

Perfis de masculinidade na comédia setecentista “Guerras do Alecrim e Manjerona”, de Antônio José da Silva

Portrayals of masculinity in Antônio José da Silva’s 18th-Century comedy “Guerras do Alecrim e Manjerona”

Matheus Rodrigues Gonçalves

RESUMO: O artigo apresenta uma leitura da comédia setecentista *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1735), de autoria do dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), o Judeu, pautada pela análise dos personagens masculinos da obra. A análise introduz uma reflexão de cunho social e histórico acerca dos papéis sociais atribuídos ao gênero masculino. A reflexão sobre as questões abordadas nessa leitura da peça de Antônio José da Silva e na análise de seus personagens homens foi guiada pelas contribuições de Raewyn Connell (2005) para o campo de estudos das masculinidades (masculinities), somadas aos estudos de Judith Butler (2003) sobre questões de gênero e performance. O estudo logrou construir uma reflexão a respeito das ações e motivações dos personagens da obra enquanto reflexo das motivações masculinas e dos modelos de masculinidade vigentes no espaço do Portugal do século XVIII.

Palavras-Chave: masculinidades; século XVIII; literatura luso-brasileira; teatro.

ABSTRACT: This paper presents a reading of the 18th century comedy *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1735), from the luso-brazilian playwright Antônio José da Silva (1705-1739), the Jew, based on the analysis of the male characters of the play. The analysis introduces a social and historical reflection on the social roles attributed to the male gender. The reflection of the issues addressed in this reading of Antônio José da Silva’s play and in the analysis of its male characters are guided by Raewyn Connell’s (2005) contributions, specifically her concept of hegemonic masculinity, to the masculinities field of study, combined with Judith Butler’s (2003) work on gender and performance. The present study established a reflection on the actions and motivations of the characters of the play as a reflex of male motivations and masculinity models in force in 18th century Portugal.

Keywords: masculinities; 18th century; luso-brazilian literature; theatre.

INTRODUÇÃO

A comédia *Guerras do Alecrim e Manjerona*, de autoria do dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705–1739), comumente chamado de *o Judeu*, figura entre as obras mais conhecidas e referenciadas do autor. Tal destaque deve-se não apenas à técnica dramática empregada, que faz com que a comicidade das ações executadas pelos personagens¹ permaneça acessível mesmo após quase três séculos desde sua estreia no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, mas também à maneira como o dramaturgo constrói personagens que expõem ao público as motivações e atitudes que permeavam o comportamento de homens e mulheres da sociedade lisboeta do século XVIII.

Como comédia de costumes, gênero marcado por sua estreita relação com o contexto social em que é produzido, a peça apresenta forte ligação com o espaço de sua

¹ Ao longo do texto, o termo personagem é empregado no masculino como forma genérica, em consonância com o enfoque deste estudo das configurações de masculinidade presentes na obra analisada.

criação e representação, introduzindo cenários e personagens típicos de seu tempo. Tal característica possibilita que leitores e espectadores de outras épocas tenham acesso a diferentes percepções acerca do espaço social e das interações humanas retratadas na obra.

Neste artigo, buscamos analisar *Guerras do Alecrim e Manjerona* à luz dos estudos de gênero, com especial atenção às representações de masculinidade presentes na peça. Para tanto, a análise fundamenta-se nas contribuições de Raewyn Connell (2005) para o campo dos estudos das masculinidades, bem como nas reflexões de Judith Butler (2003) acerca das configurações e performances de gênero. A essas perspectivas somam-se diferentes contribuições de natureza crítico-literária e sociológica relativas à obra e ao contexto de sua produção.

A motivação para esta pesquisa encontra respaldo nas concepções de Luiz Carlos Simon (2015), apresentadas no artigo “Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e Literatura no Brasil”, no qual o autor discute a história e os possíveis desdobramentos do campo de estudos das masculinidades no âmbito literário. Entre os temas destacados, Simon menciona o das “masculinidades segundo os contextos de época” (Simon, 2015, p. 13), cuja investigação pode ampliar as perspectivas de leitura sobre diferentes períodos da produção literária e contribuir para reflexões mais amplas sobre as configurações históricas do gênero.

