

A MAQUINARIA TEATRAL DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E O *MUNDUS EST FABULA*: AS RELAÇÕES ENTRE TEATRO E PENSAMENTO FILOSÓFICO NA ERA BARROCA

THEATRICAL MACHINERY OF ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA AND MUNDUS EST FABULA: THE RELATIONSHIP BETWEEN THEATER AND PHILOSOFICAL THOUGHT INT THE BAROQUE ERA

Eduardo Neves da Silva
UNESP - Araraquara

RESUMO: As “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, *O Judeu* (1705-1739), parecem atestar uma cosmovisão de *Mundus est Fabula*: o mundo é uma fábula. Tal é a inscrição do retrato do filósofo René Descartes, de aproximadamente 1647, do holandês Jean-Baptiste Weenix. A expressão, de acordo com Jean-Pierre Cavaillé, remeteria à ciência cartesiana, que, ainda que visando à ciência verdadeira, antagônica tanto ao ceticismo barroco quanto à escolástica, não escapou ao estatuto de “fábula do mundo”. Cavaillé coloca a física cartesiana circunscrita à teatralidade mundana e, portanto, esta apresentar-se-ia como desvelamento mecânico de uma natureza já artificializada pela alegoria maior do Barroco. Deste modo, indaga-se o seguinte: sendo possível vislumbrar uma relação entre a ciência cartesiana e a *Weltanschauung* barroca, poder-se-ia, tendo em vista o teatro d’*O Judeu*, enredar o arcabouço estético de uma composição teatral baseada em engenhocas feitas de fios, roldanas e engrenagens a uma perspectiva próxima ao mecanicismo cartesiano? Para responder esta questão, deter-nos-emos, especialmente, na análise da peça *Os encantos de Medeia* (1735). Esta, mais do que as outras peças do comediógrafo, apresenta considerável variedade de recursos mecânicos simuladores de magia, que, entretanto, só são possíveis graças a uma concepção mecanicista do teatro e, concomitantemente, da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio José da Silva, *O Judeu*; Barroco; Descartes; *Medeia*.

ABSTRACT: The Antônio José da Silva’s “operas” joco-serious seem to attest to a worldview *Mundus est Fabula*: the world is a fable. Such is the description of the portrait of the philosopher René Descartes, from about 1647, the Dutchman Jean-Baptiste Weenix. The expression, second Jean-Pierre Cavaillé, would refer to the Cartesian science, which, although aimed at true science, both antagonistic skepticism regarding Baroque scholasticism, has not escaped the status of *Mundus est Fabula*. Cavaillé puts Cartesian physics confined to mundane theatricality and therefore this would present as the unveiling of a theatrical and mechanical nature. Thus, we look into the following: it is possible to discern a relationship between Cartesian and *Weltanschauung* baroque power would, in view of the theater of *The Jew*, entangling the aesthetic framework of a composition based on theatrical contraptions made of wires, pulleys and gears to a perspective close to Cartesian mechanism? To answer this question, we will hold, especially in the analysis of *The Charms of Medea* (1735). This, more than the other works of the comedy writer, presents a considerable variety of mechanical simulators magic, which, however, are only possible thanks to a mechanistic conception of the theater and, concomitantly, of reality.

KEYWORDS: Antônio José da Silva, *The Jew*; Baroque; Descartes; *Medeia*.

A história da literatura portuguesa legou-nos a obra teatral do luso-brasileiro Antônio José da Silva, alcunhado pelos seus coetâneos de O Judeu, como é conhecido até hoje. Suas peças tragicômicas¹, ou “óperas joco-sérias”, assim denominadas na época de sua publicação, fizeram imenso sucesso entre 1733 e 1738, junto ao público do Teatro do Bairro Alto, em Lisboa. Os atores que encenavam tais peças, entretanto, não eram de carne osso, mas sim feitos de “arame e cortiça”, os chamados “bonifrates”, ou marionetas. Consistindo-se num espécie de **espetáculo total**, como rezava o receituário operístico da época, as falas das personagens das peças d’O Judeu vêm constantemente entremeadas de canções líricas ou burlescas, recitação de sonetos, efeitos visuais, piadas de grande efeito cômico.

Diz-se que a plateia, extasiada diante de tais espetáculos, não tinha conhecimento de quem era o autor das peças, e na verdade não se importavam muito com isso.² Provavelmente, os “burgueses”, que um dia no Bairro Alto haviam gargalhado e aplaudido efusivamente ao final das encenações, eram os mesmos que apupavam, alucinados e raivosos, os judeus, ou **supostos** judeus, queimados em fogueiras santas nos Autos de Fé, levados a efeito na praça do Rossio em 1739. Entre esses condenados, estava Antônio José da Silva, desafortunado autor que, só postumamente, muitos anos depois, seria agraciado com o reconhecimento público por parte de críticos e espectadores.

