcere e imagina que tudo não havia passado de um sonho.

Chama a atenção o fato de, nessas duas peças, haver um tipo de personagem que possui características distintas dos demais: o gracioso. Este é um criado, responsável pela condução do enredo, pois os aristocratas e os servos não lhe dão o segmento devido. De acordo com Paulo Pereira (2007, p. 42):

Não importa que o argumento de todas as óperas leve a um final feliz, pois, quando acaba o espetáculo, o que fica na lembrança do espectador é a zombaria aos poderosos de plantão, representados, sobretudo, pela nobreza. Tal visão – ora chistosa, ora cômica, mas sempre crítica – é conduzida pela personagem denominada “gracioso”, que revela com suas ações seu realismo plebeu. Esse tipo, antigo servo, misto de companheiro e confidente de seu senhor, é o criado ladino, remotamente oriundo do teatro latino que, em Espanha, no teatro de Lope de Vega, adquiriu seu contorno definitivo.

O gracioso é, então, semelhante ao bobo da corte e, apesar dessa característica, faz o papel mais equilibrado da comédia. Em **A vida é sonho** (1973) ele é Clarín, aquele cujo nome lembra a claridade, que abre o caminho para a verdade, mesmo que ela seja dita de forma irônica, engraçada e, por vezes, ingênua. É o próprio Clarín que se define da seguinte maneira:

Clarín: Porque Clarín e criado
São duas coisas que ligam
Com segredos muito mal;
E talvez que se me larga
O silêncio de sua mão,
Se cante de mim a letra:
“Clarín que rompe o alvor não soa melhor”.
(LA BARCA, 1973, p. 81)

Dessa forma, mesmo que em muitas cenas das três jornadas ele não profira nenhuma frase, embora nelas esteja presente, como indicam as rubricas, Clarín observa os fatos, analisa-os e quando fala, está ciente de suas afirmações. Por meio do riso, expõe as fraquezas humanas e diz tudo o que não deveria ser dito.

A primeira aparição de um gracioso acontece em **La Francesilla** (1595), de Lope de Vega, na figura de Tristan. A partir daí várias comédias utilizaram da astúcia, graça e sinceridade desse personagem, que conserva sua origem ligada à bufonaria e, ao mesmo tempo, à sinceridade, e costuma ser o fio condutor da ação cômica. Assim, de Lope de Vega a Antônio José, de Tirso de Molina a Shakespeare, ele sempre aparece como o tempero da peça, fazendo rir na mesma medida em que faz pensar e questionar a realidade.

Em **A vida é sonho** (1973), Clarín já aparece na primeira cena, em companhia de sua dama, Rosaura, que está vestida de homem nas proximidades da torre:

Clarín: Que é que escuto, Deus?!
Rosaura: imóvel vulto sou de fogo e gelo
Clarín: São ferrinhos o que ouço?
Matem-me se não é um calabouço!
Bem meu temor o diz.
(LA BARCA, 1973, p. 34)

Como sabem da existência do príncipe, chegando a ouvir seus lamentos, são levados à presença do rei, pois poderiam revelar o tão valioso segredo sobre Segismundo. Na presença dos soldados, Rosaura mostra sua espada a Clotaldo – prova de ser a filha renegada do guardião de Segismundo:

Rosaura: Eis minha espada que só
a ti se deve entregar,
por que, enfim, de todos és
o principal, e não sabe
render-se a quem menos vale.
(LA BARCA, 1973, p. 46)

O esperto Clarín interrompe o diálogo, desrespeitando a ordem, infringindo as normas e fazendo rir ao mesmo tempo:

Clarín: A minha pode ser dada ao mais ruim:
(a um soldado)
tomai-la vós.
(LA BARCA, 1973, p. 46)

Embora em uma tão curta fala, Clarín se mostra debochado e destemido, pois desafia o poder mesmo estando em situação de prisioneiro. Sua figura faz com que ele seja amado por sua graça e desenvoltura, mas temido pela língua ferina.

A primeira jornada, considerada uma introdução da peça **A vida é sonho** (1973), avança até a oitava cena, quando Rosaura e Clarín são libertados por Clotaldo. A liberdade se deve ao fato de o rei haver decidido que libertaria o filho Segismundo, e assim, a dama e seu gracioso não mais ameaçavam seu segredo. E é na segunda jornada, que apresenta um total de dezenove cenas, que toma vida o plano do rei Basílio.

Rosaura espera vingar o desprezo de seu pai e Clarín, ciente dessa situação e sempre fiel à sua dama, espera pela justiça:

Clarín: Há que ela fica esperando
que ocasião e tempo venham
em que venhas por sua honra.
(LA BARCA, 1973, p. 80)

Segismundo, ainda se acostumando à vida na corte, na presença de Clotaldo, dirige-se ao príncipe, lisonjeiro:

Segismundo: Tu só, em tão novos mundos,
me agradaste.
Clarín: Grã senhor,
sou um grande agradador

de todos os Segismundos.
(LA BARCA, 1973, p. 87)

Percebendo o poder que poderá ser conferido a Segismundo e temendo por isso – já que este se mostra violento, desonroso e prenuncia ser um péssimo monarca, como previa o sonho de sua mãe – Clarín, mais do que bajular o príncipe, teme pela própria vida e procura conservá-la.

A partir daqui, na segunda jornada, apesar de Clarín estar presente em quase todas as cenas, ele não se pronuncia. Mais adiante, na cena XVII, após todos os desvarios de Segismundo, ele é acorrentado e trancafiado novamente à torre, tal como estava no início da peça. Clarín o vê desacordado e testemunha todos os acontecimentos:

Clarín: Não te deixes despertar,
Segismundo, pois é forte,
perder que, mudada a sorte,
vejas tua glória fingida,
sendo uma sombra da vida
e apenas chama da morte.
(LA BARCA, 1973, p. 123)

A que Clotaldo retruca:

Clotaldo: A quem sabe discorrer
assim, é bom se mantenha
algum lugar onde tenha
muito tempo p'ra o fazer.
(LA BARCA, 1973, p. 123-124)

Clarín, inconformado, é esperto o suficiente para compreender o ocorrido: será preso com o intuito de não revelar o que viu a quem quer que seja. Consciente da verdade, reconhece, em sua simplicidade de gracioso, a injustiça sofrida por Segismundo. Este, tido apenas como uma sombra de vida e uma chama de morte, pode ter sido vítima da prisão onde esteve durante grande parte de sua vida. Clarín questiona:

Clarín: Por acaso eu solicito
dar morte a meu pai? Eu não.
Atirei eu do balcão
aquele Ícaro miudito?
Sonho ou durmo? Com que fim
me encerram?
Clotaldo: Porque és Clarín.
Clarín: Pois já digo que serei
Corneta e me calarei,
Que é instrumento ruim.
(LA BARCA, 1973, p. 124)

Ele se mostra lúcido e, diante da prisão que se aproxima, não sabe se está dormindo ou acordado, tamanho é o desvario da situação vivida. No entanto, mesmo nessa condição, não deixa de provocar o riso ao afirmar que poderá ficar calado como uma corneta. O riso provocado pelo gracioso necessita sempre do entendimento do leitor, que deve estar atento tanto para o humor quanto para a crítica presente em suas falas.

Já na terceira e última jornada, que apresenta quatorze cenas, Clarín profere seus lamentos:

Clarín: Viva Deus! O que aqui vai!
É costume neste reino
prender um pobre num dia
fazê-lo rei e depois
devolvê-lo à torre? Sim,
pois todos os dias o vejo;
força é fazer meu papel.
(LA BARCA, 1973, p. 137-138)

O gracioso, irônico e mordaz, revela o tom moralizante da peça: privaram Segismundo de sua própria vida, o enganaram e, em seguida, tendo “provado” o sonho profético de sua mãe, o enjaularam novamente na torre, como se ele fosse uma fera. Não percebem, seus carrascos, que ele pode ter ficado assim justamente devido às provações sofridas durante vinte anos de sua vida.

A ação transcorre, em meio a uma batalha, e Clarín é ferido. Agonizando, diz-se um homem desgraçado, que mesmo tentando fugir da morte, infelizmente a encontrou:

Clarín: e se assim, pois, vós correis
p’ra vos livrares da morte,
reparai que ela é mais forte
se diz Deus que morrereis.
(LA BARCA, 1973, p. 174)

E aqui finda a vida de Clarín que, de acordo com o tom moralizante da peça, teve o que merecia. Ele sabia da injustiça praticada com Segismundo, no entanto se calou. Apesar de sua sinceridade, não foi capaz de dizer a verdade para impedir tamanho disparate por parte do rei e, conseqüentemente, pesou sobre ele o castigo divino.

Certamente Antônio José conhecia a obra de Calderón de La Barca, além da de Lope de Vega e de todos os outros autores do Século de Ouro espanhol. Por isso, a semelhança dos nomes dos graciosos e a existência de uma personagem também chamada Rosaura. Os autores de ambas as peças em estudo sabiam usar esse personagem para prender a atenção do público e, ao mesmo tempo, dizer verdades de forma aparentemente despretensiosa.

Enquanto Clarín busca trazer a tona a honra e criticar os costumes, Guarín, como será visto adiante, encoberta o relacionamento amoroso de seu senhor (um abade) com uma dama, num claro desafio à Igreja, que sempre tentou coibir os religiosos de terem uma vida ligada aos prazeres da carne, além dos do espírito. Enfim, **A vida é sonho** (1973) apresenta caráter doutrinário, ou seja, tendência a reprimir as paixões da vida mundana, revelar a importância da caridade da força espiritual que o homem deveria ter a fim de negar os vícios e a ambição. No entanto, é evidente que Antônio José, por meio de Guarín, busca “clarear” a vida hipócrita do Clero, revelando ao leitor aquilo que a Igreja gostaria de manter em sigilo, como será visto adiante. Além disso, apesar de buscar revelar a verdade, Clarín busca preservar a própria vida, não servindo de herói da obra, embora tenha sido morto no final. A mesma atitude é perceptível em Guarín, do Judeu, que sempre busca manter a vida monástica com o intuito de não abrir mão dos privilégios dos clérigos.

Após essa breve explicação sobre as semelhanças e divergências entre Clarín e Guarín, é importante retomar a peça **O Prodígio de Amarante** (2005), de Antônio José da Silva. O brasileiro Alberto Dines (1932-2018) e o português Victor Luis Eleutério, ambos jornalistas, após exaustivas e minuciosas pesquisas, resgatam essa peça do Judeu e lançam-na em 2005, pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). Junto do texto, está a comprovação de sua autoria, visto que até então havia dúvidas sobre ela.

Dines foi também crítico de cinema, mas se destacou mais como repórter político, seguindo carreira de diretor e editor chefe de vários jornais e revistas conhecidas, como a extinta **Revista Manchete**, o **Jornal do Brasil**, o **Diário da Noite**, a **Folha de São Paulo**, a **Revista Exame**. Criador do *website* e do programa de rádio e televisão Observatório da Imprensa, trabalhou na imprensa portuguesa, ministrou aulas no curso de Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e atuou como professor visitante na Universidade de Columbia, em Nova Iorque.

Defensor da democracia, do jornalismo investigativo e biógrafo de Antônio José da Silva, Dines foi um especialista quanto às obras do romancista austríaco Stefan Zweig (1881-1942). Os posicionamentos dele, vistos como subversivos durante o período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), tornaram-lhe uma vítima da censura e da prisão, pois criticou o sistema autoritário usando os veículos de comunicação, os quais eram seu trabalho e sua grande paixão. No artigo intitulado “Antes e depois do Observatório da Imprensa” (2021), Venício A. de Lima – jornalista, sociólogo e professor na Universidade de Brasília (UnB) – discorre sobre esse engajado profissional:

Alberto Dines foi um dos mais importantes jornalistas brasileiros. Professor no Brasil e na famosa Columbia University de Nova York, biógrafo e escritor, autor de 15 livros. Ganhador do Prêmio Jabuti (em 1993, por *Vínculos de Fogo*, na categoria Estudos Literários). Em 1968, depois do AI-5, esteve preso e foi processado por sua intransigente posição contra a censura. Sua contribuição para o jornalismo, seu estudo e sua crítica, são inestimáveis. (LIMA, 2021, *online*)

Isso posto, oportuno mencionar que a dúvida quanto à autoria da peça em questão partiu de José de Oliveira Barata, professor aposentado da Universidade de Coimbra, em Portugal, e estudioso das obras de Antônio José da Silva. Sobre essa dúvida de Barata, o estudioso Adelto Gonçalves (2006, *online*) esclarece:

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*.

No entanto, Dines é categórico ao afirmar que a obra se trata, realmente, de uma das peças do Judeu. Por um tempo, ela, como seu autor, caiu no esquecimento:

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)

Quanto à verificação da autoria de **O Prodígio de Amarante**, os pesquisadores Diogo Barbosa Machado e Inocêncio Francisco da Silva tiveram expressiva importância no processo. Além deles, Dines (2005) ressalta que os impressores das obras de Antônio José da Silva, Antônio Isidoro da Fonseca e Francisco Luis Ameno, os quais mantinham relações próximas com o autor, são igualmente fundamentais para tal comprovação. No mais, o biógrafo brasileiro leva em conta as investigações de Manuel Rodrigues Lapa e de Claude Henri Frèches, que já vinham tentando oficializar a referida atribuição a Antônio José.

Dines (2005) julga que Barbosa Machado era um pesquisador sério, possuidor de um grande acervo literário, tendo ajudado, inclusive, a compor a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Devido a esses motivos, seria confiável, mas Barbosa caiu em descrédito por ocultar, em seus escritos, a morte de Antônio José por ordem do Santo Ofício. É provável que tal omissão tenha ocorrido porque ele era próximo do rei e da Igreja, e tocar num assunto como

esse poderia ser uma afronta a tais instituições. A Inquisição ainda existia e o medo continuava pairando sobre as obras do Judeu, mesmo após sua morte.

Apesar de ter sua vida abreviada pelo Auto de Fé de 1739, sendo esta permeada de injustiças e tragicidade, permanece o riso nas comédias do Judeu, provocado, principalmente, pelos graciosos, como reafirmado. Paulo Pereira (2007, p. 41) considera o Judeu “filho de um tempo em que a loucura coletiva, açulada pelo fanatismo religioso, tomara conta das pessoas, Antônio José descobrira que o riso era ainda o único ato de sanidade. Essa é a lição que percorre suas comédias”.

Sobre **O Prodígio de Amarante**, foi escrita, em espanhol, com o título **El prodígio de Amarante**. Como sublinha Dines (2005), a língua(gem) da peça estaria mais para um divertido “portunhol”, talvez a primeira experiência teatral bilíngue conhecida, entre os anos de 1726 e 1733, antes da produção da **Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança**, de 1733. Cogita-se que a peça em estudo teria sido criada após a primeira prisão de Antônio José, em 1726; e, em função dessas condições de produção, a crítica nela presente contra a Igreja ainda é tímida, se comparada com as peças produzidas depois.

Em 1988, a pesquisa do biógrafo Alberto Dines recebeu uma bolsa da Fundação Vitae, no valor de dez (10) mil dólares, para criação pessoal. Ele esteve, na Torre do Tombo em Lisboa, com o intuito de estudar e, posteriormente, relatar a vida do Judeu. Detectou que **O Prodígio de Amarante** foi publicada, anonimamente, no século XVII e escrita, provavelmente, para ser encenada por atores, e não por bonifrates, como ocorreu após. A peça conserva a tradição do século no qual fora criada, pois era comum se utilizar a língua espanhola nos textos, para manter o modelo comercial daquele período histórico. Sobre tais características, Gonçalves (2006, *online*) 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.

Dividida em três (3) atos, **O Prodígio de Amarante** possui como mote a trajetória de vida e os milagres do santo português São Gonçalo do Amarante, reconhecido (não só) pelos católicos como um santo casamenteiro.

3.1 O primeiro ato

A peça tem início com D. António, sobrinho de S. Gonçalo, e o criado deste, o gracioso Guarin, perseguindo duas (2) lindas mulheres: Rosaura e sua dama de companhia, Flora. Ambas têm os rostos cobertos e tentam fugir dos gracejos de D. António e do gracioso de S. Gonçalo:

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

Guarin, apaixonado por Flora e mais esperto que D. António, ao invés de lhe sugerir a continuidade da perseguição, propõe um modo nada romântico para convencer Rosaura a aceitar os galanteios de seu amo:

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

O gracioso, que também é servo de D. António, entende perfeitamente os ardis de Rosaura, pois era um bobo da corte inteligente e esperto, capaz de antecipar as ações da personagem. Entretanto, D. António insiste para que Rosaura revele seu rosto e, quando isso acontece, ele se apaixona perdidamente pela dama, ao melhor estilo romântico.

Nessa cena, Guarin se assemelha a um de seus senhores, António, pois os dois se apaixonam pelas mulheres Flora e Rosaura, respectivamente, no mesmo momento; depois, porém, constata-se que tal fidelidade não irá se manter. Débora Cristina Dacanal (2011), em seu artigo “O ‘gracioso’ Semicúpio d’o Judeu: rastros do criado astuto”, esclarece que:

O gracioso torna-se uma espécie de caricatura de seu amo, sua sombra e desdobraimento, pois é quem coloca em prática as vontades do galã e dá voz aos seus medos; na comédia, é comum até mesmo que o gracioso recorra ao disfarce, vestindo-se de cavaleiro, e finja ser seu próprio amo para lhe ser útil. (DACANAL, 2011, p. 94)

Como ambos estão movidos pelo mesmo objetivo, conquistar as damas, o bobo e D. António conversam sobre Rosaura. Guarin ocupa o papel ora de confidente, ora de

alcoviteiro, e essa dupla atuação é segredo para S. Gonçalo, porque esse deseja ver o sobrinho como um abade. Nesse ínterim, a criada, Flora, deveria ajudar a sua senhora, Rosaura, a superar todos os obstáculos que lhe impediam a realização amorosa:

D. António: 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)

O gracioso, embora apaixonado por Flora, mantém-se lúcido, sem se deixar contaminar pelos exageros românticos de seu senhor:

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 diverge dos galanteios de seu amo, evidenciando seu lado perspicaz e bem-humorado. Vladimir Propp (1992, p. 143) define o gracioso da comédia clássica, semelhante 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”. E a face cômica do gracioso Guarin, de Antônio José, transparece ao longo de toda a peça.

Quando D. António e Rosaura conseguem conversar, ele insiste na realização de seu desejo amoroso e ela retruca:

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)

Enfadada com a conversa de D. António, Rosaura aparenta cansaço. O bobo, então, sugere a seu senhor que ela seria facilmente convencida, caso lhe ofertasse uma joia. Segundo o gracioso, as mulheres são todas interesseiras e o amor sempre tem um preço:

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)

Servindo igualmente a um abade, como era S. Gonçalo, e sabendo do desejo do tio em tornar o sobrinho também um religioso, Guarin despreza os preceitos da Igreja e da moral, incentivando aquela união.

Rosaura promete ser capaz, em breve, de corresponder ao interesse de D. António. Está supostamente amedrontada, porque corre o risco de ser surpreendida pelo irmão, D. Carlos, e a criada clama para elas partirem:

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)

Todos se despedem e o gracioso escancara seu lado malicioso e zombeteiro, enquanto propõe à Flora um encontro, a sós, à noite. Diferentemente de seu amo, deixa claras suas reais intenções e parodia D. António, sendo uma espécie de cópia livre de maniqueísmos entre bem e mal. A esse respeito, Bya Braga (2017, *online*) expõe: “o discurso bufônico pode destronar, simbolicamente, tudo aquilo que dita regras, normas e leis. Trata-se de uma operação estética que visa degradar para renovar, usando o corpo como matéria para sustentar sua vocalidade ampliada”.

Divergindo de Guarin, que se mantém sóbrio, apesar de apaixonado por Flora, D. António, numa atitude extremamente exagerada e romântica, ameaça pôr fim à própria vida, caso Rosaura não cumpra o prometido:

Guarin: Se lhe tivesses pedido a joia,
como eu te disse, acredita,
ela, pela joia, imediatamente
viria pessoalmente.

D. António: Deixa-me com seus disparates!

Guarin: Diz-me, e teu tio, que faria,
se tivesse conhecimento
dessas boas obras pias?

D. António: 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, Guarin tem plena liberdade para conversar com D. António. Este não o reprime, quando o bobo se refere à ocasião na qual oferecera uma joia para Rosaura voltar mais depressa. Guarin é prático e procura solucionar de forma rápida a questão, evidenciando os aspectos relacionados ao interesse, tão comum entre a nobreza. De acordo com Kenia Pereira (2001, p. 329),

é pela fala do bobo Guarin, aquele que possui total liberdade em atos e palavras, por ser apenas um palhaço, um aloprado truão, que António José consegue, de maneira mais contundente, transgredir o instituído e debochar das convenções sociais.

Já o caráter de D. António é o de um galanteador, interessado tão somente na futilidade da nobreza e, por esse motivo, incomodado com o estilo de vida do tio, S. Gonçalo – um obstáculo para que o sobrinho realize seu ideal de existência: usar a renda da Igreja para revertê-la em proveito próprio, desfrutando do luxo e da luxúria da nobreza, ao contrário da suposta vida desprendida do futuro santo.

Rosaura previne Flora de que entregará uma carta a D. António e a criada, satisfeita, contenta-se em saber o lucro ofertado com esse romance, pois cobrará pelo serviço de mensageira:

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

A senhora escreve a carta e a confia a Flora, sem que D. Carlos, contrário ao romance, fique sabendo do intento da irmã. Ela solicita à dama de companhia:

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)

Enquanto planejam o encontro às escondidas, D. Carlos entra e Rosaura, diante dos questionamentos do irmão, não vê outra saída senão mentir sobre a ama, para evitar uma tragédia:

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...
(SILVA, 2005, p. 100)

Roque, o criado de D. Carlos, também entra em cena, interrompendo a conversa entre os irmãos e transparecendo ser amante de Flora. Os diálogos seguintes são cômicos: 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. Ao sair, a criada deixa cair a carta e D. Carlos, percebendo haver algo errado, pega a carta e a lê.