Partindo desse pressuposto, a análise aqui proposta considera os personagens masculinos da peça a partir de seus condicionamentos sociais e históricos. Nesse sentido, os aportes teóricos de Connell contribuem para a compreensão das formas de masculinidade que estruturam as relações de poder no interior da sociedade representada na obra, enquanto as reflexões de Butler permitem observar como tais configurações se manifestam por meio de performances de gênero encenadas pelos personagens.

Para melhor compreensão dos temas abordados, o trabalho encontra-se dividido em três partes. A primeira apresenta uma breve introdução às origens e ao enredo da comédia *Guerras do Alecrim e Manjerona*; a segunda propõe uma reflexão teórica sobre as masculinidades e seus significados no contexto da peça; por fim, a terceira parte desenvolve a análise dos personagens masculinos da obra.

1 GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA

No âmbito de toda a obra de Antônio José da Silva, bem como do teatro português do século XVIII, a comédia intitulada *Guerras do Alecrim e Manjerona* goza de importante destaque. Estreada no ano de 1737, a peça foi escrita para ser apresentada no Teatro do

Bairro-Alto de Lisboa durante as festividades de carnaval daquele ano. O título é uma referência ao costume popular dos ranchos carnavalescos da festa de entrudo português, presentes na trama. De acordo com Pereira (2020 p. 2),

tais ranchos, também conhecidos como blocos ou cordões de foliões, geralmente eram rivais entre si, disputando, no dia do folguedo, tanto os melhores espaços das praças e ruas como os festeiros animados. Esses ranchos costumavam ser batizados com nomes de animais, flores ou plantas.

Na peça, os dois grupos rivais são o rancho do Alecrim e o rancho da Manjerona, dos quais, respectivamente, as ricas irmãs Clóris e Nise fazem parte. Esses ranchos ocupam importante espaço na obra, pois são eles que, na história, delimitam os principais pares românticos, servindo também como tema que permeia diversos dos diálogos e canções.

O fato de ter sido apresentada durante um momento ricamente social e cultural talvez tenha contribuído para a elaboração de um enredo repleto de personagens que seriam facilmente encontrados entre os foliões que participavam do jogo do entrudo. Isso, por si só, revela um aspecto que diferencia a comédia das *Guerras do Alecrim e Manjerona* das demais obras de Antônio José da Silva: o da caracterização de sua sociedade. Sua produção literária, muito voltada aos motivos clássicos, tornou o conjunto de sua obra deficiente de personagens e cenários que correspondessem diretamente à sua contemporaneidade portuguesa.

O enredo das *Guerras do Alecrim e Manjerona* conta a história de Dom Gilvaz e Dom Fuas, dois fidalgos falidos que pretendem se casar com Dona Nise e Dona Clóris, sobrinhas do ricoço Dom Lancerote, a fim de obter os seus respectivos dotes. As meninas seguem o costume dos ranchos carnavalescos, sendo Clóris do rancho do Alecrim, e Nise do rancho da Manjerona. Ao perceberem o desinteresse das raparigas por eles, os dois rapazes aderem à briga dos ranchos, a fim de obter a atenção das duas, que os regalam, cada uma delas, com um ramo da erva símbolo de seu grupo. No jogo da conquista, os dois rapazes contam com a ajuda de Semicúpio, o criado gracioso dos rapazes que, por sua vez, apaixona-se por Sevadilha, criada graciosa das duas meninas. Ao descobrirem que Dom Lancerote pretende oferecer a mão de uma das meninas a Dom Tibúrcio, seu sobrinho fidalgo, as raparigas e os dois caça-dotes passam a desenvolver planos com a ajuda da velha criada Fagundes para tornarem a situação favorável para cada uma das duplas.

