

Magia, encantamento e outros sortilégios no teatro burlesco de Antônio José da Silva

Witchery, Sorcery and other Sortileges in Antônio José da Silva's Comic Theatre

Kenia Maria de Almeida Pereira *

RESUMO: O dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva escreveu nove peças teatrais cômicas, também chamadas de óperas joco-sérias. Na maioria delas há referências a práticas de bruxarias, feitos sobrenaturais e outros sortilégios. Vivendo o período mais feroz da Inquisição, Antônio José tentou burlar a censura, usando tanto o recurso das marionetes, como temas da mitologia grega, bem como a fala humorística dos bufões para criticar os rigores do Santo Ofício diante do universo mágico-religioso da sociedade lisboeta do século XVIII. Neste texto, enfocaremos três momentos de referências a este universo de magia e de encantamentos, tão bem elaborados no teatro burlesco deste autor.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio José da Silva. Magia. Comédia. Inquisição.

ABSTRACT: The Lusitanian-Brazilian playwright Antônio José da Silva wrote nine comic theatrical plays, also known as comic-serious operas. In most of them there are references to witchery practices, supernatural facts and other sortileges. Living in the fiercest period of Inquisition, Antônio José tried to circumvent censorship, using topics from Greek mythology and the resources of puppets and humoristic speech by the jesters to criticize the rigors of the Holy Office in face of the magical-religious universe of XVIII Century society in Lisbon. This paper will focus on three references to that universe of magic and sorcery, so well elaborated by the author's burlesque theatre.

KEYWORDS: Antônio José da Silva. Magic. Comedy. Inquisition.

Antônio José da Silva, também conhecido pelo codinome de o Judeu, produziu seu teatro cômico, no século XVIII, em um momento socialmente conturbado da história de Portugal: o período mais tenebroso da Santa Inquisição. Mesmo diante da feroz censura do Santo Ofício e das ameaças de morte na fogueira, o Judeu não se intimidou, levou para os palcos de Lisboa nove intrigantes peças cômicas, as quais satirizavam tanto os costumes fúteis da burguesia como os excessos do rei D. João V. O Judeu criticou também o charlatanismo na medicina e no judiciário, o fanatismo religioso em crenças mágicas, as perseguições aos cristãos-novos e às mulheres consideradas bruxas, bem como os rigores dos processos inquisitoriais.

A maioria das comédias de o Judeu, também chamadas de óperas joco-sérias, ora dialoga, de forma paródica, com personagens icônicos da mitologia grega, como se pode ver pelos títulos de **As variedades de Proteu, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, Precipício de**

* Doutora em Letras pela UNESP/São José do Rio Preto/SP. Professora do programa de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia-MG. (UFU).

Faetonte, Labirinto de Creta, Os encantos de Medeia, Esopaida ou a vida de Esopo; ora retoma os clássicos espanhóis, como *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*; ora criticam os costumes da burguesia, como os casamentos arranjados, tema, aliás, de **Guerras do Alecrim e Manjerona**. Antônio José ainda teve fôlego para uma comédia escrita em espanhol, intitulada **O Prodígio de Amarante**, em que a paródia se concentra na hagiografia e nos milagres católicos. Antônio José escreveu também um conto entremeado de pactos fãusticos, intitulado **Obras do Diabinho da mão furada**.

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. Afinal, como aponta Ana Maria Amaral, o teatro de formas animadas é contraditório: mesmo quando se trata de criticar as relações sociais, é “uma arte ambígua, está entre o ser e o não-ser” (AMARAL, 1991, p.74). Ou, como quer Alberto Dines, no teatro com bonecos “permitem-se todas as liberdades” (DINES, 1992, p. 43). Assim, em época de perseguições políticas e religiosas, os títeres são um ótimo recurso para confundir a censura, além de levar o público a um “jogo de ilusão, quase místico do mundo do inanimado” (OLIVEIRA, 2010, p. 93).

Em **Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena**, por exemplo, o dramaturgo, manipulando seus bonifrates, tece várias críticas à Inquisição. O bobo da corte Saramago, depois de maltratado e acorrentado, entabula um diálogo com alguns presos do calabouço:

Saramago. Como hei-de andar, se a minha desgraça tem lançado ferro no mar de meu corpo? Ah, Senhores meus, vejam se me podem tirar estes ferros, que tão aferrados estão; e, por mais que os sacudo de mim, cada vez estão mais ferrenhos comigo.