As peças d’O Judeu, foram publicadas à guisa de **teatro de cordel** no período das encenações no Bairro Alto, ou seja, entre 1733 e 1738. Será apenas em 1744, entretanto, que a obra tragicômica do autor será compilada e publicada, ainda que sem indicação de autoria, pelo editor lisboeta Francisco Luís Ameno. As suas oito “óperas joco-sérias”, em ordem cronológica de estreia no Bairro Alto, são as seguintes: *Vida do grande Dom 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 e Labirinto de Creta* (1736); *Guerras do Alecrim e Manjerona e Precipício de Faetonte* (1737); e, por fim, *As variedades de Proteu* (1738). Como facilmente se pode notar pelos títulos, quase todas as peças, a exceção fica por conta de *Guerras do Alecrim e Manjerona*, se desenvolvem como recriações intertextuais da tradição literária e teatral.

¹ As “óperas” de Antônio José da Silva, segundo José Oliveira Barata, podem ser identificadas com a tragicomédia, pelo fato de que as peças do autor luso-brasileiro baseavam-se na “alternância do trágico com o cômico, simultaneidade de ações conduzidas pelas figuras nobres (reis, fidalgos, militares valorosos) e [...] por criados que contribuem para a distanciação do espectador” (apud SILVEIRA, 1992, p.142).

² As informações históricas e biográficas sobre Antônio José da Silva foram retiradas das obras de Alberto Dines (1992), João Lúcio Azevedo (1932) e José Oliveira Barata (1985).

Longe de oferecerem uma resolução definitiva, as acirradas polêmicas que envolvem tanto a vida quanto a obra de Antônio José da Silva parecem não ter contribuído, de fato e de direito, com o desenvolvimento crítico daquilo que se nos afigura o mais importante em termos de estudos literários: a análise *tout court* da própria obra teatral do autor luso-brasileiro. Levada às últimas consequências, respeitando-se o máximo rigor metodológico, tal iniciativa poderia ensejar variados enredamentos teórico-críticos, os quais seriam corroborados ou infirmados pela pesquisa exaustiva das produções discursivas daquela época e de estudos contemporâneos sobre ela.

O que se perderia em termos de sabor crítico dos debates acalorados, ganhar-se-ia em desenvolvimento temático e em profundidade de análise; o que se perderia em saber biográfico e sociológico, ganhar-se-ia em estudos de literatura e de dramaturgia, os quais deveriam ser postos sempre como o princípio e a finalidade última dos cursos e programas acadêmicos que levam esses nomes.

Entre as principais questões controversas acerca de Antônio José da Silva e de sua produção dramaturgica, podemos citar a primeira delas entre os seus pósteros: por ter nascido no Brasil seria a vida d'O Judeu um "assunto nacional", isto é, brasileiro?³. Um outro questionamento de difícil resolução: era Antônio José da Silva **judeu**? uma vez que no processo inquisitorial que o condenou à fogueira há diversos pontos obscuros e duvidosos a respeito de seu suposto judaísmo? E ainda uma outra pergunta: quão "progressista" e quão "conservador" era O Judeu? Dito de outro modo: seria ele um "precursor" das Luzes em Portugal, como tem apregoado alguns? Ou, pelo contrário, seria ele um defensor do *status quo* da corte joanina, como confirmaria reestabelecimento da ordem social monárquica ao fim de suas peças?

Há, outrossim, importantes estudiosos que põem mesmo em questão a autoria das peças teatrais d'O Judeu como, por exemplo, o português José Oliveira Barata (1985), para quem, ao editor das obras do tragicomediógrafo, Francisco Luís Ameno, caberia a autoria parcial ou integral de, pelo menos, algumas delas⁴. Tal afirmações ou suspeitas sobre a autoria das peças joco-sérias simplesmente acabam por colocar a possibilidade da dúvida em relação à própria existência de Antônio José da Silva enquanto homem de teatro.

³ Como pretendeu Gonçalves de Magalhães em *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, de 1838.

⁴ Fato é que houve algumas alterações, umas significativas, outras nem tanto, na passagem do texto do manuscrito de *Esopaida ou vida de Esopo* para a edição impressa na oficina de Ameno (Cf. BARATA, 1987).