Furioso, ao descobrir a dissimulação da irmã, promete matá-la, juntamente com D. António. Finge partir para Lisboa e espera constatar a traição de ambos. Flora percebe que perdeu a carta e, de forma zombeteira e irônica, própria de um bufão, comenta:

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, o foco da peça muda e centra-se no futuro São Gonçalo do Amarante, assombrado por reparar que poucas pessoas estão frequentando a sua igreja⁷. Essa é uma clara

⁷ Nesse capítulo, a palavra “igreja”, com inicial minúscula, é utilizada quando se refere ao local onde o personagem São Gonçalo do Amarante, cujo nome abreviado é S. Gonçalo, atua como abade; já a palavra “Igreja”, com inicial maiúscula, é usada como referência à instituição Católica que ele segue.

referência à perda do domínio da Igreja enquanto instituição; esse domínio vinha ocorrendo desde o século XVI, na Europa:

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)

Infeliz, diante da deserção de boa parte dos fiéis, S. Gonçalo decide ajudar um cego, ao avistar o homem pedindo esmolas na porta da sua igreja. Essa cena – comum, também, a desempregados, coxos e mendigos – é um retrato de Portugal à época. Sobre a situação da população pobre representada na peça, Kenia Pereira (2001, p. 329) avalia:

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 apócrifas discordantes do catolicismo do que em resolver o problema da miséria e da fome que se alastrava por Lisboa.

O futuro santo era um homem bom e caridoso, disposto a dividir entre os pobres o dinheiro arrecadado para a igreja, por meio de doações dos fiéis. E, ao ouvir as palavras do cego, S. Gonçalo crê ter recebido um sinal divino, apontando-lhe o caminho para o povo católico retornar à Abadia:

Cego: Para Jerusalém caminha
Jesus depois de jejuar;
logo se põe a pregar
sua radiosa doutrina
S. Gonçalo: Voz que não vã parece
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)

Jerusalém representa, nessa passagem do texto, um local cuja presença do sagrado é tão intensa que pode ser capaz de mudar a vida de S. Gonçalo, triste pela perda de fiéis em sua Abadia. Por simbolizar o espaço onde o cristianismo teve sua origem, o futuro santo crê estar

em Jerusalém a resolução para seu problema. Conforme elucidada Arlene Rosa Eustáquio (2014, p. 40):

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.

Ademais, S. Gonçalo acredita que Deus sugestiona os homens de bem, através dos humildes, pois obteve inspiração para a sua viagem, ao escutar as palavras proferidas pelo cego. Há, nessa passagem, uma alusão ao cego Tirésias – filho do espartano Éveres com a ninfa Caricló, filha de Apolo –, na história **Édipo Rei** (427 a.C.), de Sófocles. O velho adivinho apresenta-se, nessa tragédia, conduzido por uma criança, sendo interpelado por Édipo sobre a pessoa capaz de ter assassinado o rei Laio e sobre quem poderia salvar Tebas:

Nesta emergência, então, Tirésias, não nos faltas,
 não nos recuses a revelação dos pássaros
 nem os outros recursos de teus vaticínios;
 salva a cidade agora, salva-te a ti mesmo,
 salva-me a mim também, afasta de nós todos
 a maldição que ainda emana do rei morto!
 (SÓFOCLES, 2005a, p. 32)

A partir desse momento, o dom da previsão e da sapiência de Tirésias torna-se essencial para as tomadas de decisão do herói, dom que influencia seu destino pessoal e também os destinos coletivos. Em sua busca, Édipo fica ciente do seu porvir, assim como S. Gonçalo se sente inspirado pelo cego anônimo. Este, a exemplo de Tirésias, parece enxergar mais que todos à sua volta:

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)

Na distribuição de dinheiro aos pobres, o gracioso Guarin auxilia S. Gonçalo, que manifesta fé e bondade, em suas palavras e ações, ao contrário do gracioso:

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)

Descontente e incomodado com a situação, numa atitude típica de um anti-herói, o bobo acompanha a oferta da esmola e age com desdém, rogando uma praga sobre o cego.

A Igreja modelava em S. Gonçalo um exemplo de homem – penitente, casto, fraterno e caridoso –, que deveria ser seguido pelos seus devotos. Mas o candidato a santo se vê como um pecador e enxerga, nos pretensos pecados, o motivo de seus fiéis já não encontrarem, em suas palavras, o caminho divino:

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. 109-110)

Sente-se culpado e, por seus pecados, não se considera digno da misericórdia divina. Entretanto, eles não são evidenciados na obra, porque S. Gonçalo afirma ser um pecador, mas não esclarece qual preceito religioso, de acordo com os princípios católicos, chegou a transgredir. E, em decorrência, seu castigo seria a perda de fiéis da sua igreja.

Torna-se oportuno interromper a apresentação e a análise de **O Prodígio de Amarante**, nessa altura em que a peça se volta para o personagem São Gonçalo do Amarante, pois é interessante conhecer um pouco da vida do santo “real” de mesmo nome, no qual Antônio José se inspirou para compor a peça em estudo. A história desse santo é desprovida de muitas certezas; inclusive, alguns historiadores chegaram/chegam a questionar sua existência.

O jornalista Victor Eleutério, na obra **O Judeu em Cena – El Prodígio de Amarante: O Prodígio de Amarante** (2005), elaborada em conjunto com Alberto Dines, também

jornalista e biógrafo do Judeu – como já mencionado – traz as seguintes reflexões sobre o santo “real”:

A Igreja foi peremptória [categórica] 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).

Nota-se, portanto, que há informações controversas sobre esse homem que seguiu a vida religiosa, bem como várias versões sobre sua história.

Em síntese, nasceu na segunda metade do século XII, provavelmente em 1187, na aldeia portuguesa Arriconha Tagilde. Faleceu no dia 10 de janeiro, na cidade de Amarante, também em Portugal, e, nessa cidade, ele “desenvolveu boa parte da sua missão apostólica” (FERNÁNDEZ, 2022, *online*). Em função, dentre outros fatores, da sua morte, em 10 de janeiro, é comemorado o dia de São Gonçalo, data instituída pelo Papa Julio III, líder da Igreja Católica entre 1550 e 1554. Já o ano do seu falecimento é incerto, variando entre 1254 e 1262.

Em sua existência, cuja duração está entre os sessenta (60) e setenta (70) anos, Gonçalo do Amarante viajou a Roma e a Jerusalém, desejando visitar os túmulos dos apóstolos São Pedro e São Paulo e os Lugares Santos, peregrinando pela Terra Santa, “permanecendo lá por [aproximadamente] 14 anos” (FERNÁNDEZ, 2022, *online*). Após, teve uma vida de ermitão – um profundo momento de reflexão sobre a própria existência –, passando a converter pecadores e a operar supostos milagres.

Foi beatificado pela Igreja Católica, em 1561, mas seu processo de canonização não chegou a ser finalizado. Ainda assim, em 10 de julho de 1671, o Papa Clemente X estendeu, por todo o país (Portugal), o culto a São Gonçalo do Amarante e essa figura religiosa tornou-se bastante popular, em diversas partes do mundo, em especial no Brasil e em Portugal, recebendo várias representações e conotações. A seguir (ver figuras 13 e 14), duas versões de sua imagem modeladas em gesso:

Figura 13 – São Gonçalo do Amarante festivo. **Figura 14** – São Gonçalo do Amarante pregador.



Fonte: <https://journals.openedition.org/sociologico/2588?lang=es> e <https://www.imagensbahia.com.br/goncalo-do-amarante-sao-30cm>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Na primeira imagem, com as duas mãos, ele segura uma viola e parece tocá-la. Usa uma espécie de boina preta, sobre os cabelos compridos e roupas coloridas. Da cintura para baixo, há fitas de várias cores – com os dizeres LEMBRANÇA... – circundando o corpo do descontraído santo. Quanto à segunda imagem, com os cabelos curtos, ele traja um manto em tons celestiais (branco e azul claro), com uma capa cerimonial (clerical) sobreposta ao manto. Na mão direita, empunha um cajado e, na esquerda, a Bíblia, símbolos religiosos que ocupam o lugar do instrumento musical e caracterizam o santo tradicional.

São Gonçalo é considerado protetor dos violeiros e muitos fiéis se apegam a ele durante as enchentes. Contemporâneo do também português Santo Antônio (1195-1230), nome de batismo Fernando Antônio de Bulhões, aos dois é atribuída a fama de casamenteiros. Entre algumas das dualidades que São Gonçalo apresenta, é reverenciado como casamenteiro e protetor da fertilidade, em determinadas regiões do Brasil e de Portugal. A popular festa em sua homenagem pode ser realizada em qualquer data do ano, sendo caracterizada pela presença dos rezadores e do padre, que a animam com orações, música e dança coreografada, acompanhadas pelo som dos violões, violas e pandeiros. É uma festa bastante alegre, embora a Igreja repudiasse o riso durante a Idade Média e deixou para seus fiéis essa herança casmurra.

É provável que o Judeu escolheu como mote de sua obra, sobretudo no início, rememorar um santo católico com o intuito de se desvencilhar da censura imposta pelo Tribunal do Santo Ofício, visto que o comediógrafo conhecia bem a hagiografia de São

Gonçalo. Falar de um santo seria um tema despretensioso e não levantaria suspeitas, porque, vindo de um cristão-novo, todo cuidado era pouco, de acordo com a ideologia católica.

Retomando a peça, na cena de distribuição de esmolas aos menos afortunados, Guarin tece um de seus comentários a respeito de outro homem que pedia dinheiro na porta da igreja. Desdenha do pranto, para ele, apócrifo (dissimulado) do pedinte:

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)

Na sequência, entra em cena um ex-soldado, coxo, que perdeu metade da perna, em uma batalha. S. Gonçalo ordena ao gracioso que lhe dê pão, para um ano ou mais, e o ex-soldado agradece:

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)

Em resposta, irônico, o bobo utiliza o neologismo “sacristancida”, querendo expressar “rua assassina de sacristãos”.

Percebe-se que, enquanto a atitude de S. Gonçalo visa apaziguar a fome dos pobres, o gracioso argumenta que toda aquela miséria é a responsável por tirar o dinheiro do Clero. Seu discurso mostra que o bobo é livre para manifestar seus pensamentos e desejos, nada sagrados, provavelmente provocando o riso do espectador da encenação e do leitor do texto, mas, com certeza, não o de S. Gonçalo. Sobre o intento do bufão, Roberta de Melo Casanova (2017, p. 172, grifo da autora) discorre:

O objetivo do bufão é fazer com que os “filhos de Deus”, que excluem todos que não são a sua imagem e semelhança, gargalhem, apontando o dedo para

o ser deformado que está a sua frente e, logo em seguida, percebam que a deformação que lhes faz tanto rir é o reflexo de suas próprias deformações.

Nesse cenário, Guarin passa a observar a ação dos personagens e o próximo a entrar em cena é D. António, pedindo a benção ao tio, de forma claramente lisonjeira:

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

Logo em seguida, é a vez de Flora. Ela segreda ao Guarin que sua dama aguarda seu amo, na quinta dos Salgueiros, e o sinal que lhe será dado é o canto de uma música. Quando ela parte, S. Gonçalo deseja saber o conteúdo daquela 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)

O gracioso profere uma história a esmo e seu raciocínio rápido evidencia sua inteligência e ironia. Mentindo para o futuro santo e um dos seus senhores, acoberta os amores de D. António, como faria um bom alcoviteiro, sem demonstrar escrúpulos. Sua linguagem coloquial – “dás tudo, a torto e a direito” – opõe-se à fala do santo, sempre formal. Acerca dessa figura de linguagem, construída normalmente com palavras de sentido oposto, Hutcheon (1985, p. 73) esclarece:

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.

No contexto da peça, a ironia do bobo pode ser interpretada, também, como meio de alcançar seu propósito. Apelando para a bondade de S. Gonçalo, não despertaria suspeitas no santo: a Igreja se compraz, com orgulho, em ajudar os pobres, e deve auxiliar essa mulher

humilde, a dama de companhia de Rosaura, com tais bênçãos. Tocado, então, pela misericórdia para com os mais humildes, pede a Guarin para dar à Flora uma bolsa repleta de dinheiro.

O gracioso disfarça e finge estar falando com a criada, que já não se encontra no local:

Guarin: Pois venha, que já lá vou.
E depois, ela já se foi, – *à parte*⁸
o que quero mesmo é ficar com ela.
Tome, irmã, essa bolsa – *finje que fala com a mulher*
Tenha cuidado, que não a roubem,
hoje me farei um patriarca! – *à parte*
Guarin, arrecadaste algum dinheiro!
(SILVA, 2005, p. 125-127)

Desse modo, é importante relembrar a figura cômica ou arquetípica do bobo da corte, simbolizando uma figura transgressora e subversiva. O bobo rompe com a seriedade, inverte valores, debocha, ri, denuncia e desrespeita regras pré-estabelecidas, desconstruindo a realidade na qual está inserido, de maneira crítica e irônica.

Ademais, S. Gonçalo confessa ao sobrinho, ainda em cena, o desejo de partir para Jerusalém, em peregrinação. Para tanto, D. António ficaria responsável pela igreja e, consequentemente, pelo cuidado com os mais pobres. Comunica-lhe, também, o desejo de fazer dele um abade:

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)

Após, aconselha o sobrinho a exercitar a caridade, pois, de tudo o que a igreja recebesse como benefício, um terço seria destinado a auxiliar as pessoas mais carentes, porque esse é um direito delas. Dissimulado, D. António acata as palavras do tio e, depois, o abade parte.

Certamente, nem o sobrinho, muito menos Guarin, apresentam vocação sacerdotal, tanto que, na ausência do tio e senhor, D. António passa a viver com Rosaura e reverte o

⁸ No texto teatral, as palavras, as expressões e os períodos grifados, em itálico, recebem a denominação de “indicações cênicas” ou “rubricas”: são “[i]nstruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático” (PAVIS, 2008, p. 96), ou seja, descrevem as ações dos personagens.

dinheiro da igreja em proveito próprio, numa atitude corrupta e egoísta, conforme constatado no próximo ato.

3.2 O segundo ato

A segunda parte da peça é marcada pela vida de D. António, longe de S. Gonçalo. O sobrinho do abade desfruta do amor de Rosaura, um pecado para quem estava no lugar de um sacerdote, e do dinheiro da Abadia, que deveria ser destinado aos pobres, mas António o desviará do destino primeiro. Enamorado e livre, crê apenas na realização de seus desejos, sem saber da armadilha preparada por D. Carlos.

Em cena e escondido em meio a arbustos, juntamente com seu criado Roque, ambos estão decepcionados com a atitude desonrosa de Rosaura (irmã de D. Carlos) e Flora (amante de Roque). O criado sente-se traído pela amada e, raivoso, expressa que Guarin é esperto e possui 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)

Porém, o gracioso não se mostra apaixonado por Flora, como Roque, nem tampouco como seu amo, excessivamente enamorado por Rosaura. A preocupação do bobo é tão somente com sua vida prática, seu cotidiano, que se encontra da forma como sempre quisera: viver do dinheiro da Abadia e realizar todos os seus intentos efêmeros, sem se importar com sentimentalismo. Ele expõe, como se pensasse em voz alta:

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)⁹

Quando vai ao encontro de Rosaura com seu senhor, o gracioso esclarece que não é o amor que o incentiva a andar depressa, mas sim o jantar que Rosaura, por ventura, poderia lhes oferecer:

D. António: 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)

⁹ Na edição bilíngue utilizada, as páginas ímpares são do texto em português, as páginas pares do texto em espanhol.

Sem saber se o encontro era ou não uma armadilha orquestrada por D. Carlos, os dois seguem e a ação subsequente é extremamente cômica. D. Carlos e D. António travam uma luta corporal, na qual os dois servos só os observam. O irmão de Rosaura cai dentro do guarda-roupas e os criados se escondem. Sem se verem, Guarin e Roque externam seus pensamentos através de monólogos. Esses apresentam um diálogo hilário; temendo-se, pois acreditam que um deseja matar o outro, eles supõem serem prováveis vítimas da morte, em nome do amor (no caso de Roque) ou da simples atenção (no caso de Guarin) relativos a Flora:

Roque: Ali vai um conflito.

Guarin: Mas que suor tão caudaloso
que pelas pernas me escorre!
(SILVA, 2005, p. 153)

O suor caudaloso a que se referia Guarin era, metaforicamente, sua própria urina, descendo-lhe abaixo, nas pernas, devido ao medo:

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)

Ao mostrar os rostos, segue-se mais humor e um pouco de exagero, quando Roque diz ter filhos e setenta e quatro (74) netos:

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)

De acordo com a ação, o servo de D. Carlos, também parece ser um gracioso. Sua linguagem é divertida e consegue jogar com o tempo presente, improvisar e provocar o riso. Na sequência, ao contrário do esperado por Guarin, Roque não se amedronta e atribui ao bobo de S. Gonçalo todas as características de um vilão, ligadas à desonra:

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)

No diálogo, como num espelho, as falas se repetem, refletindo a troca de acusações entre os personagens. Roque, armado com uma espada, enfrenta Guarin; como um cavaleiro às avessas, exige a bolsa que seria ofertada aos pobres, como bem intencionava o futuro santo, ausente em virtude de sua peregrinação para Jerusalém. O gracioso tenta se defender:

Guarin: Quem haverá mais infeliz que eu?
Não me mates, que primeiro
é preciso que vá a Roma
para me confessar, porque tenho
um pecado que não mencionei.
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)

Guarin, então, é punido e a punição dada a ele pelo roubo da bolsa talvez se ocasionou do pecado ainda não mencionado pelo gracioso. Ao se referir ao assunto, não aparenta mentir; porém, cabe questionar: que pecado seria aquele?

Pela dinâmica e pelas características da peça, em muitos momentos, ela se aproxima de um auto, peça religiosa alegórica (PAVIS, 2008): há o santo, a visão da Igreja, os pecados e a moralidade, e o autor parece movido pelo intuito de deixar clara uma lição, ou seja, o bobo estaria recebendo o castigo pelo mal praticado, ao não distribuir o cabedal que deveria ser destinado aos mais necessitados.

Na cena a seguir, D. António vence D. Carlos no duelo e leva Rosaura para sua residência. Ela evidencia tristeza, por não receber mais notícias do irmão. Guarin aparece e lamenta a perda da bolsa para Roque:

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

O lamento do bobo causa mais risos que consternação. Ele confessa a D. António o motivo de tamanha decepção, expressando-se, através de uma fala exagerada, repleta de sandices. E mente, ao afirmar que daria todo o dinheiro da bolsa para 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)

O gracioso menciona o ilustre e lendário personagem D. Quixote de La Mancha, criado em torno de 1605 por Miguel de Cervantes e Saavedra (1547-1616). Guarin teve medo de Roque e demonstrou covardia, por não o enfrentar. Lamentava não ter a proteção de alguém como D. Quixote: uma paródia dos cavaleiros medievais, nomeado como o “Cavaleiro da Triste Figura”, por seu fiel escudeiro Sancho Pança, em função de sua feiura e de sua loucura e das consequências delas advindas. Protetor dos fracos e oprimidos, era capaz de restabelecer a paz e a justiça.

Nas palavras do bobo, novamente, é possível constatar ironias e chistes. Esse comportamento irônico e espirituoso era permitido apenas ao truão, porquanto até mesmo Rosaura o julga engraçado: “Que bem humorado é Guarin!” (SILVA, 2005, p. 163). O riso provocado pelo bobo parte de suas palavras irônicas, advindas de seu pensamento rápido:

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, grifo da autora)

Após a vitória e o roubo, D. António diz ter recebido a notícia do falecimento de S. Gonçalo e demonstra uma tristeza dissimulada. A suposta morte do futuro santo seria um alívio para todos: D. António e Rosaura estavam vivendo em pecado, segundo os preceitos da Igreja, e Guarin estaria livre de distribuir, contra a sua vontade, o dinheiro da Abadia para os pobres, conforme a vontade de S. Gonçalo. O gracioso se assusta:

Guarin: O quê? Gonçalo morreu?
D. António: 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. António,
 que anda com os olhos abertos.
 (SILVA, 2005, p. 165)

Apesar do susto, Guarin não transparece abalo com a notícia da morte de seu senhor. Pelo contrário, declara que S. Gonçalo necessitava do perdão de Deus, por ter sido tão caridoso. Esse atributo não era defeito para um representante do Clero, mas sim para o gracioso, sedento pelas riquezas da Abadia. Franca-Huchet (2017, p. 434) explica que tal comportamento é característico dos bobos, porque eles apresentam “um tipo de olhar crítico, dessacralizante, desmistificante, até mesmo sarcástico, impiedoso, sem concessão e complacência, radicalmente fadado à demonstração das verdades mais duras escondidas atrás dos véus sociais da respeitabilidade” e, ainda por cima, despertando o riso do público.

Não obstante a ausência de S. Gonçalo, as pessoas em situação de abandono continuaram seguindo rumo à Abadia, com a intenção de receberem os donativos ofertados pelo abade. Entretanto, são destratadas por Guarin, que instaura uma nova ordem no local:

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

Esperta, Flora percebe que o gracioso controla as riquezas da Abadia e procura obter vantagens desse poder. Determinada a conquistar Guarin, para também viver do dinheiro da igreja, lisonjeia-o, ao que ele responde:

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)

Conforme enfatizado, o gracioso não se deixa cegar pelo amor de uma mulher, como o faz D. António. Muito pelo contrário, seu foco é tão somente o controle do dinheiro da Abadia e usufruir de tudo o que não pôde, enquanto S. Gonçalo lá estava. No entanto, Flora insiste e pede a Guarin um presente, o qual poderia ser uma joia, e ele retruca:

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)

O bobo pensa rápido e a prontidão de suas respostas expõe um discurso bem humorado e inteligente. Há uma briga de dois (2) gigantes, como um casal de bobos da corte, defendendo seus interesses próprios, desafiando-se através da linguagem irônica, cada um resguardando, a seu modo, o melhor para si. Ela revela seu verdadeiro desejo e expressa chateação:

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)

Afirma que apelará para a violência, na intenção de convencer Guarin a dividir com ela as riquezas da Abadia. Essa seria uma solução comum, mas jamais aceitável, porque esse era o período das trevas da Santa Inquisição.

Como explicado anteriormente, a tortura era aplicada com o objetivo de se obter a “confissão” dos hereges. E, na peça (leia-se ficção), Flora intenta que o mesmo seja feito com Guarin: ela apelaria à sua dama que, por sua vez, falaria a respeito com D. António. A Igreja se utilizava desse método, pois, ao arrancar de forma violenta a confissão do suspeito – um culpado, de acordo com o Clero – lhe confiscava, igualmente, todos os bens. Isto é, a tortura era bastante rentável para esse grupo religioso. E pelo que foi demonstrado, no capítulo 1 desta tese, sabe-se que o mesmo aconteceu, na realidade, com António José da Silva, morto muito jovem num Auto de Fé em Lisboa.

S. Gonçalo, enfim, retorna da demorada viagem. Seu regresso será uma surpresa, tanto para Guarin quanto para D. António: o bobo não imaginava que ele estivesse vivo e o sobrinho recebeu a notícia da morte dele por terceiros. Enquanto S. Gonçalo se dirige à Abadia, D. António prepara uma caçada, no intuito de aliviar o tédio e o cansaço. O gracioso o critica:

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)

Propõe-se, também, a orar pelo ex-senhor. Sem que soubessem, o abade sente-se feliz por regressar a Portugal e rever sua cidade, Amarante, situada às margens do rio Tâmega, ao norte do país. Ademais, manifesta estar perdoado por Deus e pronto para cuidar, humildemente, dos necessitados dos benefícios da igreja, ação que lhe era bastante cara antes da viagem.