Em cena, as nove personagens da obra oferecem ao público algo muito além dos divertidos momentos proporcionados pelas trapalhadas, canções cômicas e cenas de travestismo; também revelam ao espectador um quadro da Lisboa setecentista a partir das relações entre as diferentes camadas sociais, bem como pelas dinâmicas patriarcais das

relações homem-mulher, que nessa peça de Antônio José da Silva estão refletidas no tema dos casamentos por interesse.

2 AS ROUPAGENS DE UMA PERFORMANCE

Em seu artigo “Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e Literatura no Brasil”, Luiz Carlos Simon reflete sobre a possibilidade de investigações no campo das masculinidades que sejam focadas na produção de homens escritores da literatura brasileira. Dessa sua elaboração parte a reflexão sobre a importância de se investigar autores de todos os tempos, em busca de novas indagações e observações a respeito do que significa ser homem em diferentes expressões literárias. A exemplo, cita uma série de escritores em ordem cronológica, de onde propõe que desde autores anteriores à fase romântica pode-se destacar produções líricas dotadas de conteúdo significativo para o enfoque temático, como no caso dos poemas de Gregório de Matos; também crê que a lírica amorosa inspirada pelas musas árcades de poetas como Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto oferecem bom material de análise para o tema das masculinidades. No entanto, o enfoque dado a autores esteticamente inseridos no período anterior ao romantismo, isto é, politicamente situados na fase colonial, parece ter-se olvidado da produção dramática, que teve em autores luso-brasileiros como José Antônio da Silva, valor igualmente relevante para o desenvolvimento de análises de Sociologia da Literatura pautadas por essa questão de gênero.

Na obra do Judeu, diversos são os personagens masculinos que protagonizam suas “óperas joco-sérias” e comédias, constituindo um amplo arcabouço de fidalgos, graciosos e heróis mitológicos. Desde a sua primeira peça cômica, *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), passando pela sequência de comédias de inspiração na mitologia clássica, como *Esopaida, ou a vida de Esopo* (1734), *Precipício de Faetonte* (1738) e *O labirinto de Creta* (1736), até chegar em sua última peça de costumes, *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), esses personagens masculinos permeiam as cenas e garantem a comicidade de seus atos através daquilo que representam ou extrapolam.

No que diz respeito à peça *Guerras do Alecrim e Manjerona*, os cinco personagens masculinos presentes na obra teatral desempenham papéis típicos da masculinidade de sua época de produção. Na figura de Dom Gilvaz e de Dom Fuas, há a caracterização de dois nobres falidos que passam a viver como caça-dotes; na figura de Semicúpio, a do criado graciosos, para o qual as regras sociais não convêm como aos demais; o tio, Dom Lançarote, representa o patriarca sovina que mantém a pulso firme a honra e o dinheiro de sua família; Dom Tiburcio, futuro marido de uma das garotas, é feito como um fidalgo

exagerado e de ares pedantes. Os personagens representam tipos de homens cujos papéis lhes foram atribuídos socialmente: patriarcas, fidalgos e criados.

Em seu artigo sobre a comédia portuguesa desde Camões até Antônio José da Silva, Fernando Marques (2024, p. 4) ressalta que figuras como a do fidalgo e do criado cômico, ou da senhora e sua criada, podem refletir diferenças sociais, e até mesmo linguísticas, exteriores ao mundo ficcional, sendo usadas pelos dramaturgos para criticar valores e práticas de sua sociedade. No que diz respeito ao teatro do Judeu, Kênia Pereira (2016) pontua que em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, o autor, além da crítica aos casamentos arranjados, expõe também criticamente os poetas medíocres, os médicos charlatões e os juízes corruptos (p. 22-23). Esse caráter social e crítico da obra de Antônio José da Silva garante-nos que entre os personagens masculinos da peça há essa preocupação em caracterizar homens condizentes com a sociedade em que a obra se insere. Assim, pode-se dizer que tais personagens representam diferentes perfis de masculinidade inseridos na hegemonia masculina daquele tempo, perfis esses nos quais cada um dos personagens busca se encaixar, ou se encaixa, a fim de estabelecer seu local na sociedade.