Muitas são os questionamentos e pouquíssimas são as certezas documentalmente comprovadas. Uma dessas certezas, para nós a mais importante, pode ser sintetizada da seguinte forma: a tradição histórico-crítica estabeleceu um *corpus* de oito peças jocosas, ou tragicômicas, que exibem, resguardadas as variações, uma certa unidade de estilo e de estrutura dramática, *corpus* esse cuja autoria é atribuída a Antônio José da Silva, filho de cristãos-novos, nascido no Rio de Janeiro em 1705, depois levado a Lisboa, onde vive a maior parte de sua vida. Condenado à fogueira inquisitorial por acusação de judaísmo, morre em 1739, por garrote, sendo em seguida queimado.⁵

Pela riqueza de seus recursos cênicos e literários, pela compreensão que a sua obra nos fornece tanto em termos históricos quanto de desenvolvimento do teatro português, a obra teatral de Antônio José da Silva, dois séculos e meio depois de sua publicação por Ameno, ainda exige, a despeito de valiosos trabalhos acadêmicos desenvolvidos especialmente nos últimos vinte anos, aprofundados e rigorosos estudos nos meios universitários brasileiros.

A peça-alvo de nosso trabalho, a saber, *Os encantos de Medeia*, de 1735, embora retome em termos gerais o argumento básico do mito da célebre feiticeira e dos argonautas, pouco ou quase nada tem de semelhança com o cânone greco-latino, tais como as tragédias de Eurípedes e Sêneca. O nosso autor, muito pelo contrário, acaba por travar relações mais diretamente com os intertextos de sua época, como é o caso da peça *Los encantos de Medea*, de 1645, de autoria do espanhol Francisco de Rojas Zorrilla. Em que pese o fato as peças dos dois autores apresentarem diferenças na estrutura de sua fábula, não se pode negar que Antônio José da Silva – lembre-se que o teatro espanhol, durante os séculos XVII e XVIII, era muito apreciado em terras lusas - conhecia e mesmo bebia dessa fonte ao elaborar sua própria obra.

Afora a identidade dos títulos, o autor de *Os encantos de Medeia* vale-se de diversos recursos cênicos e textuais que fazem lembrar a obra do dramaturgo espanhol. Se não, vejamos.

No que toca a aspectos temáticos e estruturais, tanto a peça de Antônio José da Silva, quanto a de Francisco Rojas retomam o triângulo amoroso entre Jasão, Creúsa e Medeia, transformando-o, porém, numa guerra de **zelos**. O enredo trágico do mito dá-se de modo mais melodramático e cômico, conseguindo-se esse último recurso através da

⁵ O pouco que se tem de informações documentais da vida d'O Judeu vem de seu processo inquisitorial, em que não há qualquer informação definitiva sobre as produções teatrais do autor.

inserção da *figura del donaire*⁶ (ou gracioso), a personagem responsável pelos lances de comicidade na tradição teatral ibérica. Nota-se, de antemão, certa semelhança entre os nomes de tais personagens. Na recriação d'O Judeu o gracioso chama-se Sacatrapo (instrumento usado para se retirar a bucha dos canhões); na de Rojas, Mosquete (tipo de arma de fogo).

Nas peças do autor luso-brasileiro, os nomes das personagens graciosas geralmente trazem aspectos de suas personalidades (*interpretatio nominis*) e ensejam, não raro, trocadilhos cômicos, como numa das falas de Sacatrapo em *Os encantos de Medeia*: "(...) senhor, não me é necessário sacatrapo, para me tirar a minha fala do bucho" (SILVA, 1958, p. 9). A mesma espécie de trocadilho se nota no seguinte trecho da peça de Rojas: "No es mosquete?", pergunta Medeia, ao que o gracioso responde: Mosquete, y que dispara por nuevo arte la pólvora, mas va por mala parte" (ROJAS ZORRILLA, 1792, p. 16).

Na peça de Antônio José da Silva, além do apelo ao cômico, outro fator a debelar a tragicidade do mito de Medeia é a ausência do infanticídio na economia da trama (aliás, sequer há a presença de filhos, pois aqui Jasão e Medeia não são casados), aspecto esse que marca um afastamento considerável tanto da tradição canônica quanto da peça de Rojas Zorrilla. Nesta última, o autor, surpreendentemente, chega a colocar em cena (ao menos se supõem que assim se fora representado) a figura dos dois filhos assassinados pela mãe, como se lê na didascália: "Corre Jason la cortina, y halla degollados los dos niños" (ROJAS ZORRILLA, 1792, p.23).

Este artigo ater-se-á especialmente aos aspectos propriamente cênicos da peça d'O Judeu, em que se nota um importante manancial de recursos visuais, baseados em mecanismos técnicos de grande complexidade. Dentre as oito peças joco-sérias de Antônio José da Silva, *Os encantos de Medeia* é, certamente, a que mais contém de efeitos de magia espetacular, os quais, em muitos casos, não possuem uma relação funcional com a trama.