O futuro santo bate à porta da Abadia, sendo recebido pelo servo:

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)

Assustado, o gracioso oscila entre o profano e o sagrado e, na sua fala, os chistes não são mais notados. A essa altura, não se sabe se o bobo fora ou não castigado, por não querer atender aos caprichos de seu amo. Contudo, evidencia sobriedade e respeito diante de S. Gonçalo, mas o sobrinho do abade não age assim: continuará vivendo do dinheiro da igreja e junto a Rosaura, tendo desistido da vida monástica.

D. António, Rosaura e Flora chegam até a porta da Abadia e se surpreendem ao ver S. Gonçalo. A volta inesperada do tio era contrária aos planos de D. António, que questiona o retorno de S. Gonçalo àquela casa paroquial e, sentindo seu bem-estar ameaçado, surra o próprio tio. O abade, resignado, provoca-lhe:

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)

Frente a essa espécie de luta maniqueísta entre o bem e o mal, Guarin não se decide por nenhum dos lados, porque seu compromisso é com a defesa daquilo que crê ser sua verdade. O bobo retoma suas falas irônicas, ora atacando S. Gonçalo, ora D. António. O histrião não teme se posicionar quanto a seu próprio ponto de vista e desafia o poder da Igreja, representado ou pelo futuro santo e ou por seu sobrinho. Sobre esse comportamento do bobo, Ricardo Lucena e José Tonezzi (2017, p. 9-10) esclarecem:

Em seu âmbito e linha de raciocínio, o bufão age de acordo com a lógica de um universo próprio, no qual o aparente devaneio ou desacerto instaura-se comumente no jogo das relações, vendo nisto certa justeza e razão de ser. Assim sendo, trata-se de atitudes e comportamentos consequentes e naturais: aquele que ouve ordens e insultos – ou sofre uma agressão física – não acha isto errado e aceitará mais, já que se trata de uma norma, algo necessário e previsível. Ou se já, o que se tem como desajuste ou anormalidade na sociedade comum, para o bufão é simplesmente como e o que deve ser para que se encaminhe suas necessidades ou desejos.

Dessa forma, sem temer ser castigado por S. Gonçalo, o gracioso profere as seguintes palavras, a contragosto do abade:

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)

D. Carlos e Roque entram em cena. Aquele lamenta por sua irmã conviver com D. António e seu servo comenta que, talvez, seria melhor se Rosaura fosse morar com D. António. Nesse ínterim, Guarin aparece embuçado (escondido sob um capote):

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. 191)

O gracioso é reconhecido por Roque e D. Carlos lhe surra, visto que o bobo mentiu servir a Rosaura. A violência sofrida o leva a se arrepender do auxílio prestado a D. António. Isso prova que o histrião, pelo menos nessa peça de António José, é livre para escolher seu destino:

Guarin: [...] Oh, maldito seja D. António
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)

Igualmente, ele parece se arrepender de ter seguido por tanto tempo uma vida mundana e renuncia aos prazeres efêmeros:

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)

Enquanto isso, tendo sido expulso da Abadia pelo sobrinho, S. Gonçalo decide se abrigar nos penhascos. Apesar da atitude de D. António, conserva sua fé e acredita na misericórdia divina. Dirige-se à Virgem do Rosário, rogando pelo seu amparo. Nesse instante, acontece um dos momentos mais importantes da comédia: Nossa Senhora, venerada pelos católicos, desce do Céu e é anunciada por um coro. Em seguida, dirige-se a S. 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 pede a S. Gonçalo para ele procurar abrigo junto aos dominicanos, na Ordem de São Domingos de Gusmão. De acordo com Kenia Pereira (2001, p. 330, grifo da autora):

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.

Não somente essa parte da peça tende a causar estranhamento no espectador e no leitor. Antônio José, provavelmente, criou essa obra com uma dupla função: agradar a Igreja, livrando-se da censura, retratando a vida de um santo português, como em um auto, e também tecendo suas críticas a essa mesma instituição, por meio da figura do bobo Guarin, que inclusive parece se penitenciar de seus “pecados” contra o catolicismo.

3.3 O terceiro ato

A terceira parte da peça relata os milagres de S. Gonçalo. Este segue a orientação de Nossa Senhora e procura o Convento dos Dominicanos, um dos segmentos do Clero e responsável pela instauração do Santo Ofício. Quando chega lá, curiosamente, quem lhe abre as portas é Guarin, aparentemente modificado e talvez arrependido da existência mundana vivida até aquele momento. O abade solicita ao estranho:

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)

S. Gonçalo parece não o reconhecer, num primeiro momento, até que o outro se apresenta como Frei Guarin dos Lagartos. Nessa rápida apresentação, através do sobrenome, é feita uma alusão à Ilha dos Lagartos, governada pelo gracioso Sancho Pança de Antônio José. Durante seu governo, o personagem critica a Igreja, a justiça e a sociedade lisboeta.

Essa ilha – que alguns alegam não ser ilha (CHARTIER, 2012), possivelmente por seu caráter utópico – é retratada em uma outra ópera joco-séria, de Antônio José, intitulada **Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança**, encenada pela primeira vez em 1733, no Teatro do Bairro Alto de Lisboa. A versão impressa da peça – paródia de **Dom Quixote de La Mancha** (1605), de Cervantes – foi lançada, na capital portuguesa, em 1744. Se a comédia não estava pronta ou esboçada, quando o Judeu escreveu **O Prodígio de Amarante**, provavelmente já existia a ideia criativa dela.

Nesse contexto, é importante compreender, ainda que brevemente, a paródia relacionada à Ilha da Baratária, local mencionado no romance **Dom Quixote de La Mancha**. O governo da Baratária foi prometido pelo cavaleiro Dom Quixote ao seu amigo Sancho Pança, caso este aceitasse se tornar seu escudeiro. A partir daí, aventurando-se junto ao amigo cavaleiro, a ideia de ser o legislador da ínsula povoa a mente do escudeiro: “Olhe Vossa Mercê, senhor cavaleiro andante, não se esqueça do que me prometeu a respeito da ilha, que lá o governá-la bem, por grande que seja, fica por minha conta” (CERVANTES, 1981, p. 117). E esse texto dará margens para diversas interpretações e adaptações.

No interessante artigo “O *Dom Quixote* de Antônio José da Silva, as marionetes do Bairro Alto e as prisões da Inquisição” (2012)¹⁰, Roger Chartier resume o processo intertextual entre o texto do Judeu e o texto de Cervantes:

[...] é preciso voltar ao texto. E, primeiro às cenas da *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* em que Sancho comanda a justiça e faz comentário sobre a sua alegoria. Respeitando as necessidades dramáticas e fiel ao procedimento da condensação textual, Antônio José da Silva reduz a três princípios os múltiplos avisos dados por Dom Quixote a Sancho antes que este tome posse de sua ilha. O primeiro é aquele que exige a justiça: “Sancho, tem sempre em mente que vais governar: lembra-te que deves sempre ter diante dos olhos a Justiça”. A ordem é entendida literalmente por

¹⁰ Integrada à discussão sobre a peça referendada no título do artigo e a vida de Antônio José, esse rico texto de Chartier (2012) demonstra uma detalhada pesquisa acerca das adaptações de **Dom Quixote de La Mancha** (1605), de Miguel de Cervantes, em variados campos artísticos. “Quando Antônio José da Silva decidiu escrever o seu *Dom Quixote* para o teatro lisboeta do Bairro Alto, a Segunda Parte da história [de Cervantes] já havia portanto fornecido um riquíssimo material textual aos dramaturgos europeus e, especialmente, os capítulos XLII a LIII referentes ao governo de Sancho na ilha (que não é ilha) que lhe ofereceram como pilhéria o duque e a duquesa, irônicos anfitriões do cavaleiro errante e de seu criado escudeiro” (CHARTIER, 2012, p. 163).

Sancho que responde: “Sim, meu senhor, vou pedir que me façam o retrato dela e vou pô-lo diante de meus olhos”, o que anuncia o comentário que abre a quarta cena da Segunda Parte. As duas outras ordens do cavaleiro errante são: “Não te deixes corromper pelos presentes” e “Ama a Deus e a teu próximo como a ti mesmo”. (CHARTIER, 2012, p. 170-171, grifos do autor)

Nota-se que a justiça não parece existir nessa comédia do Judeu, assim como não existiu de fato para ele, que enfrentou, tantas vezes, as acusações injustas por parte do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. A justiça seria, então, uma utopia, igual à vida aventureira de Dom Quixote e de Sancho, bem como os moinhos de vento, Dulcineia del Toboso ou a própria Ilha dos Lagartos.

Ao finalizar seu artigo, Chartier (2012, p. 172-173) conclui:

O estudo da *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* de Antônio José da Silva liga assim três histórias: a história das adaptações teatrais da Segunda Parte de *Don Quijote*, a história de uma prática teatral poucas vezes reconhecida, a do teatro de marionetes, situado entre o divertimento popular e a ópera, e a história de um dramaturgo, três vezes confrontado com a Inquisição e que viveu a dolorosa condição dos conversos às voltas com suas crenças íntimas e as permanentes suspeitas dos Inquisidores. O trágico destino de Antônio José da Silva oferece assim um caso limite para enfrentar a questão da relação entre as experiências de vida e as próprias obras – questão bem aguda e difícil para peças compostas numa época em que a escrita dramática era dependente de histórias já existentes, de motivos tradicionais e de enredos que nada têm de original.

Pela síntese apresentada pelo historiador francês, três histórias estão interligadas na construção da peça do Judeu: a história das adaptações do texto-fonte (**Dom Quixote de La Mancha**), a história do teatro de marionetes e a dolorosa história de vida do dramaturgo.

Retomando a análise de **O Prodígio de Amarante**, depois de recepcionado por Frei Guarin, S. Gonçalo é recebido pelo prior do Convento dos Dominicanos. Na sequência, embora dê a entender que tenha se redimido, Frei Guarin continua com seu lado profano, crítico e debochado. O gracioso fala sobre perseguição e enfatiza que a perseguição da parte dos frades é pior, referindo-se aos dominicanos:

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.
Umás vezes de fantasma, outras de Abade e agora de frade, o que ainda é pior. – *sai*
(SILVA, 2005, p. 217)

Ademais, debocha de S. Gonçalo, chamando-o pejorativamente de velho, perseguidor, alma penada. O gracioso, que parece ter ido por vontade própria para o Convento dos Dominicanos, nada poderia fazer de concreto a respeito das injustiças, talvez, testemunhadas lá, a não ser se utilizar do poder do riso e da ironia.

Já a próxima cena, relata o diálogo entre Rosaura e Flora. Diante da tristeza da senhora, em decorrência de seu romance com D. António ter se desfeito, D. Carlos, que a avista de longe, se lamenta pela sorte da irmã e propõe-se a lavar a honra dela com sangue, assassinando-a. Ele parte em sua direção, para concretizar seu intento, e aparece S. Gonçalo, provando sua santidade num ato heroico:

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)

O abade salva a irmã de D. Carlos e este esbraveja que não desistirá de pôr fim à vida da irmã pecadora. O futuro santo busca convencer Rosaura a abandonar sua vida mundana ao lado de D. António e, ao gosto católico, através de um discurso moralizante, consegue “salvá-la” de si mesma e de suas atitudes “erradas”. A mulher, submissa, ajoelha-se aos pés de S. Gonçalo e, resignada, agradece a ele.

Como fez com Rosaura, o abade tenta convencer o sobrinho a se arrepender e dar início a uma nova vida, repleta da graça divina. Porém, D. António não tem esse intuito e lamenta pela perda do amor de Rosaura, afirmando não conseguir levar uma vida monástica, como faz o tio. Frei Guarin surge e, com ironia e deboche, dirige-se a D. António:

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)

Gaba-se de si e zomba do outro. Depois, durante um diálogo entre Flora e Roque, Frei Guarin entra, de novo, em cena e a criada de Rosaura pede a benção ao gracioso, agora um monge. Ele a abençoa e expõe a tentação que sofre:

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)

Assim, não apresenta mudanças evidentes em sua vida mundana, como sugeriu em outro momento da peça, e continua mantendo o desejo sexual por Flora. O mais provável é que Frei Guarin esteja vivendo no Convento dos Dominicanos, apenas para ter moradia e proteção, porque, às vezes, é melhor se juntar ao inimigo do que enfrentá-lo, isto é, pelo menos no Convento o gracioso não estaria privado de abrigo e alimento, apesar de ainda conviver com o Clero, embora discordando de vários princípios da Igreja.

Na tentação sexual verbalizada, está implícita uma crítica a um dos dogmas católicos: o que proíbe os padres de se casarem ou manterem qualquer tipo de relacionamento afetivo, como se eles, antes de tudo, não fossem homens ou vivessem apenas para a vida clerical. Crítico e debochado, o gracioso continua dizendo suas verdades brincando, desafiando ironicamente o poder instituído pela Igreja, como esclarece Arlene Rosa (2014, p. 62):

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.

A ação prossegue e S. Gonçalo percebe que muitos de seus fiéis não alcançam a Abadia, em função de não conseguirem atravessar o rio Tâmega: muitos, na tentativa de fazê-lo, morriam afogados. Não encontrando uma possível solução para esse problema, que interfere sobremaneira na redução dos fiéis e também na quantidade das doações, o abade suplica a misericórdia divina e um anjo surge na cena:

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)

Tem início a construção da ponte sobre o rio Tâmega e S. Gonçalo realiza um milagre, ao fazer jorrar vinho dos penhascos para os trabalhadores da construção da ponte:

S. 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)

A peça, então, termina com D. António sendo golpeado por D. Carlos, no intento de, enfim, lavar a honra da irmã com sangue. Próximo da morte, o sobrinho pede perdão ao tio e o recebe, alegando arrependimento verdadeiro de seus pecados. O santo também percebe sua morte chegando e roga a presença de Nossa Senhora, que lhe aparece dizendo:

Nª 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)

Nesse derradeiro momento e diante de todos que presenciam esse acontecimento sagrado, S. Gonçalo é elevado aos céus e recebido alegremente por São Pedro, recepção digna de um santo:

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

Ainda embevecido pelos momentos sagrados presenciados, D. Carlos, por sua vez, perdoa a irmã, porque os homens julgam saber, melhor do que as próprias mulheres, aquilo que é bom para elas. E fazem as pazes.

O gracioso, então, encerra a peça:

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)

Esse desfecho difere do de outras comédias do Judeu, principalmente por ser, de certo modo, previsível. No entanto, para quem consegue compreender o não-dito, percebe que há muita comicidade nessas cenas finais, como analisa Arlene Rosa (2014, p. 65):

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.

Como constatado na referida dissertação de mestrado, seria uma tentativa de Antônio José levar a Igreja a vê-lo com bons olhos, porque um judeu falar de um santo, em uma comédia, e conhecer tão bem sobre sua hagiografia não seria algo muito provável, a não ser que, por trás disso tudo, houvesse um intuito maior. Ademais, embora a comédia se encerre com a elevação de S. Gonçalo aos céus, mostrou-se o quanto, nos “bastidores”, a tal religiosidade e santidade pregadas pela Igreja naquela época não eram tão reais: S. Gonçalo se dizia um pecador, mesmo sem informar que pecados eram os seus; D. António não apresentava a mínima vocação para o sacerdócio; e Guarin, também um dos representantes do Clero, era a representação da vida mundana e da bufonaria condenada pelo catolicismo.

Ademais, é evidente que, nessa peça, a primeira de Antônio José, a crítica à Igreja não se mostre de maneira tão ferrenha, pois o Judeu, submetido às leis do Santo Ofício, não deveria revelar seu pensamento progressista com muita clareza, pois vivia sob censura constante por parte do Clero. No entanto, foi audacioso ao criar um personagem malandro, tão esperto a ponto de, dentro da Igreja, achincalhar com essa instituição e mostrar que, na verdade, aqueles que julgavam eram os verdadeiros réus.

CAPÍTULO IV

Dom Bibas: o bobo da corte como entidade social e política, em *O bobo*, de Alexandre Herculano

Este capítulo versa sobre a atuação do bobo Dom Bibas, em um dos romances históricos de Alexandre Herculano, denominado **O bobo** (1997). Nessa narrativa, que inclusive retrata o bufão em seu título, Dom Bibas é responsável pela independência do Condado Portucalense, futura nação portuguesa, pois descobre uma passagem secreta no castelo de Guimarães, capaz de proporcionar a movimentação dos cavaleiros aliados do infante D. Afonso Henriques, filho da rainha D. Theresa e do falecido rei D. Henrique de Borgonha, e inimigos do conde espanhol Fernando Peres de Trava, marido atual da referida monarca. Dom Bibas, através de seu riso escarnekedor, desafia a Monarquia, sendo açoitado por isso e se dedica, a partir de tal acontecimento, a arquitetar sua vingança contra o conde, derrotando-o politicamente.

O autor Alexandre Herculano revela maestria na criação de **O bobo** (1997), um romance histórico “produto do nacionalismo romântico” (ANDERSON, 2007, p. 208). Inspirado nos romances de Walter Scott e Victor Hugo, trata-se também de uma tentativa de reconstituir uma ideia de nacionalidade portuguesa em decadência. De acordo com Antônio José Saraiva Veigas:

Seguindo os criadores do gênero [romance histórico], Herculano pretende, nos seus contos, narrativas e novelas evocar uma Idade Média pitoresca, cheia de contrastes, povoada de homens de feições salientes e capazes de grandes paixões – em contraste com o amaneiramento palaciano do classicismo ou com a vulgaridade cinzenta dos tempos modernos. E também uma Idade Média de liberdade e de particularismos, origem das nacionalidades modernas – em contraste com o nivelamento e a centralização impostas pelo absolutismo monárquico. (*apud* VEIGAS *et al*, 2014, p. 257)

Ambientado no século XII, o romance aborda os antecedentes da independência portuguesa, ou seja, a Batalha de São Mamede, ocorrida em 1128, época da constituição de Portugal. Essa obra literário-histórica conta com cento e sessenta e oito (168) páginas e é composta por quinze (15) capítulos e um (1) adendo. Nela, é apresentada uma dupla intriga: a política, associada a um momento decisivo para a formação do país independente, e a amorosa, com relação à dama inspiradora de paixão nos cavaleiros. As duas intrigas serão descritas e analisadas a seguir.

A intriga política centra-se na disputa pelo poder, no Condado Portucalense, entre a rainha D. Theresa e seu marido atual, Fernando Peres de Trava (Conde de Trava), *versus* D. Afonso Henriques, filho de D. Henrique de Borgonha (falecido) e de D. Theresa. Essa disputa resultará, na vitória dos partidários do jovem infante, na Batalha de São Mamede (1128). Muitos historiadores portugueses consideram essa Batalha como o momento determinante para o nascimento de Portugal, pois possibilitou a tomada do poder por D. Afonso Henriques, o prosseguimento da política independentista face ao Reino de Leão e Castela, e a estratégia expansionista do território. Tal intriga, como se percebe, representa uma tentativa ufanista e utópica de preservar e elevar o sentimento nacionalista, que outrora fez de Portugal uma nação grandiosa.

Tendo, no castelo de Guimarães (reduto de D. Theresa e seus aliados), o símbolo da força da nacionalidade portuguesa, o autor eleva esse espaço à condição de um personagem do seu romance, símbolo da glória e da autonomia portuguesa, considerando o fato de o país não se sujeitar ao domínio espanhol. Apesar de toda a seriedade que a caracteriza, devido à sua temática histórica entremeada à ficção, a obra é irreverente, porque o grande herói do romance não é o rei D. Afonso Henriques – na verdade, um personagem coadjuvante –, mas o astuto Dom Bibas, o bobo da corte do simbólico castelo de Guimarães. Esse personagem ficcional é primordial para a derrota do Conde de Trava e para o alcance da supremacia portuguesa.

Em **O bobo** (1997), diferentemente do que ocorre nas comédias de Antônio José, o truão é o protagonista. No entanto, ele continua mantendo a função primordial do bobo medieval, tão bem explicada por Bakhtin (1987) e Minois (2003): o riso convertido em crítica, desestabilizando a ordem, revelando a miséria moral da corte e do Clero (poderio religioso à época).

A intriga amorosa contempla um triângulo, composto por: dois cavaleiros inimigos, um português (Egas Moniz Coelho) e um espanhol (Garcia Bermudes), e Dulce, a dama de companhia da rainha (D. Theresa). Ambos disputam o amor da moça, mas ela já é apaixonada pelo cavaleiro português. Ele, sem dúvida, é o dono do coração da amada; os dois foram educados juntos, compartilhando de uma amizade sincera, que se tornou uma paixão.

Egas, amigo do infante D. Afonso Henriques, combateu nas Cruzadas e ficou ausente por três anos, deixando Dulce visivelmente saudosa e triste. Durante a ausência dele, a moça entrega-se à amizade de Garcia. Da parte da moça não havia amor, mas um profundo respeito e admiração pelo cavaleiro espanhol – um dos melhores lanceiros do Conde de Trava – e, mais tarde, seria seu alferes. Garcia também amava a criada de D. Theresa e “esperava ser

correspondido; porém, no coração de Dulce achara um afeto que lá não quisera encontrar: amor sim, mas amor de irmã” (HERCULANO, 1997, p. 34).

A viúva de D. Henrique de Borgonha, por bondade e amor maternal, acolhera Dulce, após essa se tornar órfã e lhe tinha um profundo apreço, superior a qualquer outra de suas donzelas. Filha de D. Gomes Nunes de Bravais, rico-homem morto em combate, perto de falecer, pediu proteção para a filha ao Conde de Trava e à rainha D. Theresa, e de pronto fora atendido. Dulce era criada, como uma filha, pela rainha e estava com vinte (20) anos, quando se tem a narração dos acontecimentos, sendo uma nobre bastante cobiçada na corte. Segundo o narrador, a jovem era “um anjo de bondade e de formosura” (HERCULANO, 1997, p. 33), bem ao gosto da idealização romântica do período.