1.º Preso. Também isso não é pelo que eu fiz! Por que te prenderam?

Saramago. Por nada.

1.º Preso. Por nada?! Já se vê que é por ladrão.

2.º Preso. Fora, ladrão!

Saramago. Não me ladrem, que me não hão-de morder nessa matéria (SILVA, 1957-1958, p. 211).

Não se pode esquecer que, em matéria de tortura, Antônio José sabia muito bem o que ela significava, uma vez que ele próprio sentiu literalmente na pele os maus tratos nas prisões do Santo Ofício. O Judeu conheceu os rigores dos cárceres inquisitoriais, onde ele experimentou tanto a polé como o potro, ou seja, os instrumentos de tortura que arrochavam as carnes, moíam

os ossos, distendiam as articulações e solapavam a dignidade do réu. Infelizmente, Antônio José não só experimentou as humilhações e os castigos impostos pela Igreja; depois de uma segunda detenção, saiu da cadeia direto para a praça pública. Condenado por práticas mosaicas, o Judeu, aos 34 anos, no auge de sua carreira teatral, morreu queimado em 1739.

Oliveira Barata considera Antônio José como “homem de fronteira” (BARATA, 1985, p. 516). De fato, o Judeu sempre viveu os paradoxos dos limites, desde seu nascimento. Em 1705, ele nasceu no Rio de Janeiro, no seio de uma família cristã-nova. Aos sete anos de idade, mudou-se para Lisboa com seus pais, condenados como judaizantes. O Judeu nunca mais voltou ao Brasil. Quando adulto, em Portugal, começou a estudar Direito; no entanto, sua grande paixão era mesmo o teatro. Assim, o Judeu, enquanto advogava, também escrevia suas comédias, as quais eram representadas no Teatro do Bairro Alto de Lisboa. Suas peças eram tanto aclamadas pela crítica como pelo povo. Também agradavam a alguns representantes da Igreja e até mesmo a setores da monarquia. Até hoje, Antônio José é tido como um dos mais interessantes e criativos dramaturgos luso-brasileiros do período barroco. Ele pertence tanto à história da dramaturgia no Brasil como também à cena teatral portuguesa.

Para João Ribeiro a inventividade maior do Judeu foi

ajuntar à comédia de tipo espanhol algo da ópera italiana, entremeando de músicas nacionais e italianas, ou Árias ou diálogos de suas peças. Assim contrapôs à estrangeira a ópera popular e nacional, menos culta ou científica, mas muito mais profunda por que se prendia às raízes da alma e da tradição popular (RIBEIRO, 1910, p. 31-32).

J. Galante de Sousa, por sua vez, comenta que alguns críticos viam nesses versos populares e cantados das operetas do Judeu uma demonstração da “influência musical das modinhas brasileiras”, recuperadas por Antônio José dos versos de “Caldas Barbosa, Loreno e Tomás Antonio Gonzaga” (SOUSA, 1996, p.144).

Já Décio de Almeida Prado aponta que Antônio José foi o único autor teatral de setecentos a agradar tanto o público português como o brasileiro. Prado levanta a hipótese de que **Os Encantos de Medeia**, em 1769, provavelmente tenha sido a primeira peça de o Judeu encenada no Brasil, na Casa da Ópera, no Rio de Janeiro. Já **Guerras do Alecrim e Manjerona** foi uma das primeiras comédias de Antônio José a subir no palco “em Mato Grosso no ano de 1785” (PRADO, 1993, p.81).

Para Teófilo Braga, Antônio José deu nova vida ao teatro de bonecos em Portugal. Pena que, ao fazer rir a multidão, ele se tornou, aos olhos da Igreja, um criminoso, já que

a gargalhada acordava o povo do medonho pesadelo dos inquisidores, e estes entenderam que merecia a morte aquele que ousava distrair as imaginações do assombro funéreo dos Autos de Fé. Era preciso procurar-lhe um crime, inventar um pretexto para descarregar sobre o poeta a espada flamejante do fanatismo, vingar sobre ele a dívida em aberto deixada por Gil Vicente (BRAGA, 1910, p. 5).

Machado de Assis, tal qual Teófilo Braga, considerava Antônio José um destino precocemente “decapitado”. Um comediógrafo que foi prematuramente devorado pelas chamas do fanatismo. Ou ainda: um cristão novo perseguido, cuja única intenção teatral “era a galhofa, e tal galhofa que transcendia muitas vezes as raias da conveniência pública” (MACHADO, 1994, p.727).