O próprio nome *Os encantos de Medeia* começa por sugerir uma característica recorrente da peça, isto é, a presença de magias levadas a efeito por Medeia, quando não por sua criada Arpia. Dentre tais magias ou efeitos cênicos, citemos a maior parte delas: a descida de uma nuvem que transportará Jasão e Medeia (SILVA, 1958, p.32); a bofetada de Arpia que arranca a cabeça de Sacatrapo, a qual ficará flutuando no ar (SILVA, 1958,

⁶ Termo usado pelo dramaturgo Lope de Vega.

p.33); o aparecimento de um dragão que vomita Sacatrapo (SILVA, 1958, p.36); o momento em que este último afunda no tablado aos poucos e volta à superfície com cabeça de burro (SILVA, 1958, p.62-63); os movimentos de um monte “movediço” que primeiramente subirá e encobrirá Creúsa no momento em que esta abraçaria Jasão (SILVA, 1958, p.70); o aparecimento de Medeia em um “carro tirado por dragões” (SILVA, 1958, p.76); o surgimento de uma torre que sobe do chão e sobre a qual se põe Medeia (SILVA, 1958, p.78); a abertura da caixa de onde sairão várias cobras a atacar Sacatrapo (SILVA, 1958, p.79); as sereias sobre as ondas do mar (SILVA, 1958, p.85); o escurecimento do teatro e o barulho de trovões, além da presença de um raio enviado por Medeia, que vai em direção ao navio de Jasão (SILVA, 1958, p.88); e, por fim, a nuvem voadora em que Medeia foge ao final da peça (SILVA, 1958, p.91).

Comprova-se, desse modo que, mais do que a tragicidade do enredo, Antônio José da Silva preferiu haurir de seus paradigmas mítico-literários o triângulo amoroso e os efeitos espetaculares ensejados pelo fato de Medeia ser uma feiticeira, aspectos esses que mais tarde seriam associados ao receituário melodramático.⁷ Segundo Ana Portich (2008), as óperas de Antônio José da Silva podem ser consideradas melodramas, uma vez que elas que elas alternam partes faladas com partes cantadas: o termo **melodrama** tem origem no grego e constitui-se da combinação das palavras *méllos* (música) e *dráma* (ação). Porquanto, o melodrama é definido como “drama musicado” e “com este sentido, a sua origem remonta à Itália do século XVI, quando músicos e poetas pretenderam, nos moldes da tragédia grega, compor peças teatrais em que a poesia coadunasse com a música e a dança” (PORTICH, 2008, p.33).

Tanto na versão portuguesa, quanto na versão espanhola do mito de Medeia, há a presença de nuvens voadoras, montes que se movem e dragões voando e cuspidos fogo, o que confirma também a semelhança dos efeitos cênicos entre elas, sendo estes, na peça de Antônio José da Silva, muito mais recorrentes e diversificados, como atestam os numerosos exemplos acima listados. Pode-se imaginar a complexidade do aparato cênico requerido na encenação de tais efeitos, especialmente nas cenas IV, V e VI. Lê-se numa das rubricas cena IV: “pela sala de fora sairá Medeia em um carro tirado por dragões, a qual cantará o que segue e ficará tudo às escuras; e, indo retirando-se o exército de

⁷ Patrice Pavis (2008), em seu *Dicionário de teatro*, põe como uma das características próprias à tragicomédia o uso intensivo de maquinário cênico a fim de maravilhar o sentido dos espectadores, o que aproxima ainda mais a “ópera” joco-séria do melodramático.

Jason, se correrá a corrediça, que dividirá os dois exércitos, ficando o de El-Rei no teatro (...)" (SILVA, 1978, p.76).

A presença de termos como "movediço", "escotilha", "corrediça", em diversos momentos do texto, parece deixar explícito o uso de meios mecânicos da engenharia teatral da obra d'O Judeu. A presença de detalhes técnicos nas didascálias atesta o fato de que estas serviam, além de guia de encenação para o diretor, quase como um manual técnico das representações. Aliás, tais apontamentos eram muito mais frequentes em manuscritos das peças de Antônio José da Silva, mas provavelmente foram retirados ou modificados nas edições de Ameno, visando a deixar o texto mais propriamente teatral e menos técnico, conforme afirma Barata (1987).

A cena VI, a penúltima de *Os encantos de Medeia*, constitui-se, muito provavelmente, no ápice do esplendor espetacular das obras de Antônio José da Silva. Será nesta cena que Jason tenta fugir com Creúsa da ilha de Colcos, mas é impedido pelos feitiços de Medeia, sedenta de vingança. Aqui temos a "mutação" (assim são chamados os cenários) de "montes e mar". Primeiramente o cenário em que as personagens aparecem é composto de montes, depois "Corre-se a corrediça de montes e aparece o mar e nele uma nau com algumas figuras dentro e sai Medeia" (SILVA, 1978, p.84). Algumas falas depois, em momento de efusão operística e espetacular, aparece um coro de sereias nas ondas do mar para acompanhar Medeia em sua ária. Depois haverá ainda a presença de um raio que se move com as ordens de Medeia e "tempestade, trovões e relâmpagos" (SILVA, 1958, p.88). Mutação de montes em mar, representação de ondas, sereias cantantes... vê-se assim que, conforme a peça vai alcançando seu desfecho, os recursos cênicos de magia tornam-se ainda mais recorrentes, contribuindo sobremaneira com o clima de maravilhamento e tensão dos espectadores.