Com base nessa síntese, têm-se os jogos político e amoroso em torno dos quais a narrativa é construída. Ao longo do texto, com uma das principais características do romance histórico, as representações de personagens “reais” e personagens fictícios se encontram, gerando as duas intrigas mencionadas, isto é, dois núcleos, que se entrecruzam no desenrolar dos acontecimentos. Sobre o entremeio entre história e ficção, Alexandre Herculano, em 1840, havia publicado na **Revista Panorama**:

A Novela ou História, qual destas duas coisas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o caráter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crônicas desenharam esse caráter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o gênio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dito ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um afeto ou muitos afetos, que se não revelaram. Esta é a história íntima dos homens que já não são; esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores. (apud MARINHO, 1992, p. 98)

Ademais, há no romance histórico em estudo a distância de muitos séculos entre o tempo da narrativa “real” e o tempo da escrita “ficcional” – nos moldes, por exemplo, dos já citados romances scottianos – como elemento de composição do romance histórico, um aspecto datado da teoria de György Lukács (2011, p. 73):

Sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível. Mas, na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos [...] mas na revivificação do passado como pré-história do presente, na vivificação daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento

de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos.

Dessarte, o historiador indica que tal procedimento está associado à concepção de “passado como pré-história do presente”, na qual é sublinhada a materialização das forças históricas responsáveis pela experiência da vida cotidiana do passado ficcionalizado no presente do romance. Assim, simultaneamente, Herculano oferece ao leitor – por meio de um narrador em terceira pessoa – o melhor do amor romântico, bem como consegue alavancar um dos seus projetos nacionalistas: levar ao conhecimento da burguesia como foi a história dos portugueses, com a finalidade de livrá-la da ignorância.

Após traçar, no primeiro capítulo do livro, um panorama histórico, para ambientar o leitor no tempo da trama, o narrador de Herculano relata, no capítulo seguinte, que romantiza um período da história de Portugal e se dedica a mostrar uma intensa pesquisa historiográfica a respeito dos bobos da corte. E, depois de discorrer, no capítulo I, sobre a formação do município de Guimarães, palco da paixão existente entre D. Theresa e o Conde de Trava, o leitor se depara com a descrição de Dom Bibas, no capítulo II:

E não era lá nenhum grande homem: era um vulto de pouco mais de quatro pés de altura; feio como um judeu; barrigudo como um cônego de Toledo, imundo como a consciência do célebre arcebispo Gelmires; e insolente como um vilão de beetria. Chamava-se de seu nome Dom Bibas. Oblato do mosteiro de D. Muma, quando chegou à idade, que se diz da razão, por ser a das grandes loucuras, achou que não era feito para ele o remanso da vida monástica. Atirou às malvas o hábito, a que desde o berço o tinham condenado: e, ao cruzar a porta do ascetério, escarrou ali em peso o latim com que os monges começavam a empeçonhentar-lhe o espírito. (HERCULANO, 1997, p. 23)

Interessante notar como Dom Bibas – a quem o título de “Dom” atribui ares de fidalgo – renuncia, desafortadamente, à vida monástica. Amaldiçoa o monastério, em hebraico, gritando ao porteiro “*racca maranatha*”, expressão que significa “amaldiçoar, rogar praga”, e desaparece de lá para nunca mais voltar. Passa a viver entre a miséria e a fartura, numa típica malandragem que, com o tempo, lhe permitiu adquirir características de artista de rua:

A miséria, porém, criou-lhe uma indústria: Dom Bibas começou a sentir em si as inspirações de trovista e os garbos de folião. Pouco a pouco a sua presença tornou-se tão desejada nas tabernas do burgo como as cubas de boa cerveja, então bebida trivial, ou antes tão agradável como os eflúvios do vinho, que naquela época ainda escasseava algum tanto nas taças de peões. (HERCULANO, 1997, p. 24)

Bastante conhecido e com a chegada do conde D. Henrique, pai de D. Afonso Henriques, em Guimarães, no passado, havia a necessidade tradicional de se manter um bobo

da corte. O trazido de Borgonha morrera e à corte não agradava um truão importado, queria um fruto da terra, com as características da pátria nascente. E Dom Bibas assumiu o lugar de truão do castelo de Guimarães, devido às suas competências:

O próprio mérito e glória lhe puseram nas mãos a palheta do seu antecessor, a gorra asiniauricular, o gibão de mil cores e o saio orlado de guizos. De um para outro dia o homem ilustre pôde olhar senhoril e estender a mão protetora para aqueles mesmos que na véspera o apupavam. Diga-se, porém, a verdade em honra de Dom Bibas: até o tempo em que sucederam os acontecimentos extraordinários que começamos a narrar, ele sempre foi generoso, nem nos consta abusasse jamais de seu valimento e da sua importância política em dano dos pequenos e humildes. (HERCULANO, 1997, p. 25)

É possível reconhecer, em Dom Bibas, uma figura de grande importância social e política, que, no caso do romance **O bobo**, será responsável por mudar o curso da história de Portugal e tudo em decorrência de uma ideia de vingança, como será esclarecido mais à frente. Livre e consciente de seu papel, com ares de louco, o truão irá explorar seu lado mais ardiloso e inteligente, reinando intocável acima do próprio rei.

Apesar de livre em seu palco – com o dizer ora revelador de verdades, ora não reconhecido, assim como o louco (FOUCAULT, 1996) –, o truão era também um escravo. Marginal e marginalizado, era comum a ele sofrer enxovalhos, humilhações de toda sorte, ouvir xingamentos e levar bofetadas. Longe da proteção dada por seu *show*, era apenas um deformado (por vezes, anão, manco, corcunda, dentre outros atributos), representando o lado grotesco da sociedade marcado por deformações físicas, as quais eram julgadas igualmente como deformações morais. Porém, protegido pelo poder do riso, na maioria das vezes, não respondia por tais deformidades.

Ir contra os senhores da nobreza e do Clero era como cuspir na sociedade que o humilhava, colocando-lhe um chapéu pontudo, imitando orelhas de burro, e duvidando de sua inteligência. Em vista desses abusos recebidos, percebem-se, em Dom Bibas, as marcas das violências simbólica e psicológica sofridas em seu corpo, de maneira a motivá-lo a vinganças contra seus senhores. Esses, sem dúvida, temiam sua língua ferina, proferidora de julgamentos severos e dissimulados.

Tais aspectos do truão são realçados pelo narrador de Herculano, demonstrando um profundo conhecimento do autor sobre o bobo “real”:

Mas, no meio do silêncio tremendo de padecer incrível e de sofrimento forçado, um homem havia que, leve como a própria cabeça, livre como a própria língua, podia descer e subir a íngreme e longa escala do privilégio, saltar em todos os degraus dela uma voz de repreensão, punir todos os

crimes com uma injúria amarga e patentear desonras de poderosos, vingando assim, muitas vezes sem o saber, males e opressões dos humildes. Este homem era o truão. [...] O bobo, que habitava nos paços dos reis e barões, desempenhava um terrível mistério. Era ao mesmo tempo juiz e algoz; mas julgando, sem processo, no seu foro íntimo e pregando, não o corpo, mas o espírito do criminoso no potro imaterial do vilipêndio. (HERCULANO, 1997, p. 26).

Dom Bibas vivia de sua arte na corte, circulando entre todos, fazendo seus jograis, pregando suas peças e julgando a todos, sem receios ou rodeios. É certo que as mulheres tinham por ele carinho e profunda estima, porque de sua boca nunca fora direcionada a elas palavras capazes de lhes despedaçar o coração:

Quando contra este indivíduo, fraco e ao mesmo tempo terror e flagelo dos fortes, se alevantava alguma grande cólera, alguma vingança implacável, ele tinha um asilo seguro onde iam quebrar em vão todas as tempestades: era o bastidor, à roda qual as nobres damas daqueles tempos matavam as horas tediosas do dia, bordando na reforçada tela com fios de mil cores histórias de guerras ou folguedos de paz. Ali D. Bibas, agachado, enovelado, sumido, desafiava o seu furioso agressor, que muitas vezes saía malferido daquele combate desigual, em que o bobo se cobria das armas mais temidas de um nobre cavaleiro, a proteção das formosas. (HERCULANO, 1997, p. 29)

Mesmo com esse apreço por parte das damas, o truão não se safava de um castigo físico imposto pelo marido atual de D. Theresa. Durante um importante sarau, o bobo surge, como se do nada houvesse brotado:

e se assentara sobre as grandes folhas de lódão entresachadas de figuras extravagantes de centauros, arpias, demônios e górgonas, em que o arquiteto mostrara ceder às influências da arte normanda, que começava a expulsar a arte sarracena dos edifícios de Espanha. Visto naquela altura, assentado sobre o pescoço de duas figuras horrendas, em que se assegurava, Dom Bibas parecia também uma criação desvairada da mente do escultor. (HERCULANO, 1997, p. 42)

Caso não tivesse começado a cantarolar seus versos, o histrião estaria mais para uma daquelas figuras góticas, imóveis e assustadoras, parecidas com gárgulas, que manifestavam o excesso, o feio e o heterogêneo. As gárgulas, primeiramente,

são elementos arquitetônicos cujas origens estão datadas na Idade Média. Nesse sentido, a palavra gárgula tem origem no francês *gargouille*, significando gargalo ou garganta. A princípio, eram estruturas posicionadas próximas às calhas das igrejas medievais.

No geral, cumpriam a função de esconder os canos que escoavam a água da chuva. Desse modo, a água saía por meio das gargantas desses elementos arquitetônicos e protegiam os telhados das igrejas. Sendo assim, a água não danificava os monumentos e nem corroía a argamassa entre as pedras.

Comumente, as gárgulas assumem diversas formas, porém é mais comum que retratem quimeras. Em outras palavras, a maior parte das gárgulas

assumem a forma de um monstro híbrido que mistura diferentes partes de animais. Portanto, estima-se que as origens dessas estruturas estejam marcadas na Grécia Antiga, onde as quimeras eram tratadas como monstros mitológicos. (FERNANDES, 2021, *online*)

Em certos aspectos, tal como essas figuras sem vida, mas grotescas e apavorantes, os bobos são os representantes, por excelência, da categoria social deformada, corcunda e, por vezes, anã. O físico monstruoso, como mencionado, era o reflexo da deformidade moral da sociedade; essa se comprazia em rir do bufão, não percebendo, nesse ato, um “rir de si mesma”. O bobo consistia, então, num “gargalo” social, difícil de enfrentar, disfarçado no grotesco artístico.

O sarau, na ocasião, era voltado a discutir sobre o possível embate entre o espanhol Conde de Trava *versus* o infante D. Afonso Henriques (verdadeiro herdeiro do trono de Portugal). No evento, circulavam personagens já conhecidos, tais como: o casal real, D. Theresa e o Conde de Trava; Gonçalo Mendes da Maia, chamado de o “Lidador”, nobre cavaleiro e amigo do infante; Martim Eicha, capelão de D. Theresa; Frei Hilarião, o abade do Mosteiro de D. Muma.

Gonçalo Mendes (o Lidador), Martim Eicha e Frei Hilarião conversavam a respeito do verdadeiro herdeiro do trono de Portugal, D. Afonso Henriques, alguém sem origens estrangeiras, como o Conde de Trava. O Lidador era um defensor ferrenho dessa ideia e, acaloradamente, expunha sua opinião aos outros dois presentes.

Nesse ínterim, não repararam na figura (imóvel) de Dom Bibas que, consoante o narrador, “não era bobo; era o diabo” (HERCULANO, 1997, p. 38). Quando iniciou a cantoria dos seus versos, no sarau, principiou também o suplício do tal “diabo”:

Quem me dera o meu infante
 Nestes paços reais
 Doravante!
 Trá-lirá,
 Ah, ah, ah!
 Ovençais
 Do galego
 Só aí vejo a cada instante!
 Arre nego,
 Dom Garcia
 Desses teus aragoneses,
 E também dos portugueses
 Que te fazem companhia!
 Capelão,
 Canzarrão,
 Hão, hão, hão!
 Tra-lirá,
 Ah, ah, ah”

(HERCULANO, 1997, p. 43)

Antes de tais versos, o truão interrompeu a conversa com um riso, fazendo gargalhar Gonçalo Mendes, enquanto Martim Eicha não achava graça na ação hilária dele e nem se deixou seduzir pelo gracejo realizado.

Nesse espetáculo noturno voltado à nobreza, quando o riso e a conversação tomam ares de leveza e a alegria transparece nos gestos dos presentes, somente a rainha conhecia o quanto o riso forçado e a fingida paz lhe custavam:

Se dona Theresa triunfasse, ele – o estrangeiro – seria o senhor a nobre e livre terra de Portugal. D. Afonso Henriques, porém, nascera aquém do Minho. Assim, muitos daqueles que o ambicioso filho de Pedro Froylaz supunha indecisos na véspera da grande luta eram já seus inimigos. (HERCULANO, 1997, p. 37)

Doía-lhe estar, entre o amor pelo Conde e o amor pelo filho, e, em função do que se sabe da narrativa e da própria historiografia, o sentimento pelo seu Fernando Peres venceu.

Convém explicar que, quando se iniciou a narrativa, D. Afonso Henriques havia partido há dois meses de Guimarães, seguido por inúmeros ricos-homens e cavaleiros fiéis a ele. O abade do Mosteiro, conhecendo a mãe e o padrasto do infante, previa uma luta cruel, tão avessa ao costume religioso: uma batalha de filho contra mãe, porque a rainha escolhera o seu lado e não era o do rebento.

Na ausência de D. Afonso Henriques, cresceu a agitação local e todos acreditavam num combate violento, que culminaria com um vitorioso. Dessa iminente luta decorrem a tristeza e a preocupação da rainha, durante o sarau, sendo o evento mais que uma diversão para a nobreza. Sua motivação eram acertos políticos, através dos quais se discutia a independência do Condado de Portugal.

Dom Bibas, conforme relatado pelo narrador, desistiu da vida monástica e foi viver de sua malandragem e truanagem (arte da bufonaria). É essa arte, a princípio, descompromissada e “suja”, mas plena, em esperteza e racionalidade (ambivalência), que permite ao truão de D. Afonso Henriques desafiar – embora pagando caro por tal atitude – o poder do Conde de Trava e da própria Igreja, na figura do capelão Martim Eicha. Segundo Joaquim Elias (2018, p. 24),

diversas são as versões do bufão, cada um com suas especificidades geográficas, históricas, antropológicas, míticas, artísticas e psicológicas. O fato é que valendo-se dessa multiplicidade de facetas, eles atravessaram toda a história da humanidade [...] Grosso modo, bufões são tipos cuja função é destruir qualquer lógica imposta de fora para dentro, deslocar a compreensão dos fatos, inverter a ordem preestabelecida, alterar o jogo sem qualquer aviso

prévio. Porém seu significado mais profundo é o de fazer com que as pessoas reflitam sobre a incongruência, a subjetividade e o absurdo do ser humano, por meio da exposição de sua torpeza, de sua covardia, de sua estupidez. O bufão pretende alcançar a sabedoria por meio do riso, fazendo com que cada um pense por si mesmo e chegue às próprias conclusões.

Em sua música provocativa – dirigida ao trio masculino antes citado, sem contar a clara preferência pelo infante D. Afonso Henriques –, o truão elege um alvo, o capelão Martim Eicha.

Nesse momento da narrativa, o protagonista do romance se assemelha a Guarin, personagem de Antônio José, sem poupar críticas à Igreja; entretanto, atua de modo mais direto e ofensivo, diferentemente do bobo do Judeu, mais bem humorado e comedido. Essa restrição expressa por Guarin pode ser explicada pela censura imposta pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, que tanto atormentou Antônio José, que, por sua vez, retratou-a metafórica e ironicamente em **O Prodígio de Amarante**.

Dom Bibas continua sua provocação:

Capelão,
 Canzarrão,
 Hão, hão, hão!
 Tra-lirá,
 Ah, ah, ah!
 Vou fazer de um mouro ao filho
 Um famoso arremedilho,
 Mui de ver,
 Em que a ti hei de meter,
 Meu rapado,
 Descarado,
 A comer
 Um presunto
 Com seu unto,
 Apesar de São Mafoma,
 E do velho lá de Roma,
 Que te toma
 Por um santo,
 O que és tanto
 Quanto o demo que te leve
 como deve!
 Tra-lirá,
 Ah, ah, ah!
 (HERCULANO, 1997, p. 43)

Por meio da canção, tece uma crítica explícita às origens de Martim Eicha, filho do governador de uma província muçulmana. Renegando sua fé, como o fez seu pai, tornou-se sacerdote, colocando um fim à vida dita profana pregada pelo islamismo.

O arcebispo de Braga, ex-capelão de D. Theresa, não concordando com o relacionamento amoroso entre ela e Fernando Peres, abriu espaço para outro ocupar o seu lugar. Martim Eicha era quem melhor assumiria o posto de capelão da rainha, pois, tendo a mácula da religião muçulmana em seu passado, em nada poderia censurar os amores da monarca: “Por esta causa vinha o cônego Martim Eicha a ser o capelão mais a ponto naquelas intrincadas circunstâncias, em que os princípios de teologia moral andavam em tanta harmonia com os costumes, como neste bendito século XIX as doutrinas políticas andam conformes com a realidade dos fatos” (HERCULANO, 1997, p. 35).

Portanto, nota-se, nos versos do histrião, um ataque violento ao cônego, ferindo-o em sua nacionalidade e crença religiosa. Tanto o velho lá de Roma – o Papa – quanto São Mafoma – nome dado pelos cristãos a Maomé – imaginariam que Martim Eicha era um “santo”. Porém, para Dom Bibas, ele não passava de um demônio. O bobo evidencia a luta portuguesa contra os mouros: ela ia além de uma guerra pela disputa de territórios, tornando-se, sobretudo, uma batalha religiosa. Sobre essa fala, sem economizar ofensas, do truão, Braga (2017, p. 75) observa:

A linguagem do bufão, sua comunicação paródica, debochada, injuriosa, sua forma cruel de abordagem, o escárnio, a sátira, o obsceno, o simulacro, a blasfêmia, traz a denúncia como ênfase do discurso, motivação de prática contestatória situada em um modo de existir, ainda que em outro formato, considerando que a História tem mostrado o quanto são imponentes algumas de suas revoluções.

O abade do Mosteiro de D. Muma, apesar da proteção da rainha, reprovava, em seu íntimo, a relação existente entre ela e o Conde de Trava. Tal reprovação não se dava por questões morais ou nacionalistas, mas porque Frei Hilarião conhecia as fortes desavenças entre Fernando Peres e o filho de D. Theresa. E tais desavenças poderiam se transformar em um combate sanguinolento, conforme pretendia a população agitada do burgo.

Através do cantar de Dom Bibas, como apontado, às críticas a Martim Eicha somam-se o desprezo pelo sacerdócio e o sentimento nacionalista. Em razão disso, o cônego não sorri, ao ouvir a risada galhofeira do bobo, pois sabia que ela o ridicularizava. Então, o truão colocava fim ao abismo que lhe separava do Clero e seu desprezo vinha à tona. Contudo, as palavras do histrião não seriam perdoadas pelo sacerdote:

O inesperado da jogralidade do bufão tinha feito desatar a rir o Lidador e o abade. Não assim o honrado cônego de Lamego, a quem as alusões insolentes espalhadas naquela trova satírica haviam mortificado ao vivo. A cólera fugira da alma do cavaleiro; mas fora reconcentrar-se na do sacerdote. Nunca Dom Bibas ousara tanto: o fogo da revolta lavrava já no espírito de

um vil bobo! O bom do capelão agarrou-se a este pensamento para cerrar os ouvidos à voz da consciência que lhe dizia terem batido no alvo os motejos cruéis do chocarreiro. Assim, como meneios, entre hipócritas e altivos, afastou-se dos dois sem os saudar, e desapareceu no meio da turba dos cavaleiros, jurando pela pele a Dom Bibas, e prometendo relatar ao conde de Trava, nessa mesa noite se pudesse, todas as circunstâncias daquela conversação. (HERCULANO, 1997, p. 44)

Ao fim do sarau, em seus aposentos, D. Theresa – acompanhada por Fernando Peres, Garcia Bermudes e por suas donzelas – é surpreendida por Dom Bibas – de aspecto mais desafiador possível –, sentado em sua cadeira de rainha, como se estivesse pairando em todos os lugares simultaneamente, disparando injúrias em tom de canto gregoriano:

Fora parvo aragonês,
 Dom bulcão.
 Tlão, tlão, tlão!
 Vai tratar de teus amores
 No Aragão.
 Tlão, tlão, tlão!
 As donzelas portuguesas
 Lindas são.
 Tlão, tlão, tlão!
 E por isso haver quer uma
 Dom bulcão.
 A Dulce
 É bela
 Donzela;
 Mas flor de aleli
 Não é para ti.
Kyrieleison.
Kyrieleison.
Requien aeternam dona eis
Et lux luceat eis.
 (HERCULANO, 1997, p. 45)

As ofensas se dirigiam primeiro ao Conde de Trava, o “parvo aragonês”, o tolo espanhol (da região de Aragão). É, novamente, perceptível o olhar xenófobo de Dom Bibas, tal como ocorreu com Martim Eicha, no horário do sarau. O bobo afirma que as mulheres portuguesas são belas – como D. Theresa – daí o interesse de Fernando Peres – “Dom bulcão” (fidalgo trapaceiro) – e o aconselha a buscar uma donzela em seu próprio país, deixando o futuro Portugal para os portugueses.

O histrião, como o coro nas tragédias gregas, tem a função de expressar seus pensamentos, criticar os valores morais e sociais de sua época. O termo “coro” origina-se do grego “*choros*”, que, na Grécia Antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras, participando ativamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Na tragédia clássica, o coro é uma personagem coletiva, com a missão de cantar partes

significativas do drama, podendo ser interpretado como a voz popular. Na função de um personagem, realizava a ponte entre o ator e a plateia, trazendo os pensamentos e os sentimentos à tona, numa espécie de catarse, quando pronunciava também a conclusão da peça.

Portanto, o coro representava a voz da sabedoria com esse canto, cuja função era suplicar e protestar, alternando entre a tensão e a solenidade. A esse personagem trágico não cabia a função de prestar lisonjas ao herói, mas colocar em questão as ações desse herói, evidenciando uma espécie de verdade coletiva. Assim, a ação “normalmente, se encontra nele. É por ele, por intermédio dele, que ela pode tocar os espectadores. Fica claro que ele tinha que intervir, suplicar, esperar, e que, por fim, as suas emoções acompanhem do início ao fim, as diversas etapas da ação” (ROMILLY, 1998, p. 27).

Dom Bibas assume, então, a vontade popular: deseja ver, ao lado de D. Theresa, um rei filho da própria terra. Como tal, de acordo com a narrativa, não foi possível assumir o trono aquele a quem a coroa lhe era de direito, o infante D. Afonso Henriques. O bobo assume claramente sua posição, externando-a ao próprio Conde de Trava, sem demonstrar um mínimo de temor ao afrontar o poder real.