Mas não só os cristãos-novos judaizantes ou os comediantes viravam cinzas nos patíbulos dos Estaus. Se a Igreja não tolerava a opção religiosa dos cripto-judeus, nem a paródia dos comediantes, também repudiava toda e qualquer crença mágica no sobrenatural. Muitos homens e mulheres foram parar na fogueira pelo suposto crime de bruxaria, curandeirismo, nigromancia, ilusionismo, dentre outros.

É curioso pensar que, em pleno Renascimento, ou Século das Luzes, a fé em encantamentos e sortilégios era ainda crença poderosa entre o povo e fazia parte do imaginário de toda a Europa. Para Mircea Eliade, mito e pensamento mágico sempre fizeram parte do cotidiano da humanidade, já que eles representam a irrupção do sagrado no mundo terreno e profano, conferindo “uma significação à existência humana” (ELIADE, 1994, p. 124). Ou ainda, como observa Karin Volobuef, o ser humano é

de todos os seres, aquele que consegue fazer uso da fantasia para colorir seu mundo e se deleitar com seus encantos. Mito e magia são dimensões de nossa vida e experiência, e estão na essência das várias formas artísticas (VOLUBUEF, 2011, p. 7).

Por outro lado, temos que pensar também que Portugal, no século XVIII, atravessava uma intensa crise econômica, nem todo ouro e pedras preciosas retiradas do Brasil Colônia conseguia estancar os gastos do megalomaníaco D. João V, o Magnânimo. Francisco Bethencourt observa que muitos grupos sociais, no Renascimento, viviam endividados e temerosos, levando existências “precárias e efêmeras” (BETHENCOURT, 2004, p. 73). Envoltas em uma mentalidade “predominantemente religiosa e mágica”, grande parte das pessoas acreditava que a doença era contraída como um “aviso ou castigo divino diante do relaxamento dos cuidados com a alma, como a manifestação de espíritos diabólicos ou como o

resultado de uma agressão mágica (mau-olhado, sortilégio, feitiço de malquerença)” (BETHENCOURT, 2004, p. 73-74). Daí a importância, para aplacar as dores do corpo e da alma, recorrer-se às benzeções, simpatias, chás milagrosos, frases e gestuais mágicos.

Mas Portugal era também a terra das contradições. A mesma bruxa que preparava um unguento para apaziguar misérias corporais ou espirituais era a mesma que incutia desconfiança, medo e terror. Ela podia até aliviar ou curar, mas tais práticas, acreditava-se, estavam atreladas ao diabo. Dessa forma, o verdadeiro cristão deveria denunciar as feiticeiras e as bruxas aos familiares do Santo Ofício, para que elas pudessem receber castigos exemplares. E mais: segundo Gilberto Durand (2001), o arquétipo da bruxa assombra a imaginação misógina dos homens desde tempos ancestrais. Essa mulher terrível, essa ogra, tanto pode curar como matar. Tanto pode evocar a mãe terrível como a mulher fatal. A feiticeira, ainda para Durand (2001), por estar relacionada, desde tempos imemoriais, às impurezas da menstruação e ao perigo da sexualidade aflorada, deveria ser banida para que se evitasse o confronto direto com o erotismo e com o sobrenatural.

José Oliveira Barata, em seu livro **Antônio José da Silva: criação e realidade** (1985), é um dos primeiros críticos portugueses a apontar várias referências às práticas de feitiçaria na obra do Judeu. De fato, podemos identificar muitos momentos em que o Judeu enfoca, geralmente por meio da paródia e da sátira, elementos mágicos e sobrenaturais, considerados pela Igreja como ações imorais e heréticas à luz do cristianismo. Neste texto, enfocaremos apenas três exemplos de referências a esse universo de magia e de encantamento, tão bem urdidos nas óperas de Antônio José.