O apelo espetacular das duas peças, *Os encantos de Medeia* e *Los encantos de Medea*, parece, pois, indicar que há relações estritas, conscientemente ou não, com um modo de concepção estética, e mesmo científica, oriunda da transformação da mundivisão do Barroco, de que fazem parte as obras teatrais de Antônio José da Silva e de Francisco de Rojas. Para buscar a comprovação de tal hipótese, basear-nos-emos nos estudos do francês Jean-Pierre Cavallé acerca das relações entre teatralidade, Barroco e desenvolvimento da física mecanicista, nomeadamente da física cartesiana.

É dado, então, indagar o que segue: se é possível vislumbrar, segundo a ótica de Cavallé, uma relação clarividente entre a gnoseologia de Descartes e o rescaldo da

Weltanschauung barroca, poder-se-ia, tendo em vista a produção dramática de Antônio José da Silva, enredar o arcabouço estético de uma composição retórico-dramática em simbiose com a técnica de engenhocas feitas de fios, roldanas e engrenagens, as chamadas “tramoias”, a uma perspectiva filosófica próxima ao mecanicismo cartesiano? A nosso ver, a resposta é positiva, pois que, devido ao desenvolvimento da ciência e da mecânica, levada a cabo por Newton, Descartes e outros, e a sua absorção pela engenharia cênica dos teatrólogos, especialmente os da época barroca, o teatro foi-se tornando cada vez mais técnico e racional, embora sua técnica e racionalidade fossem usadas quase que puramente a serviço do deleite dos sentidos dos espectadores.

Duas obras de inegável valor teatral e literário, tanto a “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva em questão, como a já citada tragicomédia de Rojas Zorrilla, apresentam uma considerável variedade de efeitos visuais e mecânicos simuladores de magia, os quais, entretanto, só são possíveis graças ao desenvolvimento de uma concepção “mecanicista” e “racionalista” da arte teatral e, de certo modo, da própria realidade.

No início de sua obra *Descartes: a fábula do mundo*, Cavaillé chama-nos a atenção para um quadro do pintor holandês Jean-Baptiste Weenix de, aproximadamente, 1647. Trata-se de um retrato do filósofo francês René Descartes em que este segura um livro onde aparece inscrita a seguinte frase *Mundus est fabula*, “O mundo é uma fábula”. O fato é que Descartes foi autor de uma obra de física chamada *Mundo* (escrita entre 1630 e 1633 e a qual não chegou a publicar em virtude do anúncio da condenação de Galileu pela Inquisição). Segundo Cavaillé, a relação entre mundo e fábula remeteria ao *leitmotiv* barroco da teatralidade universalmente aplicada: o mundo é um grande teatro, *El grande teatro del mundo*, como diz o título de uma peça do dramaturgo espanhol Pedro Calderón de la Barca.

Tendo como uma de suas origens a ideia da predestinação de Santo Agostinho, o *theatrum mundi* da ótica barroca coloca o homem sobre as tábuas do palco da vida mundana, cujo empresário teatral seria o próprio Deus. É o que Bruce Wardropper (1985, p. 43), importante estudioso do Barroco espanhol, desenvolve nos termos da “ironia cósmica”:

El control que ejerce el dramaturgo sobre lo que pasa y lo que se dice en la obra le permite asegurar que no se dice ni se hace nada por casualidad, y que, por el contrario, en cada momento la voluntad de Dios prevalece en su universo. Los sucesos al parecer más triviales resultan ser significativos; los dichos más banales resultan ser importantes. En términos teológicos, se llama Providencia”.

A defesa da ideia da providência divina sobre a vida dos homens não deixa de acarretar uma série de problemáticas envolvendo a questão do “livre-arbítrio”, desenvolvida pela filosofia agostiniana e muita discutida no período seiscentista. Entre uma dessas problemáticas esta a constatação de que, embora os atos da vida de cada ser humano, segundo a visão exposta, sejam desde a eternidade traçados por Deus, caberia a todos desenvolver bem (ou mal) seu papel no teatro-mundo, o que, paradoxalmente, já subentenderia certa liberdade de ação.