No âmbito dos estudos sobre masculinidades, a teórica australiana Raewin Connell (2005, p. 77) foi a responsável por propor o conceito de *masculinidade hegemônica*, baseada nos estudos de Antonio Gramsci sobre *hegemonia cultural*, conceito que diz respeito a um conjunto de práticas e funções estabelecidas por uma classe dominante para manter-se em sua posição de poder. Em Connell, o conceito de masculinidade hegemônica, em segmento às ideias de Gramsci, define uma série de configurações e práticas de gênero que legitima a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres e das masculinidades não-hegemônicas. A masculinidade hegemônica, entre outras coisas, seria responsável por produzir modelos de masculinidade a serem reproduzidos pelos homens, modelos esses dados em sociedade, e que manteriam suas relações de poder e hegemonia.

Em consonância com as ideias de Connell, a teórica Judith Butler, em seu estudo intitulado *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, explora os conceitos de gênero e de suas configurações dadas e produzidas no âmbito social, de onde surgem as reflexões da autora a respeito do caráter performático do gênero. Para Butler (2003, p. 200), as dinâmicas binárias do gênero, masculino e feminino, “como em outros dramas sociais rituais” requerem uma “performance repetida”, isto é, a “reencenação e a nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente”, sendo também uma forma ritualizada de legitimação do modelo de gênero. Para a filósofa: “a *performance* é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária” (BUTLER, 2003, p. 200). As reflexões de Judith Butler permitem compreender o gênero não como uma identidade estável, mas como um efeito produzido pela repetição de

práticas e normas socialmente reguladas. Assim, aquilo que se reconhece como masculino ou feminino resulta da constante reiteração de comportamentos e expectativas que, ao serem repetidos, acabam por adquirir aparência de naturalidade.

A respeito do gênero masculino, Raewin Connell afirma que os modelos de masculinidade não são estáticos, pois “a qualquer momento, uma determinada forma de masculinidade, mais do que outras, é culturalmente exaltada” (Connell, 2005, p. 77)², o que logo garante que os ideais de masculinidade que permeiam a hegemonia masculina variam ao longo do tempo e do lugar em que se dão, moldando-se em favor de sua permanência em uma determinada sociedade. Nesse sentido, um modelo de masculinidade que outrora poderia ser visto como forte, pode passar a ser visto como frágil posteriormente. Somando às ideias de Butler, podemos pensar que esses modelos atuam socialmente como roupagens ou papéis para a performance social de gênero, sobretudo quando visam à manutenção da hegemonia.

No contexto da dramaturgia, essa dimensão performativa do gênero torna-se particularmente evidente, uma vez que o teatro constitui, por excelência, um espaço de encenação de papéis sociais. Desse modo, os personagens masculinos presentes em *Guerras do Alecrim e Manjerona* podem ser compreendidos como figuras que dramatizam modelos de masculinidade reconhecíveis pelo público de sua época, reiterando ou satirizando práticas e expectativas associadas ao comportamento masculino.

Em se tratando da sociedade católica e patriarcal do império português do século XVIII, no qual decorrem as ações de *Guerras do Alecrim e Manjerona*, as figuras do rei, dos soldados, sacerdotes, juízes, patriarcas, nobres e fidalgos eram papéis sociais e também representações de uma masculinidade que mantinha as dinâmicas de poder. A própria constituição de um império é, de acordo com Connell “uma iniciativa de gênero” (2005, p. 187)³, devido aos papéis desenvolvidos por homens e mulheres durante os processos de colonização, que segregavam as suas funções a partir do gênero⁴. A respeito da relação entre império e masculinidade, a autora aponta ainda que a figura dos *conquistadores* espanhóis desempenhou importante papel na construção do homem moderno. O conquistador, para Connell, teria sido “o primeiro grupo a ser definido como um tipo cultural masculino, no sentido moderno” (Connell, 2005, p. 187)⁵, e a ideia desse homem destemido, frequentemente associado à violência na busca por terras e recursos,

² No original: “at any given time, one form of masculinity rather than others is culturally exalted”. Todas as traduções aqui apresentadas foram realizadas pelo autor desta pesquisa.

³ No original: “a gender enterprise”.