Assim, um dos momentos mais interessantes desse mundo assombroso e assombrado reside exatamente na peça **Os Encantos de Medeia**. Nessa opereta, encenada pela primeira vez em 1735, Antônio José ignora a Medeia trágica de Eurípedes, personagem que assassina os próprios filhos para vingar um amor não correspondido. Interessa a esse dramaturgo iluminar, por meio de tramoias e quiproquós, apenas a face da Medeia feiticeira, a que empreende qualquer mecanismo encantatório para prender o amor de Jasão e entregar a ele o velocino de ouro. Afinal, os poderes dessa maga são excepcionais, ou, como ela mesma diz ao seu amado argonauta:

Medeia: Se prometes corresponder-me com o mesmo amor, seguro-te que te podes chamar feliz, pois verás que por teu respeito faço mudar os montes de seu lugar, secar-se o mar, confundir todos os quatro elementos, fazendo que tudo te obedeça,

e até farei senhor do célebre velocino, para cuja conquista em vão se tem fatigado tanto militar concurso; porque forças humanas não o podem conquistar, pois o defende um horrível dragão encantado; sendo este velocino o tesouro mais rico que há no mundo (SILVA, 2013, p. 55).

Logo em seguida, o criado Sacatrapo, depois de criticar a Ilha de Colcos, aliás, uma alegoria de Portugal, dizendo ser ali “terra que há muita feiticeira”; ter ainda o seu anel roubado pela bruxa Arpia, criada de Medeia, e ser iludido pelo burro caga-dinheiro, esse gracioso amarga o castigo de ser metamorfoseado em um asno com grandes orelhas. Mas o que chama atenção em meio a essas barafundas e brincadeiras é a fala reveladora do bobo Sacatrapo, quando ele dispara:

Sacatrapo: Ai senhora, quem não há de aborrecer uma feiticeira? Eu pelo menos a desejo pôr em um barril de pólvora, ou na boca de uma peça, e pôr-lhe fogo, para que não houvesse fumo de tal demônio (SILVA, 2013, p. 89).

Não se pode esquecer, como apontamos antes, que Antônio José viveu o período mais feroz da Inquisição. O século XVIII em Portugal foi pródigo em queimar judeus e bruxas. Segundo a historiadora Anita Novinsky, com base em Cecil Roth, “a Inquisição portuguesa, desde seu estabelecimento em 1540 até sua extinção em 1821, processou 40.000 pessoas, queimou 1808, (633 em efígie) e condenou 29.590” (NOVINSKY, 1994, p.69).

Um dos pavores mais comuns do mundo ocidental, segundo Jean Delumeau, era o medo de feiticeiras, que, ao lado dos judeus e dos muçulmanos, eram consideradas agentes de Satã. Logo que eram denunciadas por heresia ou por adorar Satanás, os inquisidores estavam liberados e preparados para persegui-las e puni-las. Todo bom cristão deveria auxiliar o inquisidor em sua tarefa de caça às bruxas. Ou, como muito bem aponta Delumeau:

Os cristãos tinham oito dias para renunciar a Satã, abandonar as práticas mágicas e queimar os livros que delas tratam. Desse modo, estavam colocadas terríveis equações: malefícios = feitiçaria diabólica = heresia. Encontrava-se fechado o triângulo no interior do qual logo iriam acender-se inúmeras fogueiras (DELUMEAU, 1993, p. 352).

No famoso manual de caça às bruxas, também conhecido como **Martelo das feiticeiras**, ou *Malleus Maleficarum*, escrito em 1484 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger (1997), há um capítulo dedicado às testemunhas, onde se lê:

qualquer pessoa pode ser trazida como testemunha do crime, tal qual no caso de lesa-majestade. Por que a bruxaria é alta traição contra a Majestade de Deus. E assim os acusados devem ser torturados para que confessem seu crime (KRAMER; SPRENGER, 1997, p.55).

Percebe-se, então, o motivo pelo qual o bobo Sacatrapo tem pressa em denunciar a feiticeira Medeia, afinal de contas, ele também pode ser testemunha, afirmando ironicamente que as bruxas devem ser queimadas para que não “reste fumo de tal demônio” (SILVA, 2013, p. 89).