Jungida ao papel a ser desempenhado na *scena vitae*, a moral passa, portanto, a ser regida por um preceito, por assim dizer, estético. No correr dos Seiscentos, especialmente com a física cartesiana (mas não só, acrescentaríamos), a mesma regra, defende Cavailé, acabará por aplicar-se ao conhecimento filosófico e científico. Assim descreve Cavailé (1996), à página 19 da supra-citada obra, a situação ontológica do Barroco:

Na esteira das relações sociais suspeitas de histrionismo generalizado, as aparências do mundo são percebidas como ilusões enganadoras cuja produção se trata de compreender e dominar. Mais exactamente, natureza e sociedade parecem obedecer no fundamental a uma mesma estrutura: a da teatralidade. Se a tarefa da moral é ensinar-nos como nos devemos nos comportar no grande palco do teatro do mundo, cabe à ciência empreender a desmontagem dos seus alicerces técnicos.

Se por um lado a moral e a ciência são concebidas a partir de uma perspectiva filosófica que teatraliza e, por conseguinte artificializa, respectivamente, o comportamento e a natureza; de outro lado, a arte teatral, o teatro ele-mesmo, passará a ser montado, em grande medida, pela combinação de recursos de maquinaria, com vistas a produzir efeitos maravilhosos. É a técnica e a mecânica funcionando a serviço da ilusão artística, enquanto que, em contrapartida, a física, rejeitando o caminho sem saída do ceticismo barroco, empenha-se em desvendar os mecanismos do visível, isto é, do ilusório mundo dos sentidos. Agora, “Estudar a natureza equivale a descobrir através de que mecanismos dissimulados aos espectadores são produzidos os fenómenos que formam os cenários mutantes e variáveis do mundo” (CAVAILLÉ, 1996, p.19).

Com o desenrolar dessa configuração do pensamento de superação ou transformação da visão barroca, as fronteiras entre o mago e o técnico passam a ficar cada vez mais tênues, e o teatro acaba por ser tornar o lugar por excelência da “magia”:

(...) a partir do momento em que esta [a magia natural] se torna seriamente suspeita, quando a natureza passa a ser compreendida a partir dos artifícios de uma técnica consagrada em primeiro lugar à

produção de um espetáculo, o mago desaparece enquanto tal e cede seu lugar ao técnico, ao engenheiro, ao encenador. O mago era ministro da natureza, ei-lo senhor e mestre dos artifícios. É, aliás, muito significativo que, a partir de fins do século XVI, sejam gratificados com os nomes de “magos” ou de “feiticeiros” os engenheiros, os cenógrafos e os pirotécnicos: senhores e mestres de ilusões. (CAVAILLÉ, 1996, p.54-55)

Desse modo, o desenvolvimento da técnica mecanicista fez extrapolar-se o uso da maquinaria teatral dentro do contexto barroco, abrindo caminho ao surgimento de uma certa semiose do espetáculo a competir com o texto verbal. Na Espanha, o teatro tradicional de Lope de Vega, centrado na recitação, cedia espaço às *zarzuelas* de Calderón de la Barca, nas quais o cultivo do conteúdo visual produzia um espetáculo destacadamente multisígnico, a chamada de “comédia de teatro”. Não sem razão, os **ouvintes** passariam a ser chamados **espectadores** (BARATA, 1985).

Em que pese o uso atrofiado dos recursos de maquinaria teatral no período barroco, muitos desses mecanismos, como as *tramoias* ou o *pescante* têm, antecedentes no teatro medieval, conforme Arroniz (1977). Usado como um sinônimo de “cambio de una cosa por otra, de una figura por otra” ou aparecimento e desaparecimento de atores pelos “huecos del tablado” (ARRONIZ, 1977, p.167), o termo tramoia designava, originalmente, um catafalco em forma de pirâmide invertida que trocavam e ocultavam atores, deixando a plateia pasma.

Com o correr dos anos, as tramoias foram associadas, em sentido amplo, a mecanismos pelos quais são operadas mudanças de cenário e demais efeitos de prestidigitação, além de simulação de mares, de cometas, de raios, de voos de balão etc. O termo “tramoia”, assim como “máquinas”, “indústrias” ou “mutações”, está presente em quase toda a fortuna crítica da obra joco-séria de Antônio José da Silva para designar os dispositivos teatrais que simulam efeitos mágicos ou de mudança de cenário. Segundo Saraiva e Lopes (2000, p.498), as comédias *Variedades de Proteu* e *Os encantos de Medeia* evidenciam a temática “da transformação mágica” e “as *tramoias*, ou mecanismos de mutação de cena ou figura, provocam o auge na ânsia do maravilhoso”.