Na sequência, suas troças são dirigidas a Garcia Bermudes, também de origem espanhola, enamorado por Dulce, mas sendo dono de seu coração o jovem Egas Moniz, conforme já apontado. Aliado do Conde de Trava, que mais tarde lhe confere o título de alferes, hoje correspondente, na hierarquia militar, à patente de segundo tenente. Tal ação, por parte de Fernando Peres, demonstrava a profunda admiração e confiança depositada por ele em Garcia.

A donzela de D. Theresa, “flor de aleli”, como denominou o truão, isto é, flor bela e frágil, nunca seria para o cavaleiro. Repudiando também o poderio militar, Dom Bibas, num gesto extremamente debochado, aterrorizava Garcia ao proferir a aclamação da primeira parte da liturgia da missa, “*Kyrieleison*” (“Senhor, tende piedade”), seguida de “*Requiem aeternam dona eis / Et lux luceat eis*” (“Dá-lhes, Senhor, o repouso eterno / E que a luz os ilumine”). Ora, o bobo, fatídica e diabolicamente, trata Garcia como a um finado, já que a este não estava destinado o amor de Dulce. Todavia, a fala de Dom Bibas parecia prever algo ainda pior do que o desprezo da amada:

Era singular o efeito que nele produzia a voz roufenha de Dom Bibas; mas é certo que essa voz despertava em sua alma lembranças de morte e uma indizível tristeza. Revouou-lhe então lá dentro o pensamento de que no cantar do truão havia o que quer que fosse fatídico, e no seu olhar brilhante o que quer que fosse diabólico. Sentia baterem-lhe com força as artérias frontais, e

sussurrar-lhe nos ouvidos um zumbido intolerável. Esqueceu-se de quem era o homem que assim se assentara na cadeira real, para dali lhe repartir as últimas injúrias que naquela noite distribuía com mão larga. A imaginação lhe transformou o gesto jovial do bobo no aspecto tétrico de um enfiador e o seu cantarolar ridículo nos assentos sinistros de uma velha estrica. (HERCULANO, 1997, p. 45)

Aterrorizado, Garcia retira-se, atormentado por Dom Bibas e por sua ação debochada e crítica, durante e após o sarau. Na ocasião aparentemente festiva, confessou seu amor a Dulce, que o rejeitou, embora expressando sua consideração ao futuro alferes, o respeito dispensado a ele e o amor que a ele destinava: amor fraternal. O cavaleiro, há pouco, tivera ferido seu coração de homem e a rejeição amorosa sofrida por ele potencializou a violência das palavras do histrião, sentidas com mais intensidade.

O dia seguinte foi marcado pela confissão do amor renegado ao Conde de Trava, visto que entre Fernando Peres e Garcia havia uma profunda amizade:

O cavaleiro era de feito o valido de Fernando Peres. A amizade dos dois se travara e crescera na Palestina. Garcia salvara o conde em um certo recontro, no qual o filho de Pedro Froylaz, a pé e coberto de feridas, mal se defendia já, com um troço da espada partida, da multidão dos sarracenos que o cercavam. Desde então, companheiros de perigos e deleites, nunca mais se haviam separado. Era uma destas fraternidades de armas de que os tempos bárbaros nos oferecem tantos exemplos, porque ainda não existia a individualidade do homem de guerra, hoje completamente anulada pelo valor fictício a que chamamos disciplina. (HERCULANO, 1997, p. 48)

A expressão fria e morta do cavaleiro espanhol, ao contar sobre sua decepção amorosa, despertou no Conde profunda compaixão e desejo de reparação, de sorte que prometeu a ele a mão de Dulce. Garcia expõe não querer se unir à dama, sem o amor por parte dela, e a narrativa prossegue.

Desconfiado de haver traidores ao seu lado, desejosos de verem subir ao trono o infante D. Afonso Henriques, o Conde pede a seu sobrinho, Tructezindo, para “observar”, durante um ajuntamento da cúria, os presentes. E descobre, na ocasião, Gonçalo Mendes da Maia, o Lidador, liderando um movimento contrário à continuação do seu reinado.

Enquanto isso, Egas Moniz, enamorado de Dulce, ajuntava lanceiros para que se travasse uma batalha pelo trono, estando o cavaleiro português ao lado de Gonçalo Mendes e de D. Afonso Henriques. Fernando Peres, enfim, fez de Garcia seu alferes e a rivalidade entre os dois cavaleiros aumenta por esse motivo. No contexto, estão em jogo tanto a disputa amorosa quanto a política, nas quais só poderia haver um vencedor.

O receio de perder o poder, de um lado, e o desejo de conquistá-lo, de outro, levará a uma batalha sangrenta, que mostrará o desejo do povo do Condado Portucalense: elevar ao

trono um governante nascido de sua própria terra. Pode-se afirmar que “o poder evoca a ideia de força, capacidade de governar e de se fazer obedecer, império” (SOUZA; GARCIA; CARVALHO, 1998, p. 417). E essa concepção embasa a luta travada entre o Conde e o infante: só se admite como vencedor um único homem, pois não era possível uma aliança entre Portugal e Espanha, já que nenhum deles queria perder.

Segundo o dicionário de filosofia, a palavra “poder”, na esfera social, seja pelo indivíduo ou pela instituição, se define como “a capacidade de este conseguir algo, quer seja por direito, por controle ou por influência. O poder é a capacidade de se mobilizar forças econômicas, sociais ou políticas para obter certo resultado” (BLACKBURN, 1997, p. 301). Quanto à concepção de “governo”, em Foucault (1979, p. 281),

governar um Estado significará, portanto, estabelecer a economia ao nível geral do Estado, isto é, ter em relação aos habitantes, às riquezas, aos comportamentos individuais e coletivos, uma forma de vigilância, de controle tão atenta quanto à do pai de família.

Nota-se que essa governança vigilante era falha da parte de Fernando Peres. Ele não consegue estabelecer seu poder, em vista de não ser capaz de controlar os próprios súditos e mantê-los ao seu lado. Fica evidente que o povo português, apesar de alguns ricos-homens se manifestarem a favor do Conde, já havia escolhido seu líder: o filho de D. Theresa. D. Afonso Henriques, contudo, apresenta papel secundário, tanto na narrativa ficcional como nos acontecimentos históricos “reais”. O próprio Alexandre Herculano, na condição de historiador, em **História de Portugal: 1.ª época**, desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III (1846-1853), relata a ausência do infante e a tentativa do conde de Leão e Castela (futuro Portugal):

Desconfiado, portanto, da lealdade dos ricos-homens e alcaides de Castela, o novo rei de Leão começou a substituí-los nas tenências dos lugares importantes por aragoneses, o que forçosamente contribuía para aumentar o desgosto e preparar a guerra civil. [...] Fora celebrado o consórcio de D. Urraca durante o Outono de 1109, e no princípio do estio do ano seguinte a revolução tinha tomado tal incremento que o rei de Aragão resolveu invadir aquela província. (HERCULANO, 1875, p. 36)

Tudo culminaria, então, com o conflito armado. A tensão era tamanha e Fernando Peres havia dado ordens para ninguém sair do burgo; inclusive, as ordens se referiam até a ele mesmo. Sua intenção era cercar e aprisionar “traidores” e garantir seu poder, porque se encontrava ainda mais ameaçado. Enquanto o Conde proferia a restritiva ordem ao alferes Garcia Bermudes, Dom Bibas adentra o recinto, cantarolando, sem reparar nos cavaleiros:

Tu vais mas voltas.
 E eles ir-se-ão
 E não voltarão.
 Froylaz, Froylão;
 Fernando de Trava.
 E o seu valentão,
 Dom Bulrão,
 De Aragão,
 Que de Dulce,
 Bela Dulce,
 Quer a mão...
 Diabo!...
 (HERCULANO, 1997, p. 60)

O truão, novamente, disparava suas verdades sobre dois alvos já conhecidos: o Conde de Trava e Garcia Bermudes. Sendo questionado pelos dois senhores sobre sua fala, Dom Bibas continua:

– Dizia esta humilde criatura que vós, mui nobre D. Garcia, sois parvo em perseguir com vossos ridículos amores a minha boa Dulce; e que vós, senhor conde de Galícia, nos faríeis especial mercê em irdes visitar as corujas do vosso castelo de Faro... (HERCULANO, 1997, p. 61)

Sobre essa irreverência dos histriões, Arlene Rosa (2014) observa que eles, embora vivendo em um ambiente opressivo – a corte governada pelo espanhol Conde de Trava –, eram inteligentes e se expressavam livremente:

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. (ROSA, 2014, p. 81)

Diante da ira de Fernando Peres, surge o capelão Martim Eicha, com um recado de D. Theresa: a rainha queria falar-lhe com urgência. Antes, porém, de se ausentar, o Conde de Trava fala aos presentes:

– Eu ia pedir isso mesmo – respondeu o conde. – Mas antes de partir quero mostrar a traidores, na punição de seu mensageiro, que também saberei punilos. Donzéis, arrastai este miserável daqui, e entregai-o ao vilico do castelo, que o mande açoitar pelo mais robusto dos meus cavaliços, até que o sangue lhe brote das costas, como da língua vilíssima lhe brotam insolências alheias. (HERCULANO, 1997, p. 61)

O bobo pediu piedade a todos os presentes. Todavia, tanto Fernando Peres como Garcia Bermudes se afastaram do local. Os donzéis – cavaleiros armados – obedeceram à ordem do seu senhor:

Estes, de feito, tinham posto mãos violentas no roliço vulto do respeitável Dom Bibas e, travando-lhe cada qual do seu braço, se assemelhavam a dois mastins pouco dispostos a largar a preá. O bufão com voz truncada de soluços acorreu-se então à tênue e inútil esperança que lhe restava.

– Assassinos, malditos, deixai-me! – gritou ele dando um empurrão aos dois mancebos que levou após si. E, agarrando-se à garnacha de Martim Eicha com toda a ânsia de susto e da desesperação, começou uma ladainha de súplicas:

– Boníssimo e reverendíssimo senhor capelão-mor, que vossa virtuosa reverência valha a um miserável jogral, que a terra de ante vossos pés beija! É dos caridosos e de grande coração perdoar aos que os ofenderam. Eu tenho pecado contra vós. *Peccavi!* Estou contrito. *Contritus sum!* Pedi por mim, santíssimo e venerabilíssimo padre. Ninguém me incitou para dizer o que disse. Foi o diabo que me tentou. *Abrenúncio!*... Podeis asseverá-lo a meu ilustre senhor, o nobre conde de Trava!... (HERCULANO, 1997, p. 62)

Ao pedir clemência para quem seria sua última esperança, Dom Bibas continua sendo debochado e irônico. Utiliza-se de adjetivos, no grau superlativo absoluto sintético, como “boníssimo” e “reverendíssimo”, para elevar as qualidades morais do padre; porém, na verdade, o desprezava. Ademais, mistura à sua fala, termos em latim: “*peccavi*”, para confessar que havia pecado; “*contritus sum*”, a fim de se dizer arrependido; “*abrenúncio*”, com a intenção de pedir a Deus o livramento, expressão equivalente a “Deus me livre!”. Por fim, como se pressentisse o castigo, alega ter sido o diabo que o tentou a dizer tais disparates.

De acordo com Henri Bergson (1983), o cômico de direito, às vezes, não é cômico de fato, quer dizer, a situação contrasta entre a tragicidade da futura tortura física e a bajulação para conseguir fugir a ela. O texto permeado por ironias, principalmente notadas nos diálogos cujo bobo participa, deixa transparecer a inovação literária iniciada, em Portugal, por Alexandre Herculano: ela reflete as contradições da realidade, ao satirizar poderosos, pois insere na história de Portugal um personagem fictício capaz de mudar o curso dos acontecimentos “reais”, personagem bobo mais inteligente que seus senhores. Conforme Ann Marie Mathiassen (2002, p. 1027):

Apesar de não conseguir libertar-se de um tom retórico e moralizante, a ironia em Herculano e em outros românticos portugueses, na sua perspectiva alargada quanto ao processo criador, inicia uma evolução da concepção da ironia que na metaliteratura moderna do seu país acaba por constituir um elemento de estrutura fundamental.

Não obstante o desespero diante da aproximação de sua penitência, a súplica de Dom Bibas é bastante engraçada, porque, ainda em uma situação repleta de pavor, o truão não se nega a lançar mão de sua costumeira zombaria. O leitor já poderia prever que Martim Eicha não perderia a chance de se vingar, respondendo ao bobo, em tom escarnekedor, que o castigo

era, muitas vezes, o caminho para o arrependimento. E termina aconselhando o truão a aprender a se resignar.

Nesse ponto da narrativa, Dom Bibas vê-se próximo do acontecimento que mudará drasticamente sua vida e a história de Leão e Castela:

Então o excesso de terror e da desesperação produziu naquele espírito, em que por anos se desenvolvera e alimentara constante irritação, uma destas revoluções morais em que, no meio de tormentosa crise, o homem transmuda em outro homem. Ergueu-se e com gesto desvairado bradou:

– Está bom! Ninguém se compadece de mim! Serei açoitado como um vil servo judeu! O bobo receberá essa afrontosa pena; mas ele se converterá num demônio... (HERCULANO, 1997, p. 63)

É interessante como as palavras de Dom Bibas remetem o leitor a Antônio José (o Judeu) e, na figura dele, a todos os judeus – único povo do mundo a ter um Tribunal voltado, especialmente, para ele, com o intuito de vigiar e punir – e sentiram na pele o ódio e os abusos de poder cometidos por parte dessa instituição religiosa vinculada, também, ao poder do Estado.

O terror era causado pelos inquisidores e o aval advinha de uma população, em sua maioria, delatora. O próprio povo entregava os judeus nas mãos da Igreja, para que respondessem aos processos arbitrários. Esses corriam em segredo e sem direito à defesa de terceiros; e os réus passavam por intermináveis interrogatórios e torturas, momento em que deveriam “confessar” a prática de ações judaizantes, tais como o jejum, por exemplo.

Diante de tais suplícios, alguns “hereges” se “arrependiam” dos “pecados” e se convertiam ao catolicismo. Todavia, nunca deixavam de ser observados, o tempo todo, pela Igreja e eram constantemente discriminados e “marcados” como “hereges”. Caso outros demorassem a se confessar, ou se negassem a assumir o judaísmo, eram torturados com violência; e, geralmente após essas sessões de horror, com o tempo, eram destinados à prisão e, depois, à morte nos Autos de Fé.

De modo geral, a tortura tem como objetivo desumanizar a pessoa, tornando-a um objeto, tirando dela sua identidade, seu pertencimento social. Desconfigurar o indivíduo é também matar seus planos e sonhos, seus objetivos de vida e anular nele a capacidade de revolta, de não aceitação da realidade tal como ela é. Sobre essa prática, Hélio Pellegrino (1996, p. 282) afiança:

a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insustentável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa,

enquanto ser encarnado. [...] o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto.

Em suma, a crueldade da tortura é uma tentativa de colocar um ponto final em qualquer ameaça, principalmente se tal ameaça tem como foco o Estado. Como o protagonista Dom Bibas, condenado ao castigo físico, o Judeu também foi submetido à tortura física e psicológica, preso e condenado à morte – o que, felizmente, não aconteceu ao bobo de Herculano, na ficção. No entanto, o medo, a dor de não ter quem o defendesse e o desejo de vingança eram pungentes no personagem, principalmente quando o truão, enfurecido, dirige-se ao cônego Martim Eicha, que concordava com o castigo:

– Ris, vil renegado?! Ris, alcoviteiro panceiro?! Um dia vira em que chores!... Vamos, escravos! À risca as ordens do conde covarde!
Dizendo isto o bobo, com o passo firme e no meio dos dois donzés que nunca o haviam largado, atravessou o corredor escuro. Daí a pouco, em um pátio interior, ouviam-se-lhe os gritos dolorosos por entre o som dos açoites e apupos e gargalhadas de pajens, serventes e cavaliários. (HERCULANO, 1997, p. 63).

Anita Novinsky *et al* (2015), ao finalizarem o livro **Os judeus que construíram o Brasil**, enfatizam que os judeus tiveram tão poucos defensores ao longo dos séculos, conjuntura histórica na qual a Inquisição se dedicou a persegui-los cruel e arbitrariamente. Grandes humanistas do Renascimento, segundo as autoras, louvaram a grande expulsão dos judeus da Espanha e, nessa ação, os reis católicos demonstraram grande conhecimento político.

As estudiosas destacam que, mesmo sem muitos defensores, o padre Antônio Vieira (1608-1697) tentou proteger os judeus. O jesuíta usava com maestria a palavra escrita, como instrumento de ação, para defender seus ideais. Por consequência, Vieira pregou a igualdade entre católicos e cristãos-novos, embora defendesse a extinção do judaísmo. Talvez sua inteligência e sua perspicácia indicassem que ele se dirigia a fanáticos religiosos e deveria evitar o extremismo em suas palavras, com o propósito de, pelo menos, ser ouvido.

Apesar de tal contradição, o padre dirigiu-se ao Papa, a fim de delatar os horrores causados pelo Santo Ofício. Em consequência, além não obter sucesso com suas denúncias, ainda foi aprisionado por inquisidores. Novinsky *et al* (2015, p. 246, grifo das autoras) esclarecem que:

O padre Antônio Vieira foi preso pela Inquisição devido a seus pronunciamentos de simpatia pelos judeus, e não por causa de seus escritos. Os inquisidores, quando alegaram durante seu processo que sua obra tinha

“odor de judaísmo”, não se enganaram. As Sagradas Escrituras foram a inspiração de toda a sua obra.

Vieira desmascarou a Inquisição, acusando-a de corrupta e desonesta. Mostrou que as ideias defendidas pelos inquisidores eram racistas, uma “verdadeira fábrica de judeus”.

O abandono dos judeus à própria sorte e as perseguições cruéis sofridas por eles ficam bastante evidentes, ao longo desse período. Não houve defesa para Antônio José, na realidade, assim como não existiu para Dom Bibas, na ficção, como para inúmeros outros, na “vida real”. Dines (1992) comenta, ao se referir ao Auto de Fé no qual o Judeu foi assassinado, a postura passiva do monarca à época:

Não se sabe se sua majestade veio para presidir a morte de Antônio José ou para evita-la. Se é o absoluto, deveria salvar o miserável escriba, ao menos, para evitar os libelos da História. Reis, mesmo dominadores, não podem tudo o que querem. O avô, d. João IV, o Restaurador, embora amparado pelo ânimo do padre Vieira, assistiu submisso ao Auto em que foram penitenciados dois fieis auxiliares. [...]

D. João leva a sério a função, não veio apenas para dar o ar de sua graça e, depois, sumir à cata de outros prazeres. Será o anfitrião em todas as instâncias; se a fradaria desmanda-se, a Coroa manda. Acompanham el-rei o príncipe herdeiro, dois infantes, seus irmãos, muita nobreza. (DINES, 1992, p. 57)

Voltando a atenção da análise para outros elementos de **O bobo** e retomando parte da discussão anterior, reafirma-se que Fernando Peres já se sentia traído por muitos ricos-homens do Condado. Segundo o Conde, a troça de Dom Bibas contra ele era algo encomendado por seus traidores e, devido a essa desconfiança, foi tamanha a violência do castigo. Notando seu poder de governante comprometido, vê-se de tal modo ameaçado que castigar o bobo seria como estender o suplício a quem lhe negara a fidelidade.

Acerca da relação poder-espaco-morte, Byung-Chul Han (2019, p. 18-19, grifos do autor) elucida:

O poder é um fenômeno de continuidade. Ele fornece ao poderoso um amplo espaço de *self*. E é essa lógica do poder que deixa claro por que a perda completa de poder é experimentada como uma *perda absoluta de espaço*. O corpo do poderoso, que por assim dizer, preenche todo um mundo, encolhe em um pobre pedaço de carne. O rei não tem apenas um corpo natural que falece, mas também um corpo político e teológico que é, pode-se dizer, coextensivo de seu reino. Ao perder o poder, ele é devolvido a esse corpo pequeno, mortal. A perda de poder, assim, é vivida como uma espécie de morte.

Essa relação esclarece o processo da perda de poder e de espaço vivido pelo Conde, que se sentiu ameaçado frente a essa dura realidade e teve seu papel trocado com o do próprio

bobo, isto é, seu corpo monástico vai se dissolvendo e cedendo espaço a outro que assume o seu lugar, no caso o truão. Esse decide se vingar do Conde e de seu cavaleiro espanhol, vendo a oportunidade para destruí-los no conflito definitivo, o qual ocorreria mais tarde e estabeleceria quem exerceria o poder sobre Portugal.

Dom Bibas tinha conhecimento de uma passagem secreta, entre o castelo de Guimarães, no qual se encontravam D. Theresa e seus aliados, até o lado de fora da fortaleza, onde estavam o infante e seus partidários. Ele revelou essa passagem aos cavaleiros do príncipe, facilitando para que vencessem o conflito e, conseqüentemente, se vingaria do Conde e de seu alferes, tornando-se perdedores do poder.

Em determinados aspectos, a vingança de Dom Bibas dialoga com a vingança do personagem Hop-Frog, de Edgar Allan Poe, anteriormente referendado. No conto de Poe, o bobo pune seus senhores cometendo um crime chocante, tanto pela violência quanto pela estratégia do personagem ao arquitetar seu objetivo mortal. Já, no romance de Herculano, a represália ao ato violento do açoite leva Dom Bibas a movimentar sua inteligência para deixar Portugal, sob o comando dos portugueses, renegando o estrangeiro espanhol Fernando Peres. Não somente o castigo físico, como a humilhação provada pela covardia do ato, faz com que Dom Bibas se torne ainda mais perspicaz, no intuito de concretizar seu desejo de vingança.