Já em **Precipício de Faetonte**, peça que subiu nos palcos de Lisboa no ano de 1738, o tema gira em torno novamente de um assunto mitológico: o filho do Sol. Faetonte é lançado do carro de Apolo ao precipício do mar Eridano. No entanto, como estamos no reino da comédia, tal qual o Judeu fez antes em **Os Encantos de Medeia**, o enredo se passa às avessas. Não há espaço para a tragédia convencional, nem para o desespero com a morte. Risos, brincadeiras e insinuações irônicas permeiam a peça. Faetonte não morre fulminado pelos raios de Zeus, como tradicionalmente é relatado no mito grego. Nessa opereta, Antônio José não demora muito para mudar o final da história. “Apolo, arrependido de ter infligido tão terrível castigo ao filho, eleva-o novamente à condição de herdeiro, agora não só da luz solar, como também da Itália” (PEREIRA, 1998, p. 134). É assim, em meio a essas cenas jocosas e na tentativa de alcançar o coração da criada Chirinola, que o bufão Chichisbeu encontra um livro de magia negra: momento em que ele aproveita para ironizar a nigromancia e o Índice dos livros proibidos:

Chichisbéu: Olá, Temos mais um livro?! Não há dúvida: é livro! E é de razão que o veja. Ora bem dizem que em Itália nascem os livros, como nascem as malvas! Vejamos se achamos nele alguma cousa, pois dizem que tudo se acha nos livros. (*Assenta-se e começa a folhear o livro*). Abram os e vejamos o que contém. *Libera strolomágico*. Irra! Mágico! Passa fora! Vejam lá que matéria tão peçonhenta contém o tal livrinho! *Libera-me*. Ora ainda assim, salva a consciência, vamos vendo o *Index rerum notabilium*. Capítulo primeiro, *de fisionomia, quod est narigorum confrontatio*. Isto há-de ser galante. Capítulo segundo, *de Nigromantia*. Isto é cousa de negros. Negra ciência é esta! Eu não quero ver mais, que se me vão arrepiando os cabelos (SILVA, 1957-1958, p. 104).

A nigromancia, ou arte da adivinhação, geralmente por meio de consultas aos espíritos dos mortos, nunca foi bem vista pelas religiões judaico-cristãs e nem pela justiça portuguesa oitocentista. Existiam leis severas que vigoravam em Portugal para castigar os magos que usassem varas, espelhos, água, cristal, espada, na tentativa de perscrutar o futuro. Um destes

castigos era o açoite, ou então o degredo para o Brasil, ou ainda pagar “três reis para quem o acusar” (Ordenação, Livro V, Título III, *apud* BARATA, 1985, p. 512).

Não podemos esquecer de que há ainda passagens na Bíblia que ajudaram a alimentar esse imaginário negativo contra a nigromancia, ou a arte da adivinhação. Em Levítico (19:31), por exemplo, podemos ler: “Não vos voltareis para os necromantes nem consultareis os adivinhos, pois eles vos contaminariam”. Já, Deuteronômio (18:10) adverte: “Que em teu meio não se encontre (...) quem faça presságio, oráculo, adivinhações ou magia...”

Quanto ao Índice dos livros proibidos, ou *Index Librorum Prohibitorum*, ironicamente apontado pelo bufão Chichisbeu em seu latim macarrônico como *Index rerum notabilium*, continha a extensa lista dos livros censurados pela Igreja. Segundo Tucci Carneiro, em

1559, publicou-se em Coimbra o índice Auctorum e Librorum do papa Paulo IV, que classificava os autores em ‘condenados’, ‘com apenas alguns títulos condenados’ e ‘anônimos ou hereges incertos’. Em apêndice uma lista de várias edições da Bíblia e de 62 impressores cujas edições deviam ser tidas como suspeitas de heresia. Assim para impedir o uso e a leitura dos livros proibidos, ordenava-se que estes fossem entregues aos inquisidores para serem queimados (CARNEIRO, 1997, p. 21).

Além de versões apócrifas da Bíblia, encontravam-se também, nessa lista proibitória, obras consagradas da literatura, como, por exemplo, alguns autos de Gil Vicente, como **Auto dos físicos**, **Auto do Jubileu de Amores**, **Auto de Dom Duardos**, além de livros como **Diana**, de Montemayor, **Eufrosina**, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, além de livros religiosos como o **Alcorão**, o **Talmud**, dentre outros. Nesse índice, como não podia deixar de ser, constavam também, claro, os livros populares cujas temáticas giravam em torno dos sortilégios e feitiçarias. Jerusa Ferreira comenta que “os séculos XVIII e XIX na Europa foram pródigos na publicação de livros de ocultismo” (FERREIRA, 1996, p.51). Livros como **O Livro de São Cipriano**, **Clavículas de Salomão**, **Flos Sanctorum**, **Grimorium Verum**, eram censurados, mas as edições rapidamente se esgotavam. Jerusa Ferreira acrescenta ainda que, por serem livros de magia, traziam o estereótipo de “maldição e interdição e, mais ainda, livros populares. Com essas características, têm sua produção, circulação e consumo regulados por certos princípios e tabus” (FERREIRA 1996, p.51).