A “ânsia do maravilhoso”, entretanto, só fora saciada graças à racionalização da principal alegoria barroca e ao estudo de técnicas movidas por fios, engrenagens, roldanas, a pôr em funcionamento a maquinaria da ilusão e do fantástico, só possível sobre as tábuas “mágicas” do palco. O teatro identifica-se, assim com a simulação, por verossimilhança, da realidade natural, ela mesma uma representação.

A abordagem das técnicas teatrais e de seu diálogo com a tradição ibérica e com certas concepções filosóficas do Seiscentos tem como uma de suas finalidades aprofundar a compreensão da obra de Antônio José da Silva e, concomitantemente, fornecer um panorama filosófico de sua época, especialmente no que toca à concepção da “teatralidade do mundo”, visão oriunda do Barroco e, de certo modo, ao cartesianismo. A física cartesiana, desenvolvida na obra *Mundo* seria, segundo Cavaillé (1996), a expressão máxima da superação do ceticismo barroco, baseado na ideia de que o mundo é uma ilusão e nele não se pode encontrar, a rigor, a verdade das coisas.

Embora Descartes, de acordo com Cavaillé (1996), tenha como principal desiderato a superação da visão cética e a busca da verdade, o que de fato desenvolve na sua obra filosófica, a física cartesiana não teria escapado à concepção dominante de que o mundo é uma fábula, ou, em outros termos, um grande teatro. A diferença em Descartes, entretanto, garante Cavaillé, está em colocar a busca do conhecimento científico como a busca da “desmontagem” das engrenagens deste mundo mecânico, artificial:

O mundo é um discurso falacioso, um enigma a decifrar um *trompe-l'oeil* a rectificar, uma maquinaria espectacular que deverá ser desmontada. Este trabalho de decifração, de desconstrução, de rectificação, compete como assunto próprio à ciência mecanicista. E é o trabalho de descodificação e de “anatomia” mecanicista que é apresentado, no tratado do *Mundo*, como uma fábula. Mas não se trata então de maneira alguma da mesma fábula; a fábula agora em causa vem redobrar a primeira a fim de lhe neutralizar e desmontar os mecanismos. (CAVAILLÉ, 1996, p.65-66).

Paralelamente, ou mesmo antes, o teatro desenvolvia seu próprio mundo através do mecanismo de suas técnicas ilusórias. Se, de um lado, a física mecanicista consistia no trabalho de desmontagem das ilusões dos sentidos; de outro, os dramaturgos, entre eles O Judeu, serviam-se dos conhecimentos técnicos e mecânicos com o fito de simular ilusões de sua própria lavra. O teatro barroco de Calderón de la Barca, já em si baseado em rica visualidade, pode ser entrevisto como um teatro de magnificência espectacular; aliado, porém, a uma certa racionalização mecânica do espetáculo, teatro esse, do qual, certamente, Antônio José da Silva sofrera influxos. Reafirmando-se a ordem do mundo pela ordem cenográfica, “o esplendor da corte como ordem do mundo”, tal concepção espectacular parece incluir, ainda, implicações políticas:

Na segunda metade do século XVII, os italianos buscarão a verossimilhança à custa da convenção, da adopção de um código de simbolização que podemos associar à evolução do poder político, o qual pretende reforçar a imagem de uma cultura cortesã autónoma e submetida ao princípio da racionalidade (BRILHANTE, 2007, p.755).

O trabalho cenográfico e os *effeti* dos teatrólogos italianos representaram, de fato, um importante desenvolvimento do teatro, superando em certo sentido as formas lineares e usuais do Renascimento. Lembremos ainda que, na esteira da evolução espetacular e de diversidade de meios sígnicos, com música de Jacop Peri e texto de Ottavio Rinuccini, um novo gênero de espetáculo, a ópera, fora inaugurado em 1594, em Florença, com o título de *Dafne* (BERTHOLD, 2001). Acerca desses meios de grande resultado espetacular, temos assim que

Os cenários, inicialmente em *trompe d'oeil* simulando a tridimensionalidade, eram a representação do espaço idealizado e evoluíram à mobilidade e ao ilusionismo da cenografia dos múltiplos painéis onde perspectivas faziam a visão do espectador mergulhar no palco. A nova maquinaria cênica oferecia possibilidades mais ricas do que o habitual cenário da Renascença e materializou as características do melhor período barroco (URSSI, 2006, p.39).

Grande personalidade na invenção de maquinário cênico foi a do italiano Giacomo Torelli (1608-1678). Com o epíteto de “o grande mágico” do Barroco, Torelli foi mestre no jogo das aparências, criando mecanismos de mudança instantânea de cenário. Seu trabalho, porém, não se restringiu à Itália: desenvolveu e montou cenários em diversos países pela Europa, priorizando efeitos visuais em detrimento da música (URSSI, 2006).