⁴ Connell destaca o papel dos homens como soldados e mercadores marítimos, enquanto às mulheres eram dadas as funções de esposas e serviços.

⁵ No original: “the first group to become defined as a masculine cultural type in the modern sense”.

perpetuar-se-ia ao longo dos processos de colonização e constituição dos impérios como um ideal de masculinidade.

Tendo como base as ideias de Connell sobre as transformações históricas das formas de masculinidade, é possível aproximar esse imaginário do conquistador espanhol ao contexto do conquistador português, dadas as relações e influências históricas e culturais entre Portugal e Espanha, bem como as semelhanças entre seus processos de expansão colonial. No espaço do Portugal retratado na peça do Judeu, pode-se dizer que o mito do homem conquistador permanece presente, ainda que deslocado para outras esferas da vida social: se anteriormente a conquista se manifestava no desbravamento de terras e na dominação de povos distantes, no espaço da metrópole ela pode ser reconfigurada na busca pela conquista amorosa e, por conseguinte, pela ascensão social. Assim, a disputa pelo casamento ou pelo prestígio torna-se também uma forma de acesso a um “novo mundo” simbólico — o de uma esfera privilegiada da sociedade, na qual esses sujeitos podem aspirar a usufruir de sua parcela na hegemonia.

3 OS HOMENS DE ALECRIM E MANJERONA

A derrocada da imagem idealizada do homem ibérico parece implicitamente proposta por Antônio José da Silva em sua comédia de costumes carnavalesca. Convém relembrar os preceitos de Aristóteles (2008, p. 45) na *Poética*, quando distingue tragédia e comédia: a primeira versa sobre os feitos de homens de caráter superior, geralmente representados por deuses, líderes, nobres ou heróis; a segunda narra as ações de homens de caráter menos elevado, como cidadãos comuns, trabalhadores e escravos. Na comédia das *Guerras do Alecrim e Manjerona*, as nove personagens representam rostos típicos daquela sociedade, nobres, fidalgos, damas e criadagem, porém, em se tratando dos personagens masculinos, sobretudo dos dois protagonistas — fidalgos falidos — soma-se outro fator que contribui para o efeito de comicidade.

No contexto do teatro europeu da primeira metade do século XVIII, sobretudo na Península Ibérica que, culturalmente, teria absorvido, não apenas os mitos heroicos, como El Cid, Tirant lo Blanc e a figura dos *conquistadores*, como também assistido às imponentes personagens da autoria de Calderón de la Barca e Lope de Vega, as peripécias vivenciadas por um trio composto por dois falidos caça-dotes e um criado gracioso, que visam acender econômica e socialmente, garantem a comicidade ao público. A masculinidade dos personagens, portanto, desempenha certa influência no quesito cômico pelo fato de que Gilvaz e Fuas buscam, pelo casamento, uma forma de reinserirem-se na esfera social e em um modelo de masculinidade de fidalgo, marido e aristocrata. Nesse sentido, Gilvaz e Fuas configuram exímios exemplos desta derrocada de um elevado modelo masculino, pois

enquanto caçadores de dotes, fazem às vezes de conquistadores sociais, homens rebaixados.

Dom Gilvaz e Dom Fuas são dois fidalgos falidos “de cujo sinal de nobreza só restaram os títulos de Dom e a linguagem cortesã prenhe de clichês e de artificialidade” (Silva, 2013, p. 86), somados à posse do criado Semicúpio. A característica de *caçadores* de dotes, atribuída às personagens de Gilvaz e Fuas, faz desses rapazes dois *conquistadores* no espaço social, no qual buscam por raparigas que possibilitem um bom dote, pois vale destacar que, no contexto do Império Português, “o dote trazido pela moça possibilitava os recursos necessários de estabelecimento de poder social e político que estava baseado na riqueza, bens materiais e os recursos humanos como índios e escravos para ampliação do poder econômico” (FERREIRA; ABRANTES, 2013, p. 2)⁶. Desta maneira, para homens como Gilvaz e Fuas, o dote representava uma forma de ascender socialmente, podendo converter simples fidalgos em ricos proprietários de terras, assim como em futuros patriarcas e homens influentes.