Essas obras sempre causaram um misto de medo e curiosidade. É dessa forma, aliás, como lemos acima, que se comporta o criado Chichisbeu. Ele tanto está ansioso para ver o que contém nas páginas amaldiçoadas do pequeno livrinho, como também teme que algo funesto

lhe possa acontecer: “Eu não quero ver mais, que se me vão arrepiando os cabelos” (SILVA, 1957-1958, p. 104).

Já em **Guerras do Alecrim e Manjerona**, peça apresentada pela primeira vez em Lisboa, em pleno carnaval de 1737, o que temos são referências às plantas milagrosas e supostamente afrodisíacas. Tanto o alecrim como a manjerona, além de simbolizarem ranchos carnavalescos, seriam capazes também de despertar o amor e o desejo nos corações mais empedernidos. Afinal de contas, em períodos nos quais as moças solteiras necessitavam se casar a qualquer custo, as simpatias à base de plantas sempre eram muito bem-vindas para assegurar um marido. Nessa comédia, Antônio José critica a prática dos casamentos arranjados e o charlatanismo de médicos e juizes. A história gira em torno dos caça-dotes Dom Gilvaz e Dom Fuas, ambos dispostos a conquistar, com a ajuda do gracioso Semicúpio e da criada Sevadilha, o coração de duas ricas mocinhas casadouras, Nise e Cloris. Há um momento em que o criado Semicúpio, travestido de médico, numa fala afetada, satirizando o jargão da medicina, comenta as virtudes do alecrim e da manjerona:

Semicúpio: Calado estive ouvindo a estes Senhores da escola moderna, encarecendo a manjerona e alecrim. Não há dúvida que, *pro utraque parte* há mui nervosos argumentos, em que os doutores alecrinistas e mangeronistas se fundam; e, tratando Dioscórides do mangeronismo e alecrinismo, assenta, de pedra e cal, que para o mal cupidista são remédios inanes; porque, tratando Ovídio do remédio *amoris*, não achou outro mais genuíno contra o mal cupidista que o malmequer, por virtude simpática, magnética, diaforética e diurética, com a qual *curatur amorem*. Repetirei as palavras do mesmo Ovídio (SILVA, 2012, p. 108).

Segundo Câmara Cascudo, além de serem saborosos condimentos culinários, tanto o alecrim como a manjerona são também ervas que as bruxas utilizavam para despertar o ardor sexual, espantar o mau olhado, curar rouquidão, tosse e a sufocação. As rezadeiras costumavam, quando benziam alguém, fazer incensos de alecrim, para esparzir as cinzas na água, logo depois de rezar o credo (CASCUDO, 1988, p. 27). Com certeza, as mulheres buscavam essas plantas, que exalam inebriantes odores, para “apimentar a vida amorosa”, já que “um galhinho no cabelo pode atrair o homem amado” (PEREIRA, 2012, p.15).

Mas, as simpatias e chás elaborados pelas bruxas não serviam apenas para seduzir a pessoa amada ou para eternizar os casais enamorados. Algumas ervas eram também usadas de forma transgressiva. Muitas rezadeiras conheciam os segredos das plantas que tinham o poder da contracepção e do aborto. No **Livro de São Cipriano**, por exemplo, há algumas receitas

mágicas, as quais prometem evitar a gravidez. Em uma delas, recomendam-se, como anticoncepcional, porções de milho, mastigado por uma mula, que deveriam ser misturadas com álcool, maçã e flores de azevinho vermelhas. Em seguida, prescreve: “quando a mulher estiver resolvida a fazer sexo, destapa o vidro e cheira-o três vezes...” (CIPRIANO, 2003, p.109)

É evidente que tais mezinhas eram contrárias aos preceitos católicos e muito desagradavam os representantes religiosos, que, com certeza, não mediam esforços para levar ao braseiro tanto a bruxa como seu livro de receitas. Desde a Idade Média, as mulheres que dominavam os princípios da fitoterapia, como parteiras, benzedadeiras e curandeiras, não eram vistas com bons olhos por alguns setores da sociedade. Acreditava-se que o melhor mesmo a fazer era silenciá-las ou transformá-las em cinzas. Para Rose Marie Muraro, tais mulheres não ameaçavam somente as crenças católicas, elas também incomodavam o poder médico, “que vinha tomando corpo através das universidades no interior do sistema feudal” (MURARO, 1997, p.14). Talvez não seja coincidência que nesse período funesto de caça às bruxas, na comédia de magia do século XVIII, “las mujeres tuvieron un papel destacado: el número de comedias que tienen por personaje principal a una maga es bastante alto” (BARRIENTOS, 2011, p. 11).