Hop-Frog e Dom Bibas, bobos da corte com íntimas relações com o grotesco (anões e fisicamente deformados), são, acima de tudo, artistas. Como categoria estética, o grotesco deixa transparecer o cômico nas artes em geral. Bakhtin (1987) associava o grotesco às manifestações populares, nos períodos da Idade Média e do Renascimento europeus. E, a partir da obra literária de François Rabelais, vincula-o à realidade da própria vida, especialmente durante festas como o Carnaval, elaborando uma concepção de mundo e um sistema de imagens onde predomina a coletividade, a ambivalência, a abundância e o riso alegre. Bakhtin ilumina essa questão da ambivalência do grotesco do seguinte modo:

A fim de ter uma compreensão justa dos gestos e imagens populares Carnavalescos [...] é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens verbais e articulações desse tipo faziam parte do todo Carnavalesco impregnado por uma lógica única. [...] Na sua participação nesse todo, cada uma dessas imagens é profundamente ambivalente: ela tem uma relação substancial com o ciclo morte-vida-renascimento. Por isso essas figuras são destituídas de cinismo e grosseria, no sentido que atribuímos a esses termos. Mas as mesmas imagens (por exemplo a projeção de excrementos e a rega com urina), percebidos em um outro sistema de concepção de mundo, onde os polos positivos e negativos do devir (nascimento e morte) são separados um do outro, opostos um ao outro em imagens diferentes que não se fundem, transformam-se efetivamente em cinismo grosseiro, perdem sua relação direta com o ciclo morte-vida-

renascimento e, portanto, sua ambivalência. Elas consagram então apenas o aspecto negativo, e os fenômenos que elas designam tomam um sentido extremamente vulgar, unilateral (como é o sentido moderno que tem para nós as palavras “excremento”, “urina”). [...] Os especialistas têm o hábito de compreender e julgar o vocabulário da praça pública em Rabelais em função do sentido que ele adquiriu na época moderna, isoladamente dos atos Carnavalescos e da praça popular que consistem seu veículo. Por isso, não podem captar sua profunda ambivalência. (BAKHTIN, 1987, p. 129, grifos do autor)

Nesse jogo ambivalente, que precisa ser estudado sem perder de vista o contexto histórico especificado – conforme enfatiza o autor – aparecem personagens tão dúbios, a exemplo do bobo da corte, foco da discussão desta tese.

Então, alguns questionamentos tangenciam esta pesquisa de doutorado: Se o bobo tinha como principal objetivo provocar o riso, há um limite para esse riso? Haveria temas proibidos? Ou o bobo estaria, magistralmente, apenas cumprindo seu ofício na corte? Tais questionamentos, com roupagens languageiras variadas, são formulados ainda hoje pelos ditos “profissionais do riso”, comediantes de *stand-up* e das redes sociais, que ganham a vida fazendo rir e divertindo a plateia. Na ficção, como evidenciado, Dom Bibas sofria enxovalhos; já os ditos “bobos” contemporâneos são “cancelados”, nas redes sociais, quando a piada não agrada grande parte do público e também quando o alvo do riso é tratado com preconceito. Sobre tal assunto caberia uma reflexão mais profunda; todavia, ela não é o objetivo do presente estudo.

O histrião termina o capítulo VI do romance dirigindo-se a Martim Eicha, pedindo-lhe ajuda. Esse ri debochadamente, como a se vingar dos gracejos do histrião, que cerra os punhos e esbraveja. Dom Bibas se retira escoltado e, na sequência, gritos dolorosos são escutados. O texto propicia ao leitor imaginar o que de fato aconteceu com o bobo. Posto isso, não é de se estranhar que ele tenha desaparecido do romance, durante quatro (4) capítulos; somente retorna no capítulo XII, intitulado “O subterrâneo”, cujo substantivo revela um esconderijo. Sumido, o histrião estaria dando vida ao seu projeto de vingança contra os estrangeiros espanhóis responsáveis pelo seu açoite e sua ridicularização.

Nesse hiato quanto à presença do truão, os acontecimentos se restringem às duas intrigas apontadas e analisadas: a disputa pelo amor de Dulce, por parte de Garcia Bermudes e de Egas Moniz; o desespero de Fernando Peres em conquistar e manter aliados *versus* os esforços dos aliados do infante em cercar o burgo, em especial o castelo de Guimarães.

Nesse ínterim, numa conversa entre Gonçalo Mendes, o Lidador, e Frei Hilarião, o abade do Mosteiro de D. Muma, na fortaleza do castelo de Guimarães, surge, como num ato mágico – tão comum nos romances românticos (ufanistas) – o bobo Dom Bibas. O Lidador e

o abade teciam inúmeros comentários a respeito de uma possível invasão dos aliados de D. Afonso Henriques, principalmente quanto a uma rota de fuga, naquele momento em que o burgo se via tomado pelos homens do Conde de Trava. Nesse diálogo às escondidas, na escuridão da noite, seu riso rompe as trevas da noite. “O monge, o cavaleiro e todos os habitantes dos paços de Guimarães haviam-se completa e profundamente esquecido do truão, como por ventura terá acontecido a mais de um de nossos leitores” (HERCULANO, 1997, p. 99).

Diante do susto tomado pelos dois cúmplices, o Lidador reage com ira, pronto a desferir um golpe de punhal, quando Dom Bibas responde, em tom escarecedor:

– Não gasteis comigo, nobre senhor, a única moeda com que vós outros, os poderosos, comprais não só o silêncio, mas tudo aquilo de que careceis para satisfazer paixões brutais. Se eu quisesse delatar o que vos ouvi, não fora tão louco que vos falasse. (HERCULANO, 1997, p. 100-101)

Frei Hilarião, diferentemente de Martim Eicha, no episódio anterior ao castigo dos açoites, sai em defesa do bobo, assegurando conhecer um meio de fuga capaz de permitir ao Lidador sair da fortaleza e anuir a entrada de D. Afonso Henriques e seus homens. O abade pede ao truão uma prova de seu intento, já que este era um simples parvo, humilhado e fraco:

– Bem sei que sou fraco! Oh bem sei! – interrompeu o bobo com um acento em que se misturavam a desesperação e a dor. – Essa terrível verdade está escrita com sangue no meu corpo pelas mãos dos cavaleiros de Fernando Peres, e com o fogo nos seios da minha alma pelo dedo da amargura... Sou fraco!... porque não abraço um escudo, nem meneio uma acha-d’armas! Sou um homem condenado ao mais atroz dos tormentos; a chamar os risos aos lábios e a alegria ao gesto quando o coração está em noite. Sou fraco... porém não sou vil! Mais fraca é a víbora... e também o homem, que é forte, e calca e passa avante: mais pisada, ela alça o colo, vibra a língua farpada... e passando um dia, por cima do cadáver do forte, do homem o ente fraco, a víbora, pode arrastar-se, rolar, sem que ele alevante o pé para a esmagar de novo!... (HERCULANO, 1997, p. 100)

Dom Bibas admite a fraqueza de seu corpo, pois não conseguiu se desvencilhar dos açoites dos carrascos, e também por trazer o coração em tristeza profunda, diante do castigo sofrido. No entanto, ele não era um homem vil, manteria sua dignidade, comparando-se a uma víbora que, diante do homem, pode parecer fraca e ele forte; quando pisada, ela revida e pica, passando por cima do cadáver do homem, outrora, sinônimo de fortaleza.

A figura da serpente permeia vários livros cujo objetivo é apresentar uma cosmogonia, como a *Bíblia*, que traz como exemplo mais conhecido a serpente que tenta Adão e dá origem ao pecado original, no livro do “Gênesis” (Gn, 3:1-9), citando-se apenas uma obra ocidental.

Animal dúbio, simultaneamente, a serpente prova desconfiança e desperta a inteligência humana, não sem provocar medo e asco devido ao seu corpo, por vezes, repugnante e modo de ataque traiçoeiro. Para Joseph Campbell (2015, p. 75):

A serpente é uma figura de tremenda importância em todas as culturas agrárias do mundo. Ela é associada ao poder que a vida tem de despistar a morte, porque a serpente deita fora sua pele e renasce; ela troca sua pele como a lua muda de fase, indo da sombra para a luz.

As palavras do autor acerca da serpente esclarecem a comparação de Dom Bibas com uma víbora. Ao ser molestado, esse ser horrendo, grotesco e fraco, trocou de pele: em outras palavras, permaneceu nas sombras por um tempo, para retornar grandiosamente, e se vingar daquele outrora tido como forte, o Conde de Trava. Como uma serpente astuta e impiedosa, traçou seu plano e agora o apresentaria ao Lidador e ao abade de Dom Muma.

Esses últimos ouviam pasmados as palavras do bobo, repletas de ódio e de desespero. Com uma lanterna na mão, como uma metáfora de alguém iluminando o caminho dos aliados do infante, Dom Bibas se expressava com tanto ardor que deixou atônitos o frei e o cavaleiro e, como esse segurava o braço do truão, impedindo-o de se movimentar, logo o soltou.

Devido à fala do bobo, Gonçalo se convence da verdade em suas palavras e se despede, dizendo ter pressa em se desvencilhar da presença do frade, pois a palestra dos dois, no escuro, poderia ser alvo de suspeitas. Sua partida é impedida por Dom Bibas, que segura em sua roupa e lhe diz:

– Não saireis sem me ouvirdes! – exclamou o bufão. – Quando os sisudos traçam, como vós, impossíveis, importa que os loucos tenham juízo por eles. Os vossos intentos são vãos; porque antes da madrugada vinte homens de armas da terra da Maia terão sido arrastados aos calabouços deste castelo, e talvez a cabeça de ilustre rico-homem tenha rolado aos pés do algoz. Certo cavaleiro, que há pouco trajava um zorame, deve, se cair nas mãos do conde de Trava, acompanhar o nobre senhor neste transe que o aguarda. O cavaleiro do zorame chama-se Egas Moniz, e o rico-homem chama-se Gonçalo Mendes da Maia. (HERCULANO, 1997, p. 101).

Dom Bibas demonstra conhecer os planos do Lidador e de seu aliado, Egas Moniz, o amado de Dulce. Soube que este se escondera numa vestimenta moura, cujo capuz lhe deixava irreconhecível e tinha conhecimento também dos planos do estrangeiro Fernando Peres. Por fim o Lidador, não encontrando respostas para que um simples bobo da corte pudesse ser tão perspicaz, ouviu as explicações de Dom Bibas.

Ensanguentado e em lágrimas, irado e rolando no chão com os punhos cerrados, o truão procurava um meio de se vingar:

Todo o fel, que o rir forçado de tanto tempo lhe fizera, por assim dizer, absorver e calcar no coração, achou enfim um resfolegadouro no ódio implacável que a dolorosa e terrível afronta recebida lhe gerara lá dentro. O pensamento de vingança alcançara o que não haviam obtido as lágrimas: Dom Bibas sentia agora que ainda havia para ele consolação e esperança. (HERCULANO, 1997, p. 103)

Foi nesse momento que Dom Bibas despiu as vestes de bobo e vestiu um traje de escudeiro, indo até o paço onde, dias antes, se realizava já referido banquete. No meio de tantas pessoas, ninguém o reconheceu, e Dom Bibas pensava que no fim da noite, com todos embriagados, seria mais fácil realizar seu desejo. Cogitava em apunhalar o conde ou envenenar a taça onde este bebia. Logo, perdido em seus pensamentos, viu a rainha sair do local e entrar Garcia Bermudes, o alferes, tendo se escondido embaixo do enorme forro de mesa que se estendia até o chão. Foi entre as lembranças do açoite e o desvario da vingança próxima que o histrião conseguiu ter acesso aos planos do conde.

Diante da trama de Fernando Peres que, desconfiando de uma traição de cavaleiros e ricos-homens, mandara cercar todo o burgo no intuito de identificar e matar os traidores, entre ele o Lidador e Egas, Dom Bibas toma consciência de sua importância para mudar o resultado do plano do espanhol:

e era ele vilão humilde, ele jogral, ele verme desprezível que o mui nobre conde crera esmagar num momento de cólera, quem podia entregar Guimarães ao infante e despedaçar nas mãos do ambicioso e ativo barão não só o poder mas a vida. Dom Bibas esteve a ponto de soltar um rugido de contentamento ao ocorrer-lhe essa ideia, e um clarão de danada esperança alumiu as trevas de sua alma. (HERCULANO, 1997, p. 103)

O contentamento de Dom Bibas se evidencia também porque ele revive as dores sentidas na ocasião da morte de Dom Henrique, o primeiro marido de D. Theresa, pai de Afonso Henriques. Acostumado com o palco das festas da corte, onde reinava como imperador, só não foi deposto de sua função de bobo real porque não havia quem o substituísse. Foi obrigado a se mudar para um aposentado úmido e escuro onde, isolado, vivia horas ocioso. Desse tédio nasceu uma curiosidade, quando ao observar a parede, notou os vestígios de uma porta:

A curiosidade o incitou a fazer mais atenta averiguação. Não se enganara. À força do tempo e diligências pôde abrir suficiente passagem para o esconderijo que achara. Era este um daqueles caminhos subterrâneos, comuns em quase todos os castelos da Idade Média, por onde as últimas estreitezas os defensores dos lugares fortificados alcançavam salvar-se quando a resistência se tornava impossível. Este caminho, que parecia

pertencer à fundação primitiva do castelo de D. Muma, fora provavelmente condenado como inútil quando o genro de Afonso VI lançara em roda dos seus paços soberbos uma cinta de muros e torres inexpugnáveis. (HERCULANO, 1997, p. 104)

Dom Bibas era, então, o dono de um segredo, o possuidor da nova história de Leão e Castela. A vingança, que até então parecia ser algo pessoal, ganhava um contorno patriótico e histórico, mostrando o projeto literário proposto por Alexandre Herculano em sua época: o sentimentalismo aliado ao nacionalismo e às questões políticas. Conhecendo o passado, através do romance histórico, o leitor poderia refletir sobre o presente, valorizando tanto a importância da arte quanto de ser realmente um cidadão em sua época. De acordo com Eduardo Lourenço (1988, p. 86-87):

o projeto de problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria. E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a escrita, a problematização dessas relações é antes de tudo problematização da escrita, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos, como o autor das Viagens o fará com sucesso raro [...]. A partir de Garrett e Herculano, Portugal, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante.

De posse do segredo da passagem secreta, o bobo nada confidenciara a ninguém. Naquela mesma noite, escutando a conversa do conde, absorto nas reflexões sobre seu projeto de vingança, ouviu, de sua pocilga, o diálogo entre o Lidador e Frei Hilarião. À vista disso, conduziu os dois senhores até a passagem: “– Por aqui – dizia o bobo com um rir diabólico – é o caminho da salvação para vós, e para mim o de ver realizado o que será doravante o único pensamento da minha vida.” (HERCULANO, 1997, p. 104). Tanto o frei quanto o rico-homem poderiam naquele momento sair do castelo, mas o Lidador se preocupava com seus homens, cogitando em como estes poderiam fugir do burgo. Prontamente, Dom Bibas informou a Gonçalo que livraria os cavaleiros, precisando apenas de um sinal capaz de os fazer confiar no truão. Nesse momento, o Lidador entregou a Dom Bibas um anel com seu selo de camafeu, dizendo que os cavaliários lhes obedeceriam indubitavelmente.

Por fim, acreditando na vitória dos leoneses, Dom Bibas pediu a frei Hilarião para despir seu hábito e usar um traje de escudeiro que ora lhe apresentava. Renitente por usar roupas profanas, aceitou a troca ao se lembrar do ódio do conde, capaz de mataria todos aqueles que estivessem ao lado de Dom Henriques. Após a saída do Lidador e do frei, o bobo correu em direção a Maia, local onde estava o infante e seus cavaleiros:

Dom Bibas entregou a lanterna de furta-fogo aos seus dois amigos, que se

internaram no subterrâneo. Tanto que desapareceram, ele abriu às apalpadelas a porta exterior da sua pocilga e, cosendo-se com o muro do pátio, atravessou a ponte levadiça e encaminhou-se para o bairro do senhor da Maia. (HERCULANO, 1997, p. 105)

Garcia Bermudes, o alferes, obedecendo às ordens do conde de Trava, cercara cada vez com mais homens as saídas do burgo, tentando evitar a fuga dos aliados do filho de D. Theresa. Aos poucos se desenhava uma guerra civil, que definiria o destino de Leão e Castela: manter-se sob o domínio estrangeiro, na figura do espanhol Fernando Peres, ou estar sob o reinado de quem, para os aliados do infante, eram os verdadeiros donos da terra. Já em Guimarães o conde tentava cercar seus inimigos, os demais distritos do condado de Portugal se posicionavam a favor de Dom Henrique:

O campo de Afonso Henrique aumentava diariamente com as bandeiras das beatrias e concelhos, com os homens de armas dos coutos e honras dos mais ilustres ricos-homens, e com muitos alcaides de castelos do próprio infantático ou realengo de D. Theresa. Assim, ao passo que o conde Fernando Peres chamava os cavaleiros da Galícia e das outras províncias de Espanha para se defender, a guerra ia mudando o seu caráter de luta civil em luta de independência, e fazendo com que o espírito de individualidade nacional se desenvolvesse e fortificasse. (HERCULANO, 1997, p. 108)

Encontrando-se com Dom Henrique, Gonçalo Mendes da Maia relata sua fuga do castelo de Guimarães e a valiosa contribuição de Dom Bibas nesse intento. Diz-lhe também que o bobo fez com saíssem da fortaleza, em segurança, os vinte cavaleiros do Lidador.

Os acontecimentos seguintes contam sobre o casamento forçado de Dulce com Garcia Bermudes, com intenção de satisfazer a ordem do conde de Trava. Egas Moniz havia sido pego e estava preso na masmorra da fortaleza de Guimarães. Fernando Peres havia proposto o casamento em troca da liberdade de Egas mentira e estava preparando a morte do amado de Dulce, por enforcamento. Como era de praxe, aos condenados era enviado um padre para lhes dar a extrema-unção. Nesse momento da narrativa, se percebe novamente a astúcia de Dom Bibas, a quem servira muito bem o hábito que havia sido do Frei Hilarião.

Habilmente, vestido com o traje monástico, o bobo adentrou a masmorra, e disse palavras em latim, com voz grossa e num tom solene, para que os soldados os ouvissem: “– Dominus salvationem notratibus”, ou seja, “O Senhor é a vossa salvação”. Em seguida, apresentou-se ao prisioneiro dizendo ter sido enviado pelo “nobre” conde de Trava para lhe ouvir a confissão. Puxando Egas pelo braço, o truão baixou o capuz e se mostrou a face: “– Não me conheces, Egas? Não te lembras de Dom Bibas, do jogral galhardo, com que brincavas na tua infância? Ingrato, que te esqueceste de mim.” (HERCULANO, 1997, p. 139).

Incrédulo, Egas não entendeu como poderia sair daquela prisão. No mais, sabendo do casamento de Dulce com o alferes, não via mais motivos para a sua existência. É Dom Bibas quem o dissuade, fazendo-o crer que pelo menos, poderia viver para se vingar de Garcia:

Também para mim, nesta vida risonha e folgada de bufão, houve uma hora de agonia e desesperação como a tua, e vivi! Vivi para vingar-me: para a vingança deves tu viver, se és um homem. Mal sabes que prazer é o responder com a injúria a injúria, com o martírio ao martírio. [...] tu, o abandonado, podes abrir a vala dos mortos entre o altar e o leito do noivado; converter em escárnio e mentira as bênçãos do sacerdote; ver a teus pés estorcendo-se moribundo o que assassinou a tua alma, e cuspir-lhe nas faces desmudadas, e rir... desesperá-lo com o teu rir... É tudo isso o que há para ti na vida, se fugires. (HERCULANO, 1997, p. 140)

Sob o delírio da emoção de Dom Bibas ao falar da vingança, Egas, convencido, decide partir. O histrião despe o hábito, trocando-o pela roupa do prisioneiro. Antes de quedar tranquilamente na cela, pede para Egas não colocar a cabeça em risco em vão, porque no outro dia o Lidador, Gonçalo Mendes, iria salvá-lo, e isso realmente aconteceu adiante. Nesse momento, a sós naquele cubículo escuro, olhando o céu proferiu as seguintes palavras:

“– Aragonês, aí te envio o meu vingador! Conde de Trava, não tarda Gonçalo Mendes! Um castelo por vinte açoites! O truão é mais generoso que tu. Oh, oh!...
E desatara a rir.” (HERCULANO, 1997, p. 140)

Dom Bibas representa, alegoricamente, todos os oprimidos de Guimarães, as pessoas humilhadas, os verdadeiros portugueses, aqueles oprimidos pelo domínio espanhol e desejosos de dele se libertarem. Com essa passagem, o autor do romance quis demonstrar que, na ausência da ação desse povo, um personagem agiu por ele:

O Bobo da Corte é o arquétipo mais útil para se lidar com os absurdos do mundo moderno e com as burocracias anônimas e amorfas de hoje, em parte porque ele vê todas as coisas com leveza e em parte porque sua maior felicidade é quebrar regras. (MARK; PEARSON, 2003, p. 205)

Desafiando o poder do rei através do riso, este vai mudando de tom ao longo da narrativa. O que era riso de galhofa, apesar das péssimas condições de vida enfrentadas pelo bufão quando longe do palco – pois seu destino muito piorara durante o governo de Fernando Peres – torna-se gargalhada de vingança, desesperada, sedenta pela desforra. Já não havia mais lugar para o medo, porque esse já lhe confrontara. A violência sofrida pelo açoite e a humilhação a que a situação o expôs levou Dom Bibas à perda momentânea de sua dignidade de bobo oficial do condado português. Esse riso desafiador do truão relaciona-se com a seguinte afirmação de Bakhtin (1987, p. 78):

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além - túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível na terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo.

O riso, então, ultrapassa o medo e a dor da tortura e se torna um meio de resistência à punição. Os açoites sofridos por Dom Bibas deveriam inspirar neste medo, conquanto seriam uma lição por desafiar o poder monárquico, ato comum da parte dos truões. No entanto, Fernando Peres, o estrangeiro, por se sentir traído por parte do seu povo e tendo a posse de sua coroa ameaçada, não aceitou as palavras de Dom Bibas, não as tomando por brincadeira. Esse bobo, extremamente consciente da tortura que sofreu, humilhado, consegue traçar um plano inteligente. Quando ele surge nas cenas, geralmente seu riso marca sua chegada e identifica seu ofício, mas, após os açoites, esse riso se tornou mais grave, indo ao encontro da afirmação de Minois (2003, p. 516): “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”.

Apesar da ironia ainda presente nas falas de Dom Bibas, seu riso esconde a dor física e psicológica sofrida por ele, embora ela seja um modo de ele continuar vivendo, como afirmara para Egas Moniz no momento de sua troca de lugar na masmorra. Por conseguinte, temos o riso como resistência ao poder pré-estabelecido (e as injustiças por ele cometido) e como uma tentativa de sobrevivência, como bem descreveu Minois: “Nosso humor cotidiano, na maior parte das vezes, é desse tipo: ele nos economiza a cólera” (MINOIS, 2003, p. 526).

Caminhando para o desfecho do romance, no campo de S. Mamede o infante triunfava sobre o conde de Trava e sua mãe, D. Theresa, que fugiam para o castelo de Lanhoso, a duas léguas da fortaleza de Guimarães. Na sequência, o narrador confere os créditos da vitória à sorte das armas e à vingança de Dom Bibas:

Mas por que não procuraram os vencidos amparar-se dentro dos fortes muros e torres do castelo de Guimarães? É o que não nos diz a história. Pouco importa: di-lo-emos nós. A história não conheceu Dom Bibas, e Dom Bibas, muito em segredo o revelamos aqui aos leitores, nos confere a chave desse mistério. O bobo tornara impossível semelhante arbítrio, e porventura ajudara a descer do céu a benção que cobriu as armas de Afonso Henriques. (HERCULANO, 1997, p. 141)

Enquanto os homens do infante adentravam o castelo de Guimarães, utilizando a passagem secreta indicada por Dom Bibas, este aguardava no cárcere por sua liberdade, assistindo, às gargalhadas, ao espetáculo de seu algoz, o cavaliço do conde responsável por seus açoites, desfalecer por golpes de espada, coberto de sangue. A vingança se tornava a cada momento mais plena; “o bobo olhava para o besteiro com a voluptuosidade sangrenta de uma besta-fera” (HERCULANO, 1997, p. 142).