No contexto ibérico, a construção calderoniana de uma ordem teatral tinha como um de seus principais fundamentos, refletir e afirmar simbolicamente a ordem do universo da corte. O que de certo modo também ocorre na obra teatral d’O Judeu, mas aqui já destituída de ares neoplatônicos, além de esta ser calcada predominantemente na contraposição entre a verossimilhança do naturalismo linguístico-comportamental das personagens cômicas e a artificialidade cortesã das personagens sérias.

O mundo das aparências na obra de Antônio José da Silva torna a questão de certo modo mais social e objetiva, deixando entrever as discrepâncias entre certos ideais elevados e a consciência da pompa e do desregramento moral, aspectos mais que típicos da corte joanina. Tais ideais elevados podem ser reconhecidos na representação do amor cortesão dentro da retórica das personagens nobres e das canções, e na própria figura política do rei, sobre a qual, de certa forma, orbitam as demais personagens. Há de certo modo um jogo das aparências implicado na superficialidade das personagens discretas, ensejando a sua ridicularização por parte dos graciosos. Trata-se, portanto, não apenas de jogo teatral, mas também de um “jogo social”, porque espelho da realidade portuguesa daquela época. A quantidade de “apartes” nas falas das personagens em *Os encantos de*

Medeia põe em evidência, na própria estrutura dialogal, a desfaçatez e a distância entre o pensar e o dizer socialmente das personagens sérias e cômicas.

Além disso, as “óperas” d’O Judeu, mesmo as que se referem a fábulas greco-latinas, atualizam a linguagem e a visão de mundo de suas personagens, aproximando o enredo extraído de fonte alheia ao público de sua época e lugar. Assim, não é raro encontrar nas peças silvianas referências explícitas a Lisboa e mesmo ao local de encenação das peças, ou seja, ao Teatro do Bairro Alto, como acontece numa das cenas da peça *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (SILVA, 1958, p. 72).⁸

No que se refere à inserção dos mecanismos espetaculares da produção silviana, Saraiva e Lopes (2000, p.498) chegam mesmo a afirmar que “Nesta ambiguidade entre a fantasia barroca e um possível cepticismo mecanicista já rococó insinua-se certo realismo”. Não nos importa tanto aqui, entretanto, chamar a atenção para o “rococó” ou o “certo realismo” atribuído pelos autores à obra de Antônio José da Silva. O que seria importante realçar em nosso trabalho, isto sim, é o entendimento da relação entre os termos “fantasia barroca” e o “cepticismo mecanicista”, referidos por Saraiva e Lopes.

O primeiro termo diz respeito ao já citado apelo à imaginação pelo mágico ou maravilhoso; o segundo, mais complexo e dado apenas como “possível”, provavelmente se refere à manipulação técnica, quase científica, dos mecanismos simuladores de efeitos naturais ou sobrenaturais pela figura do dramaturgo.

Nesse contexto, tanto o cientista quanto o teatrólogo usam de seu conhecimento técnico e/ou científico em sua relação com a realidade dos sentidos. A principal diferença entre os dois reside no fato de que um a manipula para compreendê-la; o outro, para recriá-la.

Referências

ARRÓNIZ, Othón. *Teatros y escenarios del siglo de oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.

AZEVEDO, João Lúcio. Relação Quarta. In: _____. *Novas epanáforas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1932. p. 137-218.

BARATA, José Oliveira. Introdução. In: SILVA, Antônio José da. *Esopaida ou vida de Esopo*: edição sinóptica e interpretativa. Leitura do Manuscrito, introdução, notas e comentários por José Oliveira Barata. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1987.

⁸ Isto acontece na Cena I da Parte II da referida peça: D. Quixote pergunta a Sancho Pança se este sabe onde eles estão. “Sei sim”, responde o fiel escudeiro, “Estamos no Teatro do Bairro Alto”.

_____. *Antônio José da Silva: criação e realidade*. Coimbra: Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. v. 1.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRILHANTE, Maria João. Calderón de la Barca e a cena barroca: a propósito de *La fiera, el rayo y la piedra*. In: *Estudos*. Org. Isabel Almeida; Maria Isabel Rocheta; Teresa Amado. Departamento de literaturas românicas. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. p.749-761.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Descartes: a fábula do mundo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

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.1.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PORTICH, Ana. A questão dos gêneros e a sua representação. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Gloria Cusumano. *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256). p.33-42.

ROJAS ZORILLA, Francisco de. *Los encantos de Medea*. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, por D. Francisco de Toxar, 1792.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2000.

SILVA, Antônio José da. Os encantos de Medeia. In: _____. *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958. p.3-91.

_____. Vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança. *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957, p.18-117.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

WARDROPPER, Bruce. Introducción. In: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El mágico prodigioso*. Madrid: Ediciones Catedra, 1985. p.11-50.