Quando se trata do teatro de Antônio José, o bobo da corte ou gracioso conduz o fluxo do enredo de forma especial. É possível perceber que, nos três exemplos sobre encantamentos e feitiçarias, retirados do teatro de o Judeu, todos eles são apresentados de forma risível nas falas dos graciosos. O histrião Sacatrapo ironiza a caça às bruxas. Chichisbeu brinca com a nigromancia e com o Índice dos livros proibidos. O truão Semicúpio, por sua vez, debocha das plantas mágicas.

Para Bakhtin, o riso grotesco do século XVIII se concentra principalmente na *commedia dell'arte*, já que ali aparece o bufão: o herdeiro das tradições do carnaval. Esse personagem aparvalhado, com suas zombarias paródicas, subverte e ridiculariza o convencionalismo que impregna a vida humana. E é exatamente assim, com as intrujices alegres dos bobos, que aprendemos a “olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo” (BAKHTIN, 1993, p.30).

Pode-se dizer, assim, que o gracioso, com sua máscara paródica, adquire na dramaturgia o direito de “arrancar as máscaras dos outros, e finalmente tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos” (BAKHTIN, 1988, p. 278). É o que fazem os três bobos

de Antônio José. Sacatrapo, Chichisbeu e Semicúpio debocham das crenças sobrenaturais do século XVIII, em que a mesma comunidade, que requisitava a uma bruxa remédios para apaziguar as dores do corpo e da alma, podia ser também a mesma que a odiava e temia, entregando-a aos inquisidores. Paulo Pereira complementa ainda que no “teatro do Judeu, o gracioso é o fio condutor das ações, representa a consciência social e serve para pôr a ridículo os poderosos do tempo” (PEREIRA, 2007, p.43).

Estes encantamentos, bruxarias e outros sortilégios do teatro cômico de Antônio José são apresentados ao público usando estratégias espetaculares. Segundo Luciana Picchio, o Judeu lança mão de uma complicada maquinaria para realizar suas experiências teatrais. Cavalos e leões voam pelos ares, bufões se metamorfoseiam em asnos, bruxas desaparecem em meio às nuvens, dragões voadores lançam labaredas incendiárias. Tais tramoias e efeitos cenográficos dialogam com a “comédia de magia” do século XVII, que tem como representantes os espanhóis Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Antonio de Zamora, Calderón, dentre outros. Para Picchio, a comédia de o Judeu é um teatro da ilusão, precursor do teatro de fábulas, em que “o fim é quase sempre feliz: os fantoches, como ainda hoje recolhem-se às pancadas, mas é a bordoadada que alegra, provocando os aplausos de um público simples” (PICCHIO, 1993, p. 194-195). E como muito bem aponta Jean-Jacques Roubine, o teatro barroco, em sua exuberância, está mais preocupado “com proezas cenográficas do que com verossimilhança” (ROUBINE, 2003, p. 51).

Já para Oliveira Barata, esta exuberância do teatro de Antônio José bebe em duas fontes distintas: Calderón de la Barca e Lope de Vega, já que eles foram dois dos primeiros dramaturgos do século XVII a mesclarem, de forma primorosa, complicadas tramas teatrais em meio às espetacularidades cênicas. Para Barata, as óperas joco-sérias de o Judeu, por manter este diálogo intertextual com tais matrizes espanholas, podem ser consideradas também como zarzuelas: comédias de grande apelo visual, mescladas de sonetos, música, danças e tramoias. Tudo isso em meio aos “jogos verbais postos na boca dos graciosos” (BARATA, 1998, p.221).