Extremamente satisfeito, o truão ainda presenciou Frei Hilarião, na igreja de S. Salvador, a entoar cânticos e orações para abençoar o príncipe D. Afonso, um importante acontecimento para o povo, que poderia ver tanto o castelo de Guimarães como o mosteiro afirmarem o poder do infante. Fortalecia-se a união do poder da coroa portuguesa e do Clero, o que mais tarde, conforme a historiografia, culmina na criação do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição Católica.

Quem ainda era favorável ao conde, fugiu sob as vaias e pedradas dos burgueses. Chegavam, então, ao mosteiro, triunfantes, o infante e o Lidador, seguidos por Dom Bibas:

montado em um ginete do conde de Trava e ataviado com as suas louçainhas de bufão, seguia de perto o cavaleiro, rindo e fazendo visagens e momos, sem se esquecer de distribuir golpes de palheta à direita e à esquerda com toda a munificência de um truão real. (HERCULANO, 1997, p. 143)

Do outro lado do embate político, o resultado da guerra amorosa entre Garcia Bermudes e Egas Moniz não apresentou um vitorioso. Apesar de este ter matado de impiedosamente o alferes no campo de batalha, que sucumbiu chamando por Dulce, não se pode dizer que para ele a vingança trouxe felicidade, como o foi para Dom Bibas.

Dulce, ao saber da morte de Garcia pelas mãos de Egas, pediu para ele perdoar o morto, rezando por sua alma, ao que o cavaleiro se recusa. Desconhecendo, então, esse novo homem vil e perverso, a dama preferida de D. Theresa expira, tendo sido sepultada, ao lado de Garcia, na capela anexa ao convento de D. Muma.

No dia da morte da amada, Egas foi até o mosteiro onde se encontrava Frei Hilarião, que o ordenou noviço. Após três dias, esse noviço, desconhecido por todos, apareceu morto sob o túmulo de Dulce. Tal característica de imprimir ficção aos acontecimentos históricos é marcante em Alexandre Herculano, o que pode ser visto tanto no herói do romance – Dom Bibas – quanto no referido triângulo amoroso findado de tão tragicamente. No mais, conferindo ao Romantismo seus aspectos nacionalistas e de liberdade de criação, o passado histórico revisitado ao gosto burguês reafirma a identidade nacional lusitana. Assim, Santos

(2010, p.46) observa que

Atestar a veracidade do exercício ficcional é uma constante em *Herculano*. O verosímil impõe-se, naturalmente, na obra de ficção pela própria natureza do mundo possível representado, pela sua ocorrência interna e pela sintaxe lógica do enredo. O que importa, realmente, é que o universo diegético se torne credível para o leitor; para o garantir, o autor tem de socorrer-se de dispositivos de veridicção, como a invenção/ referência às fontes ou o apelo à Antiguidade dos factos.

José Saramago atesta essa característica do romance histórico, que busca apresentar uma história mais flexível para induzir o leitor a refletir sobre a própria história e seu papel como cidadão atuante nesta, como o fez Dom Bibas, um representante do povo português. Nesse sentido, tanto a arte quanto a historiografia são produtos da ação humana, cada uma caminhando em um sentido diferente, e complementando-se no romance histórico de *Herculano*:

Olhando o passado, a minha impressão mais forte é a de que estamos perante um imenso tempo perdido. A História, e também o Romance que procura para seu tema fundamental a História, são, de alguma maneira, viagens através daquele tempo, tentativas de itinerários, todas com um só objectivo, sempre igual: o conhecimento do que em cada momento vamos sendo. (SARAMAGO, 2003, p. 503)

O século XIX, repleto de publicações de revistas e jornais, foi um momento, em Portugal, muito afeito à leitura e o romance romântico também atendia às necessidades de leitura da burguesia crescente, carente da glória portuguesa vivida durante a Idade Média. Daí o romance histórico introduzido em Portugal através das obras traduzidas de Walter Scott, Rousseau, Chateaubriand, Victor Hugo, entre outros ter sido aclamado pelos leitores.

Nesse sentido, em *O bobo*, o final feliz é a vitória do povo português, obtida, principalmente, com a vingança e a astúcia de Dom Bibas. Ainda, bem ao gosto romântico, quanto ao desfecho trágico quanto ao triângulo amoroso da narrativa – Garcia Bermudes, Dulce e Egas Moniz – apesar de triste, também agradava o público burguês. Isso confirma a fusão entre histórico e ficcional, na intenção de que a literatura preencha aquilo que a historiografia não alcança quando tenta registrar a formação do país.

Encerrando o romance, o narrador comenta que o leitor poderia estar se questionando sobre o fim de Dom Bibas e dos demais personagens apresentados na narrativa. Então, após informar que, depois de fugirem para o castelo de Lanhoso – localizado onde atualmente é a cidade de Braga –, D. Theresa morreu dois após depois e Fernando Peres voltara para o solar de Trava, na Galícia, tem-se notícia do truão:

Dom Bibas reconquistou a paz de espírito com o gosto da vingança; e ainda por muitos anos alegrou os saraus de seu senhor D. Afonso. Morreu velho, deixando o importante cargo que exercitava aos dois célebres truões de Sancho I, Bonamis e Acompaniado. (HERCULANO, 1997, p. 152).

Sendo Dom Bibas tenha sido um personagem ficcional no romance **O bobo**, e o romance seja toda representação, a historiografia nos apresenta os histriões Bonamis e Acompaniado, truões na chamada vida real. Na Idade Média, muito antes do teatro de Gil Vicente, aconteciam representações litúrgicas em comemoração a datas católicas como Natal, Páscoa e Corpus Christi, por exemplo quando, se encenavam simples passagens dos textos bíblicos, pois grande parte do público era composto por analfabetos.

Uma outra maneira bastante rudimentar de representação teatral nesse período diz respeito ao arremedilho, que buscava imitar (arremedar) figuras conhecidas publicamente, jocosa e profanamente. Os jograis, com declamações e mímicas, durante as festas populares ou as celebrações religiosas católicas, se apresentavam em praça pública, divertindo os espectadores. Não há registros de textos referentes a tais representações, no entanto, um documento de 1193, confirma a concessão de terras feita a dois jograis, Bonamis e Acompaniado, como pagamento por um arremedilho:

Trata-se de um documento relativo à doação de terras, no lugar de Canelas, que o rei D. Sancho I fez dois jograis, Bonamis e Acompaniado, em paga de um “arremedilho”, que estes haviam representado na sua corte. Constituiria assim este a célula-mãe do teatro português. (REBELLO, 1967, p. 18)

Tal informação comprova que, como é uma característica do romance histórico, arte e historiografia se complementam. Sancho I (1154-1211) foi o segundo rei de Portugal, filho de D. Afonso Henriques e de sua esposa, Mafalda de Saboia. Subiu ao trono no ano de 1185 e consolidou a independência da nascente nação portuguesa. Portanto, o romance **O bobo** nos ratifica a tradição de se manter um truão na corte e isso se perpetuou após a “morte” de Dom Bibas.

Assim como há relatos da vida de Bonamis e Acompaniado, surgiu a necessidade de se averiguar se Dom Bibas era apenas personagem ficcional de Alexandre Herculano. As fontes digitais que o citaram, como um bobo da corte real do Castelo de Guimarães no Século XII, não foram capazes de comprovar, documentalmente, se esse feito realmente ocorreu. Por conseguinte, tal averiguação poderá ser feita em uma pesquisa futura.

Compreende-se, após esta análise, que Dom Bibas apresenta, para o enredo da obra, uma função diferente da de Guarin, de Antônio José. Enquanto este é um brincalhão e lida,

não somente com os representantes da Igreja, alvo de sua crítica, o bobo de Herculano tem um propósito político e social no romance. Através dele, de seu raciocínio rápido e estratégico, um rei foi derrubado - Conde de Trava - no intuito de ser elevado ao trono do Condado Portucalense, D. Afonso Henriques – um nativo português, verdadeiro herdeiro do trono, filho do rei D. Henrique de Borgonha e de D. Theresa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rememorando o início da pesquisa, desde a escolha do *corpus*, a definição do título, o traçar dos objetivos da tese, à projeção do que ela apresentaria de inovador no âmbito dos Estudos Literários, tem-se uma trajetória, para qualquer pesquisador/a, de qualquer área do conhecimento, bastante desafiadora. Foi um desafio porque o doutorado implica em quatro anos de estudos, cobranças íntimas, procrastinações, aulas, horas ininterruptas de leitura, escrita, tensão, angústias, satisfação, desespero e alegrias. Particularmente os últimos anos (2019-2022) se mostraram assustadores, em decorrência da pandemia da Covid-19 e do governo do hoje ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, e essas ocorrências interferiram diretamente neste estudo.

O receio quanto ao exposto influenciou diretamente na produção deste texto, pois havia um medo relacionado à morte, conquanto milhões de pessoas perdiam a vida em função da contaminação pelo coronavírus. Ademais, havia o temor decorrente dos caminhos políticos construídos nesse período: a ciência perdia sua credibilidade, a educação e os direitos humanos foram terrivelmente desrespeitados, devido, por exemplo, ao corte de verbas para as pesquisas de Pós-Graduação, à dissolução do Ministério da Cultura, à falta de incentivo para o desenvolvimento de políticas públicas voltadas para as minorias (negros, indivíduos homoafetivos, indígenas etc.). Todos esses fatores geraram momentos de alternância entre a necessidade cada vez maior de se produzir conhecimento científico, como resistência, até as longas fases de procrastinação angustiantes em função das incertezas quanto ao futuro.

Retomando o percurso inicial, este estudo se propôs a analisar a atuação dos bobos da corte Guarin e Dom Bibas nas respectivas obras de Antônio José da Silva, o Judeu, e de Alexandre Herculano: **O prodígio de Amarante** (2005) e **O bobo** (1997). Como resultado, confirmou-se que, através do riso, esses personagens faziam críticas à Igreja e à Monarquia, cada um a seu modo, mas ambos questionando a ordem. Além disso, levavam o leitor a refletir sobre as estruturas sociais vigentes (desde sempre opressoras), as quais acentuavam as divergências sociais, econômicas e políticas, utilizando-se da imposição do medo para que o povo se calasse e não tentasse causar quaisquer tipos de mudança nessa referida estrutura.

Apesar de várias dissertações e teses terem como foco o estudo do bobo da corte, mais especificamente analisando esses personagens em peças de Shakespeare ou sua função na representação teatral, pode-se considerar que não foram encontradas pesquisas que apresentassem um estudo comparativo entre dois personagens truões em obras distintas, com funções relevantes em cada uma delas, no âmbito da literatura luso-brasileira. Sendo assim, as

contribuições desta tese devem-se, sobretudo, por desenvolver uma pesquisa, de certo modo, inédita sobre o tema na área dos Estudos Literários.

Ao se fazer a pesquisa biográfica a respeito de Antônio José, na verdade, um aprofundamento do estudo iniciado no mestrado, foi necessário retomar o período de vigência do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição Católica e o quanto a permanência de tal órgão foi prejudicial, não somente para os considerados hereges, mas para a sociedade como um todo. Essa afirmação se justifica porque o fanatismo religioso e os interesses econômicos e políticos por parte dos detentores do poder (Clero e Monarquia) causaram um atraso para Portugal, principalmente quanto à educação e à produção cultural do período, visto que a censura impedia o surgimento de uma nova forma de pensar, desprendida das influências clericais. As referências utilizadas para se compreender a atuação do Santo Ofício, baseadas nos textos de Anita Novinsky, Alexandre Herculano, Toby Green e Maria Luiza Tucci Carneiro, dentre outros, evidenciaram que a censura, sobretudo direcionada a livros, ocasionou o esquecimento e até o desaparecimento de obras de relevante importância cultural e historiográfica, causando prejuízos ao conhecimento humano.

No mais, o medo imposto pela perseguição aos “hereges”, tão bem relatado por Jean Delumeau, proporcionou a morte (literal ou não) de vários artistas e cientistas obrigados a se calar para ter suas vidas asseguradas. No entanto, o pavor causado pelo desconhecido e o incentivo à delação levaram vários intelectuais ou artistas em potencial a serem perseguidos, presos, torturados e mortos em Autos de Fé que, com suas chamas crepitantes, enviavam o seguinte recado: se “sair da linha”, o próximo pode ser você. Ademais, revisitar esse período histórico também ocasionou várias reflexões sobre a atualidade, quando se presencia o crescimento de vertentes religiosas que incentivam o preconceito, pregam a violência e se aliam a partidos políticos de extrema-direita, incentivando o fim do Estado laico e divulgando ideias fascistas.

Devido a essas considerações, a morte de Antônio José, para esta tese, foi tão marcante e significativa, muito mais que a data de seu nascimento. Alberto Dines, pesquisador mais recente da biografia do Judeu, tentou oferecer ao comediógrafo o reconhecimento que o Santo Ofício, na época e ainda décadas após sua morte, tentou lhe roubar. Dines, no seu trabalho em conjunto com Victor Eleutério, buscou o crédito da peça **O prodígio de Amarante**, sobre a qual pairavam dúvidas quanto à autoria. Comprovando-a, através de documentos encontrados, em sua maioria, na Torre do Tombo, em Lisboa, e, sobretudo, num ato de justiça e reparação, atribuem-na ao Judeu. O lançamento do **O Judeu em Cena – El Prodígio de Amarante: O Prodígio de Amarante** (2005) – no ano do tricentenário do nascimento de Antônio José, que

não chegou a se tornar advogado e muito menos era cristão, como afirmava a Igreja, o autor pôde, finalmente, ser visto como o grande comediógrafo que, por alguns anos, figurou no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, com seus bonecos de cortiça parodiando obras literárias e a vida não ficcional.

Portanto, é extremamente necessário revisitar as obras de Antônio José, devolver-lhe a autoria da referida peça, como o fizeram Dines e Eleutério (2005) e colocá-lo em lugar de destaque, entre os escritores luso-brasileiros, porque suas contribuições para a arte literária e a dramaturgia são inquestionáveis. As circunstâncias de sua existência contemplam, infelizmente uma vida marcada pela produção teatral, em meio à perseguição decorrente do fato de ser considerado um cristão-novo, delação de práticas judaizantes, prisões, torturas e, por fim, a morte pelo garrote num Auto de Fé, em 1739, aos trinta e quatro (34) anos.

Seguindo esse intuito de evitar o esquecimento das obras do Judeu, a professora e pesquisadora Kenia Maria de Almeida Pereira também analisa e revisita suas obras, relançando-as com comentários pertinentes a respeito de Antônio José, a fim de dar-lhe o destaque merecido. Apesar desses esforços, o autor continua mais conhecido no âmbito acadêmico e, raras vezes, foi citado em livros didáticos de literatura aqui no Brasil.

Assim, sobre a vida e as obras do Judeu, pode-se encarar a função da memória de duas maneiras distintas. A primeira delas, quando se percebe que sua vida está diretamente ligada à sua condição de cristão-novo, tornando-o um alvo para o Santo Ofício. Nesse sentido, é preciso retomar a Inquisição, visando repensar essa época, tendo em mente o retrocesso representado por ela para o mundo, objetivando evitarmos o retorno de algo parecido na sociedade. A segunda é se utilizar da memória no intuito de que as obras de Antônio José não caiam no esquecimento, pois essa seria uma cruel consequência do preconceito carregado por ele em sua própria alcunha.

Alexandre Herculano, historiógrafo, tinha consciência desse período obscuro vivido pelos portugueses, durante séculos de Inquisição, e seus resquícios para a nação. Por isso sua contribuição, tão relevante, foi elucidar aspectos ainda desconhecidos ou não tratados criticamente, porque naquele período de trevas o sentido da palavra “laicidade” simplesmente não existia. A violência cometida pela Igreja com o consentimento do Rei fez milhares de vítimas sem direito à defesa, pois era mais fácil levar o povo a acreditar na maldade do Diabo do que na justiça dos homens, esta verdadeiramente nula no referido contexto.

Sabidamente, Herculano utiliza-se do gosto popular pelo romance histórico a fim de recontar a história lusitana e mostrar ao povo, golpeado pelo atraso educacional e cultural herdados do Santo Ofício, um pouco de Portugal glorioso, de homens valentes e amores

impossíveis, evidenciando, no desfecho da narrativa, um final razoavelmente feliz. Para tanto, mescla história e ficção, entretendo e ensinando, anunciando as luzes do Iluminismo que tão tarde começaram a clarear a sociedade portuguesa. Lukács salienta que o romance histórico deveria retratar as grandes crises da História. Embora o foco de **O bobo** não seja relatar o período inquisitorial, a obra retoma um momento crítico, cuja população do Condado Portucalense (futuro Portugal) encontrava-se desejosa de se desvencilhar de Leão e Castela (domínio espanhol), representado pelo Conde de Trava, marido da rainha D. Theresa. Então, a Batalha de São Mamede resolve o conflito e o Condado retorna ao domínio português, na figura de D. Afonso Henriques, o verdadeiro herdeiro do trono, de acordo com a narrativa.

Constatou-se que o romance contempla aspectos ligados ao maniqueísmo, como heróis e vilões; ademais, existe a presença de um final feliz ao gosto romântico. Portanto, **O bobo** possui um perfil didático e, ao mesmo tempo, apaixonado de reaperceber os tempos gloriosos de Portugal e seus homens comprometidos com a honra do país nascente. Inusitada é a escolha do personagem Dom Bibas, já em destaque no título do romance, e sua ação decisiva que assegurou a vitória dos aliados do príncipe D. Afonso Henriques.

Outrossim, nas duas obras analisadas, o bobo é a parte da história capaz de, através do riso, divertir e ser crítico. Ele é livre, como o trunfo O Louco, do tarô e consegue percorrer diversos cenários e se comunicar com os mais diferentes tipos de personagens, sem necessitar do uso de máscaras sociais, para ser aceito nos diferentes grupos da sociedade. Além do mais, nota-se que o truão sai da realidade das cortes, espaço no qual era artista e funcionário da Monarquia – geralmente com alguma deformidade física em seu corpo –, para figurar em renomadas obras literárias, mantendo vivo seu arquétipo em representações artísticas contemporâneas, como na pintura, no cinema e nas histórias em quadrinhos.

Ao se analisar a atuação dos bobos Guarin e Dom Bibas, percebe-se que suas aparências, por vezes inofensivas e grotescas, contrastam com sua inteligência, raciocínio rápido, capacidade artística e consciência de classe. Eles sabem quem são, conhecem seus limites e, muitas vezes, aguardam o momento certo de agir. São estratégicos, visando se manterem livres e vivos. Por mais que tivessem liberdade de ação, bem como os bobos da vida real, precisavam se preservar, pois o ambiente onde viviam era hostil. Guarin convivia com o futuro São Gonçalo do Amarante, criticava a Igreja e zombava da bondade do santo. Preferia pensar em si primeiro e ajudar-se com o dinheiro arrecadado pela Abadia. De resto, numa atitude desafiadora, ajudou D. António (que então se tornara abade, em decorrência da partida de S. Gonçalo para Jerusalém) a se unir a Rosaura, desvirtuando dogmas católicos.

A pesquisa revelou também que Antônio José da Silva foi o único membro de sua

família a ser condenado à morte pelo garrote, na madrugada do dia 19 de outubro de 1739. Dentre os onze (11) assassinados nesse dia, o Judeu era um deles. Sua tentativa de driblar a censura falando de um santo, na peça **O prodígio de Amarante**, não foi o suficiente para agradar os algozes. No mais, outras comédias viriam mais tarde e os graciosos dessas eram mais impetuosos nas críticas que Guarin. Enquanto o comediógrafo amadurecia para a sua arte, crescia igualmente a perseguição... O Santo Ofício jamais lhe deixaria em paz. Morto o autor, seus textos sobreviviam. Este estudo, em virtude do seu objetivo principal, não se ateve a averiguar se suas peças continuaram a ser encenadas no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa. Provavelmente, tal não aconteceu, porque a Igreja condenava, não somente o corpo dos “hereges”, como também a memória a respeito deles. Por isso, se queimavam os corpos condenados ao garrote. Tal averiguação poderá ser realizada em uma nova pesquisa

A condenação de Antônio José ocorreu devido à sua produção artística contestadora, conclusão à qual já havia chegado Alberto Dines, quando do lançamento de **O Judeu em Cena: – El Prodígio de Amarante: O Prodígio de Amarante (2005)**:

O fato da prisão do Judeu em 5 de outubro de 1737 ter partido de uma ordem verbal do Inquisidor Geral, além de raro e quase surpreendente, reforça a hipótese de que as culpas de Antônio José situam-se em âmbito não-religioso. As práticas judaicas do Grande Dia (o Iom Quipur) seriam apenas um pretexto para castigar suas inconveniências como autor. (DINES, 2005, p. 35)

Se Guarin, na ficção, consegue se safar das reprimendas da Igreja e se immortalizar como um símbolo de resistência ao se opor aos ideais católicos, permanecendo vivo e livre de castigos, isso não aconteceu com seu criador. Apesar das prisões e da possível condenação à morte, mais certa a cada processo a lhe impor a reclusão, o Judeu continuava atuante. Entretanto, ainda que não fosse pela ação do Santo Ofício, o autor morreria um dia e sua obra iria permanecer, como está acontecendo, embora a censura tenha tentado aniquilar também a sua arte. Enfim, Antônio José é resistência. Todavia, necessita de reconhecimento e de uma divulgação cada vez maior de sua obra, em especial nas escolas, lugar no qual é possível semear a leitura e despertar, nos discentes, o interesse pelos mais diversos gêneros literários. Logo, essa também é uma das inúmeras tarefas dos professores de literatura: ressuscitar ideias cujo abuso do poder tentou exterminar e assim refletir, em conjunto, sobre elas.

Em **O Prodígio de Amarante**, quando o santo Gonçalo retorna para Portugal, após sua ida a Jerusalém, Guarin se mostra arrependido de seus atos. Contudo, essa pode ser apenas mais uma de suas artimanhas, porque, renunciando à vida mundana e indo morar no Mosteiro Beneditino, poderia continuar a ter vida fácil, à custa da Igreja. Dessarte, a malandragem é

visível em Guarin, assim como são perceptíveis suas zombarias direcionadas aos preceitos católicos. Apesar disso, o gracioso não evidencia em si nenhuma marca de repressão ou violência por agir dessa maneira, tal como acontece com Dom Bibas e, diferente deste, ele não é um personagem protagonista.

Enquanto Guarin é movido por interesses pessoais, Dom Bibas vive em função da vingança e possui um projeto político audacioso. Após ser açoitado por ordem do Conde de Trava, a agressão física e o vilipêndio produzem nele o sentimento de vingança a qualquer custo, tanto que os dias posteriores ao açoite são dedicados a traçar estratégias capazes de arruinar a vida do Conde. Dom Bibas, até então, estava acostumado a ser bem tratado na corte, antes da chegada de Fernando Peres. A vingança também é uma maneira de colocar em prática seu projeto grandioso: desvencilhar Portugal do domínio espanhol, o que, de fato ocorre na narrativa.

Uma das características do estilo romântico é a tentativa de se criar uma identidade nacional que represente o povo nativo, mesmo que a empreitada se evidencie de modo idealizado na maioria das obras desse período. Isso posto, em **O bobo** buscou-se reviver a glória dos cavaleiros medievais que lutaram para não deixar Portugal ser tomada pelos espanhóis. E, de maneira didática, a história é narrada ao leitor enfatizando um passado de grandes feitos, cuja glória poderia e deveria ser revivida no presente.

Vale lembrar que, quando a narrativa tem início, o português Egas Moniz é apresentado como o bravo cavaleiro vindo das batalhas das Cruzadas, disposto a lutar pelo amor de Dulce, a protegida da rainha D. Theresa. Seu rival, o espanhol Garcia Bermudes, representa a vilania, ainda que se mostre como um homem de honra. No entanto, ele é a visão do inimigo, pois está do lado do Conde de Trava. E, no fim do romance, o embate entre os dois cavaleiros atesta a vitória de Portugal e a soberania de seu povo.

Embora tenha o triângulo amoroso como um atrativo romântico para o público leitor, o destaque da narrativa fica certamente por conta de Dom Bibas. No início da leitura da obra, já é perceptível o quanto Alexandre Herculano pesquisou a respeito do bobo da corte, visto que, no capítulo segundo, intitulado “Dom Bibas”, o narrador descreve o personagem e apresenta um estudo sobre os truões para ressaltar sua importância política no âmbito da corte portuguesa, porque, de acordo com esse narrador, “naquela época o cargo de truão correspondia até certo ponto ao dos censores da República Romana” (HERCULANO, 1997, p. 25). A notoriedade do truão explica também o fato de Dom Bibas dar título ao romance e o fato de sua ação decisiva ao indicar uma rota de fuga, secreta, dentro do castelo de Guimarães proporcionar a vitória dos portugueses. Conceituado como uma “entidade social”, tendo os

reis como seus servos (HERCULANO, 1997, p. 27) justo a ele, fraco fisicamente, coube o raciocínio certo que livrou Portugal do domínio espanhol.

Nesse romance, a vingança movia Dom Bibas, mas não somente aquela decorrente do açoitamento. Como bem mostra o narrador (HERCULANO, 1997, p. 26-27), o ressentimento persistente no âmago dos bobos da corte decorria dos maus tratos sofridos por eles diariamente devido ao seu corpo defeituoso (grotesco): geralmente um anão – como era Dom Bibas – ou um corcunda, ou um coxo, ou todas essas características reunidas. Sua vingança diária era terrivelmente externada no palco, momento em que seu riso paródico imitava, deformava e provocava gargalhadas, cujos alvos do ridículo eram os detentores do poder: monarcas, Clero, cavaleiros. A plateia ria com receio, porque todos poderiam ser os alvos de suas zombarias, ademais o riso advindo do bobo costumava ser cruel, alucinado, enfim, vingativo.

São esses motivos que levam Dom Bibas a realizar sua justiça: lutar contra o Conde de Trava é vingar-se da humilhação sofrida por ele e, conseqüentemente, proporcionar a vitória ao povo português, invertendo o jogo, fazendo de “bobo” o próprio Fernando Peres. Inclusive, o truão não apenas se opõe à Monarquia (Conde de Trava), como também desafia os nobres (Garcia Bermudes) e a Igreja (cônego Martim Eicha), todos estrangeiros. Como não houve quem o defendesse, foi açoitado e teve sua honra de bobo ferida. Após o açoite, a narrativa trata dos preparativos para o combate entre espanhóis (aliados do Conde, como Garcia Bermudes) e portugueses (aliados de D. Afonso Henriques, que pouco aparece no romance, como o Lidador Gonçalo Mendes, Egas Moniz e Frei Hilarião). Ademais, conta sobre as ações envolvendo o já citado triângulo amoroso e Dom Bibas desaparece das cenas seguintes, tendo aparecido pela última vez no capítulo sétimo e retornado somente no capítulo onze.

Ao retornar, o truão conta ter planejado detalhadamente sua vingança, cuja consequência seria implacável. Diferente de Guarin, que permaneceu sob a proteção da Igreja, alvo de sua crítica, Dom Bibas foi esquecido pela corte, vivendo isoladamente seu castigo, sofrendo pela tortura física e emocional que o marcaram indelevelmente. Logo, sua satisfação foi indicar a passagem secreta no castelo de Guimarães, através de onde os apontados como traidores da Coroa, por Fernando Peres, puderam sair e entrar da fortaleza. O rei morto, D. Henrique, pelo menos dispensava a Dom Bibas algum apreço e, provavelmente, ele esperava de D. Afonso Henriques, o filho, um tratamento digno.

A pesquisa também mostrou que o riso provocado pelo truão é, na maioria das vezes, permeado pelo próprio medo – no caso, um medo relacionado à verdade relevada por ele. Como bem pontuou Minois (2003), uma verdade dolorosa, incapaz de passar despercebida

para quem, como o bobo, conseguia ter sobriedade em meio ao caos. Em decorrência desses fatores, o riso desafia o poder e se coloca como resistência, conquanto frente à tortura.

Tanto Guarin, movido por interesses pessoais a fim de não perder seu estilo de vida, quanto Dom Bibas, guiado pela vingança – cujo plano serviu para se satisfazer pessoalmente e para livrar a nascente nação portuguesa do domínio espanhol –, salientam ter o riso uma função subversiva e, embora a subversão pressuponha a derrubada do poder pré-estabelecido, nem sempre tal derrocada é possível. No entanto, eles se portam como inquestionáveis símbolos de resistência, cada um a seu modo, como foi observado.

Por mais que Guarin não tenha sofrido punições por suas críticas à Igreja e não obstante Dom Bibas tenha encontrado um modo de ajudar os aliados de D. Afonso Henriques a derrotar o Conde de Trava, eles permanecem como bobos da corte, porque a ordem fora subvertida apenas momentaneamente. Apesar disso, comprovou-se o objetivo principal desta tese: aproximar e evidenciar que o humor serve como desafio ao poder monárquico e clerical, assim como os personagens se tornaram símbolos de resistência à ordem vigente, atuando como dois insubordinados, opondo-se às normas impostas pelas autoridades, sem perder a consciência dos riscos a que estavam expostos.

Para mais, as minorias marginalizadas podem se enxergar na ação dos dois truões. Guarin, ao contrário do que os judeus ou outros “hereges” poderiam fazer, critica a Igreja, zomba dos costumes “benevolentes” de S. Gonçalo e ajuda D. António, sobrinho do santo, a contrariar dogmas católicos, como o da castidade – porque o homem vivia “em pecado” com Rosaura – e eram auxiliados e acobertados pelo gracioso. Através dele, é possível a essas minorias se vingar dos abusos do Clero – ainda que catarticamente – pois, enquanto S. Gonçalo evidencia-se um santo, bom e milagreiro, a Igreja, na realidade, perseguia, torturava e matava em nome de “Deus”. É certo também que António José podia desferir, utilizando-se do bobo, as palavras que, diante de um Tribunal injusto, não lhe era permitido dizer.

Dom Bibas representa o povo que não aceitava o domínio espanhol. Entretanto, a esse povo não era dado o direito de se pronunciar, de exigir o trono a quem lhe era de direito, segundo ele, ou seja, D. Afonso Henriques, o herdeiro da rainha D. Theresa. O castigo sofrido pelo truão ao desafiar o Conde de Trava é amenizado pelo final feliz – retomada de Portugal pelos portugueses – e suplanta a dor da tortura. Viver e morrer pela pátria, um fim nacionalista! Mais romântico, impossível.

Portanto, o riso aproxima esses dois bobos da corte, sobretudo, sua função subversiva, capaz de mostrar ao leitor que há algo errado na sociedade, sendo necessária a reflexão e o questionamento de valores. Enquanto o riso em Guarin é debochado, pois ele é um brincalhão

e um malandro – preocupado apenas com o próprio bem-estar – Dom Bibas é a entidade social e política responsável pela mudança do destino de Portugal, que poderia ser um domínio espanhol, caso o truão não interviesse de modo estrategicamente planejado, mostrando um caminho secreto para a entrada e a saída dos cavaleiros aliados a D. Afonso Henriques.

Alguns pontos não foram esclarecidos nesta tese, devido ao compromisso com o objetivo principal da pesquisa, como a existência das bobas da corte (nas cortes ou na ficção), curiosidade despertada nas ações de Trippetta, de Hop-Frog e de Flora, em **O Prodígio de Amarante**; a herança deixada pelos histriões para os humoristas de nossa época; e, também, se Dom Bibas realmente existiu na corte de D. Henrique de Borgonha, no Condado Portucalense no século XII. Sobre as bobas, é importante verificar se existiram na realidade, se seu papel se equiparava aos dos homens, se apresentavam deformidades e como cumpriam seu papel na corte. Já sobre os humoristas, como os de *stand up*, se veem limites no humor, se buscam no riso uma função subversiva e se consideram que o humor pode ser ou não limitado. No que tange à existência “real” de Dom Bibas, não foram encontradas fontes comprobatórias suficientes capazes de comprovar sua passagem pela corte portuguesa, somente curtas referências em *sites* que tratam do bobo da corte; no entanto, sem revelar nenhum tipo de evidência confiável. Logo, essas são reflexões para uma outra pesquisa.

REFERÊNCIAS

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

ALAVARCE, Camila da Silva. **Entrevista 636.** Entrevistador: Oscar D'Ambrósio. São Paulo: UNESP, 2009. Entrevista concedida na Assessoria de Comunicação e Imprensa da Reitoria. *Podcast* (19:29 min). Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/144773>. Acesso em: 10 out. 2020.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Tradução de Milton Ohata. **Novos Estudos** 77, p. 208, mar. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/XRts7vvR3XZ6xb8KygWqtDn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 set. 2021.

ARAD; RODRIGUES. No Jornal Nacional, Lula chama Bolsonaro de bobo da corte: ‘Não manda nada’..., 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/no-jornal-nacional-lula-chama-bolsonaro-de-bobo-da-corte-nao-manda-nada-87770>. Acesso em: 02 fev. 2023.

BÁEZ, Fernando. **História universal da destruição de livros:** das tábuas sumérias à guerra do Iraque. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BAIÃO, António. **A Inquisição em Portugal e no Brasil:** subsídios para a sua história. Lisboa: Arquivo Histórico Portugues, 1921.

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.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: HUCITEC, 2010.

BARANITA, Pedro Alexandre de Almeida Lima Fernandes. **Anti-heróis no cinema:** cinema audiovisual – 2014/2015. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Som e Imagem) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2015.

BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue.** Paris: Seuil, 1984.

BEIRANTE, Cândido. **A Ideologia de Herculano** (Da Teoria do Progresso da Civilização às reformas regeneradoras de Portugal). Santarém: Edição da Junta Distrital, 1977.

BERGSON, Henri. **O Riso:** Ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERNARD, Claudie. The Mixed-Blood Settles Scores: the question of racial justice in *Georges* by Alexandre Dumas. In: MONTIEL, Daniel Escandell; BIBB, Sheila C. **Introduction to Best Served Cold:** studies on revenge. Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, 2010. p. 39-47. https://doi.org/10.1163/9781848880436_006

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Consultoria da edição brasileira, Danilo Marcondes. Tradução de Desidério Murcho. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BORDIN, Vanessa. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BORDIN, Vanessa. A loucura reveladora dos bufões na Idade Média: Triboulet e Brusquet, bobos ilustres. *In*. BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.). **O bufão e suas artes**. Artesania, disfunção e soberania. Jundiaí: Paço, 2017. p. 358-405.

BRAGA, Bya. Figuras Bufônicas: cultura material de ator e outros bichos. *In*. BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.). **O bufão e suas artes**. Artesania, disfunção e soberania. Jundiaí: Paço, 2017. p. 55-100.

BRITO, J. J. Gomes de. **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1914. Tomo 21.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 215-216.

CÂMARA dos Deputados. **Jair Bolsonaro**: biografia. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/74847/biografia>. Acesso em: 05 fev. 2023.

CAMPBELL, Joseph. **Deusas**: os mistérios do divino feminino. Tradução de Tônia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Preconceito racial no Brasil-Colônia**: os cristãos-novos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas**: o DEOPS e as minorias silenciadas. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CASA NOVA, Roberta de Mello. A estratégia do prazer ou o prazer da estratégia. *In*. BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.). **O bufão e suas artes**. Artesania, disfunção e soberania. Jundiaí: Paço, 2017, p. 158-187.

CERVANTES y SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução dos viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CHARTIER, Roger. O *Dom Quixote* de Antônio José da Silva, as marionetes do Bairro Alto e as prisões da Inquisição. Tradução de Estela Abreu. **Sociologia&Antropologia**, v. 02, n. 03, p. 161-181, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/wRnvpScWvdg8LRxJhGK3pB/?format=pdf&lina g=pt>. Acesso em: 6 jan. 2021. <https://doi.org/10.1590/2238-38752012v237>

DELUMEAU, Jean. **Nascimento e Afirmação da Reforma**. Tradução de João Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Thomson Pioneira, 1989.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada.** Tradução de Maria Lúcia Machado. Tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DINES, Alberto. **Vínculos do Fogo: Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. I.

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. 1. ed. bilíngue e comprovação de autoria. São Paulo: Edusp, 2005. p. 17-47.

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. 1. ed. bilíngue e comprovação de autoria. São Paulo: Edusp, 2005. p. 59-60.

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões.** Belo Horizonte: Javali, 2018.

EUSTÁQUIO, Arlene Rosa. **O sagrado e o profano em Antônio José da Silva, o Judeu: uma análise de *O Prodígio de Amarante*.** 2014. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

FERNANDES, Cecília. Gárgulas, o que são? Conheça a origem, função e simbologia. **Segredos do Mundo**, 02 jun. 2021. Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/gargulas-o-que-sao/>. Acesso em: 03 abr. 2023.

FERNÁNDEZ, Martín Ugarteche. Quem foi São Gonçalo de Amarante? 10 jan. 2022. **A12 Redação**. Disponível em: <https://www.a12.com/redacaoa12/espiritualidade/quem-foi-sao-goncalo-de-amarante>. Acesso em: 20 set. 2020.

FISCHER, Steven Roger. **História da leitura.** Tradução de Cláudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** Tradução de Lucas Baldovino e Carlos Davi Szlak. São Paulo: SENAC SP, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas.** Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. O bufão no ser e no cerne das coisas. In. BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.). **O bufão e suas artes.** Artesania, disfunção e soberania. Jundiá: Paço, 2017. p. 431-459.

GONÇALVES, Adeldo. **Antônio José da Silva (1705-1739):** uma peça do Judeu comprovada. 375. ed. São Paulo: Armazém Literário, 2006. (Observatório da Imprensa). Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/uma_peca_do_judeu_comprovada. Acesso em: 22 set. 2021.

GREEN, Toby. **Inquisição:** o reinado do medo. Tradução de Cristina Cavalcanti. São Paulo: Objetiva, 2011.

HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HAUSER, Arnold. **A história social da Arte e da Literatura.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERCULANO, Alexandre. **História de Portugal:** desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III. 8. ed. Lisboa: Livraria Aillaud & Bertrand, 1875. Tomo II.

HERCULANO, Alexandre. **Opúsculos.** Amadora: Bertrand, 1873. Tomo III.

HERCULANO, **O bobo.** São Paulo: Editora Ática, 1997.

HERCULANO, Alexandre. **História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal.** Lisboa: Europa-América, s.d. 3 v.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Prez. Lisboa: Edies 70, 1985.

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

JUNG, Carl Gustav. A psicologia da figura do trickster. *In*. JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 248-266. (Obras Completas; 9).

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KOREN, Yehuda; NEGEV, Eilat. **Gigantes no Coração:** a emocionante história da Trupe Lilliput. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

LA BARCA, Pedro Calderón de. **A vida é sonho.** Tradução de Manuel Gusmão. Lisboa: Editorial Estampa Seara Nova, 1973.

LACERDA, Lucas. Desmatamento na Amazônia tem 3ª maior marca para o mês de dezembro, e a pior do governo Bolsonaro. **Folha de São Paulo**, jan. 2023. Disponível em: [marca-para-o-mes-de-dezembro-e-a-pior-do-governo-bolsonaro.shtml#:~:text=A%20gestão%20de%20Bolsonaro%20também,2021%20a%20julho%20de%202022](https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2023/01/desmatamento-na-amazonia-tem-3a-maior-marca-para-o-mes-de-dezembro-e-a-pior-do-governo-bolsonaro.shtml#:~:text=A%20gestão%20de%20Bolsonaro%20também,2021%20a%20julho%20de%202022). Acesso em: 05 fev. 2023.

LEPAPE, Pierre. **Voltaire**: Nascimento dos intelectuais no Século das Luzes. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LIMA, Venício A. de. **Antes e depois do Observatório da Imprensa**. 18 maio 2021. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria-dines/antes-e-depois-do-observatorio-da-imprensa/>. Acesso em: 01 fev. 2021.

LOPES, Elisabeth Silva. **Ainda é tempo de bufões**. 2001. 176 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa). *In*: LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade** – Psicanálise mítica do destino português. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. p. 79-118.

LOURENÇO, Eduardo. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 9-21, 2005. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p9-21>

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUCENA, Ricardo; TONEZZI, José. Bufonaria e processo civilizador. *In*. BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.). **O bufão e suas artes**. Artesania, disfunção e soberania. Jundiaí: Paço, 2017. p. 333-357.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima. O romance histórico de Alexandre Herculano. **Revista da Faculdade de Letras**, Porto, II série, v. IX, p. 98-117, 1992.

MARK, Margaret; PEARSON, Carol S. **O herói e o fora-da-lei**: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 2003.

MARTINS, Mário. **O sonho e o teatro na mundividência de Calderón de la Barca** († 1681). Lisboa: Didaskalia, 1980. p. 341-360.

MATHIASSEN, Ann Marie. **A ironia romântica na obra novelística de Alexandre Herculano**. Oslo: Universitetet i Oslo, 2002.

MELO, Lucas Gilnei Pereira de. **Medeia**: alegorias da resistência em Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini. 2020. 130 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MOREIRA, Souza. **Alexandre Herculano e o clero reacionário** – antes e depois da sua morte. Porto: Editora da Empreza, 1877.

MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e Irônica**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarot: uma jornada arquetípica**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

NOVINSKY, Anita. **O Olhar Judaico em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1990.

NOVINSKY, Anita *et al.* **Os Judeus que construíram o Brasil: fontes inéditas para uma nova visão da história**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLEGRINO, Hélio. **Brasil: nunca mais**. São Paulo: Vozes, 1996.

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

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. *O Prodígio de Amaranthe*, uma irreverente comédia de Antônio José. **AthosEthos**, Patrocínio, v. 01, p. 319-332, 2001.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Magia, Encantamento e outros sortilégios no teatro burlesco de Antônio José da Silva. **Letras&Letras**, Uberlândia, v. 30, n. 01, p. 62-75, 2014.

PEREIRA, Paulo Roberto. Introdução. In: SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Introdução, seleção e notas de Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2007. p. 43-65.

POE, Edgar Allan. **Hop-Frog ou os oito orangotangos**, 1849. Disponível em: https://vidaallan.files.wordpress.com/2012/11/22_hop-frog_edgar-a-poe.pdf. Acesso em: 10 dez. 2022.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

PROPP, Vládimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

QUEIRÓZ, Renato da Silva. Tempo Social: O herói trapaceiro. **Rev. Sociol. USP**, São Paulo, p. 93-107, 1991. <https://doi.org/10.1590/ts.v3i1/2.84821>

REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro Português**. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1967.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Clementina Moreira. **O Lidador, entre a genealogia e o romance**: glosas de um retrato ficcional. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiros (Portugal), 2010.

SARAMAGO, José. História e ficção. *In*: Reis, Carlos (Org.). **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet**, príncipe da Dinamarca. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **O Rei Lear**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

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

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. 1. Ed. bilíngue e comprovação de autoria. São Paulo: Edusp, 2005.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 2005b.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. 2005a
http://portaleinstein.com.br/uploads/7910sofoclestrilogiatebanaposta_doem27.fev.pdf. Acesso em: 17 jan. 2021.

SOUZA, José Pedro G.; GARCIA, Clovis L.; CARVALHO, José F. T. **Dicionário de Política**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1998.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TAVARES, Pedro Vilas-Boas. Alexandre Herculano e o Antigo Regime: “pontes” de uma ruptura. *In*: MARINHO, Maria de Fátima; AMARAL, Luís Carlos; TAVARES, Pedro Vilas-Boas (coord.). **Revisitando Herculano no bicentenário do seu nascimento**. Porto: Faculdade de Letras; Gráfica Firmeza Ltda, 2013. p. 59-84. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12594.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2021.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente – O Autor e a Obra**. Tradução de Amadora: Oficinas Gráficas

da Livraria Bertrand Venda Nova, 1982. v. LXVII.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

UBERSFELD, Anne. **Le roi et le bouffon**. Paris: Librairie José Corti, 1974.

UMA LISTA completa de peças de Shakespeare. 13 out. 2019. Disponível em: <https://www.greelane.com/pt/humanidades/literatura/list-of-shakespeare-plays-2985250/>. Acesso em: 28 set. 2021.

VEIGAS, Ana; LOURENÇO, Carla; CAETANO, Carlos; BARATA, João. **Dossiê temático-pedagógico sobre a figura e a obra de António José Saraiva (1917-1993)**. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência, 2014. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/xv005xn>. Acesso em: 14 out. 2021.

VENDRAMINI, Maria do Carmo. A dança de São Gonçalo em Ibiúna. **Revista Brasileira de Folclore**, São Paulo, ano XIV, n. 41, p. 45-74, maio/ago. 1976.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. Porto: Porto Editora, 2014.