Dessa forma, de maneira brincalhona, ou galhofeira, como queria Machado de Assis, em meio à música e à dança, mesclando as inverossímeis cenas de magia às falas de seus mamulengos gigantes de cortiça; parodiando a mitologia grega; fazendo uso dos diálogos hilários e reveladores dos bobos da corte, Antônio José, com suas alegres zarzuelas, de tempo e espaço maravilhosos, ajudava o público a rir de si mesmo e a sonhar com um mundo mais justo e mais poetizado. Ou ainda, nas palavras de Francisco Maciel Silveira: o Judeu, com sua

comédia barroca de quiproquós, tentou retirar o público da “realidade insatisfatória, dos *lances caseros*, de um cotidiano cheio de agruras e decepções, para pô-lo num mundo compensatório de sonhos e ilusões” (SILVEIRA, 1992, p. 235).

Pode-se dizer, ainda, que o teatro de Antônio José, impregnado de magia e de ilusão, é também, em alguns aspectos, um teatro de denúncia. Não só quando ele aponta os sofrimentos dos condenados aos calabouços da Inquisição, ou o fanatismo religioso movido pelo medo do desconhecido, mas também porque sua comédia revela o imaginário assombroso do povo, manipulado, muitas vezes, tal qual fantoche, pelo duro braço da Inquisição. Fato, aliás, que levou muitos a denunciar supostos hereges, bruxas, feiticeiros e cristãos-novos aos tribunais do Santo Ofício. Antônio José foi também vítima dessas denúncias. Um dramaturgo que passou a vida fazendo seu público gargalhar com feiticeiras e magos, teve um final triste, muito próximo aos das tragédias gregas que ele tanto parodiou. Na vida real, de nada adiantaram os sortilégios e os encantamentos de seus personagens fantásticos. Infelizmente, nenhuma bruxa ou nigromante conseguiu salvar o Judeu das garras da Inquisição. Ele morreu como um herege, entre as labaredas, no palco de um auto de fé.

Referências Bibliográficas

AMARAL, A. M. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: EDUSP, 1991.

ASSIS, J. M. M. de. **Obra Completa**. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec/Brasília: Editora da UNB, 1993.

_____. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.

BARATA, J. O. **Antônio José da Silva: criação e realidade**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. **História do teatro em Portugal: Século XVIII**. Antônio José da Silva, o Judeu no palco joanino. Lisboa: DIFEL, 1998.

BARRIENTOS, J. Á. **La comedia de magia del siglo XVIII**. Madrid: CSIC, 2011.

BETHENCOURT, F. **O imaginário da magia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BÍBLIA de Jerusalém (A). São Paulo: Paulus, 2013.

BRAGA, T. **O Mártir da Inquisição Portuguesa: Antônio José da Silva (O Judeu)**. Lisboa: Junta Liberal, 1910.

- CARNEIRO, M. L. T. **Livros proibidos, ideias malditas**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CASCUDO, C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DINES, A. **Vínculos do fogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FERREIRA, J. P. Livros e leituras de magia. **Revista USP**, São Paulo, Número 31, p. 42-51, setembro/novembro de 1996.
- KRAMER, H; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997.
- MURARO, R. M. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997. p. 5-17.
- NOVINSKY, A. **A inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OLIVEIRA, J. L. **O teatro de bonifrates em Antônio José da Silva, o Judeu**. Dissertação (Mestrado em Ciências da cultura). Especialização em cultura e artes, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2010. Disponível em: <http://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/690/1/Msc_jloliveira.pdf>. Acesso em 27 fev. 2014.
- O LIVRO de São Cipriano: o bruxo**. Capa Preta. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- PEREIRA, K. M. de A. P. **A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Annablume, 1998.
- PEREIRA, P. (org.) **As comédias de Antônio José, o Judeu**. São Paulo: Martins Fonte, 2007.
- PICCHO, L. S. **História do teatro em Portugal**. Lisboa: Editora Portuguesa, 1993.
- PRADO, D. de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RIBEIRO, J. **Teatro de Antônio José, O Judeu**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- ROUBINE, J-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SILVA, A. J. da. **Guerras do Alecrim e Manjerona**: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração. Organização, introdução e notas de Kenia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: EDUFU, 2012.

SILVA, A. J. da. **Os encantos de Medeia**. Organização, introdução e notas de Kenia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: EDUSP, 2013.

SILVA, A. J. (O Judeu) **Obras Completas**. IV volumes. Prefácio e notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.

SILVEIRA, F. M. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: EDUSP, 1992.

SOUSA, J. G. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

VOLOBUEF, K. (org.) **Mito e magia**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 15.11.2014