Logo na abertura da peça, torna-se evidente o *modus* dos dois caça-dotes e o criado, que perseguem as raparigas Clóris, Nise e a criada Sevadilla até a casa de Dom Lançarote, local onde as moças residem. As ações e os diálogos que se seguem logo expõem os jogos de conquista mantido por homens de sua estirpe: como verdadeiros caçadores, caminham pelo passeio público a fim de encontrar raparigas que buscam por matrimônio:

D. GILVAZ — Diana destes bosques, cessem os acelerados desvios desse rigor, pois quando rêmora me suspendeis, sois imã, que me traís (Para D. Clóris).

D. FUAS — Flora destes prados, suspendei a fatigada porfia de vosso desdém, que essa discorde fuga com que me desenganais, é harmoniosa atração de meus carinhos; pois nos passos desses retiros forma compasso o meu amor (Para D. Nise). (Silva, 1957, p. 163).

Os exageros barrocos de Gilvaz e Fuas logo demonstram cômicas artimanhas de conquista, assim como um exacerbado palavreado cortês que sobreviveu às suas falências. Os dois rapazes, assim como também faz o criado Semicúpio para com a criada Sevadilla, demonstram serventia e humildade perante as jovens. Visando à conquista, rebaixam-se, o que fica evidente ainda no modo como Gilvaz se refere a Clóris, como “Diana destes bosques”, numa alusão à deusa romana da caça, virgem e pura. Gilvaz reconhece na rapariga o aspecto de uma mulher que sai para o passeio público para caçar, e mais que isso, quer que ela o veja como uma das vítimas de seus encantos.

⁶ Apesar da descrição versar sobre o papel desse costume na sociedade imperial brasileira do século XIX, a característica social do dote, enquanto uma herança portuguesa — como é defendido pelas autoras no estudo — consegue alcançar o mesmo sentido no espaço de nossa análise.

Nesse ponto, inverte-se a dinâmica da conquista, o homem deixa de sustentar o papel de conquistador para fingir-se conquistado em uma manobra cortês. Isso demonstra o quão longe os tipos como Gilvaz e Fuas estavam dispostos a ir para obter um casamento que lhes proporcionasse bom lugar na sociedade. Os valores de *masculinidade hegemônica*, que estipulam o homem como superior a mulher, tornam-se moldáveis nesse jogo do amor que visa ao casamento, que não é apenas uma instituição cristã, mas também capitalista. Essas dinâmicas sociais do amor e da conquista fazem de Nise e Clóris as contrapartes femininas de Gilvaz e Fuas na peça, haja vista que suas ganas por um bom partido, o que elas acreditam ser o caso dos dois nobres falidos, fazem das irmãs igualmente sagazes e interesseiras.

Gilvaz e Fuas são também responsáveis por cômicas cenas nas quais tentam, à sua maneira desengonçada, honrar suas masculinidades. Em dado momento da peça, ao infiltrarem-se na casa de Dom Lançarote, durante a noite, transportados em caixas, os rapazes são confundidos por Clóris que, no escuro, dialoga com Fuas. Esse momento cômico é responsável por despertar o ciúme em um Fuas que pensa que Clóris é Nise, tecendo elogios amorosos ao amigo Gilvaz, desencadeando um momento no qual os dois jovens propõem um duelo para defender suas honras. Os insultos e promessas de desforra são externalizados em uma ária de três vozes, na qual Clóris tenta apartar a briga para que a situação não desperte o tio, que dorme:

D. GILVAZ — Pois aqui mui mansamente
Matarei este insolente.
D. FUAS — Também eu pela calada
Meterei a minha espada.
D. CLÓRIS — Devagar, não dêem de rijo,
Porque o velho há de acordar
(Silva, 1957, p. 222).

No contexto da modernidade, o ato de duelar pela honra podia representar diversos ideais relativos à virilidade masculina. De acordo com Jennifer Low (2003, p. 77), em tempos remotos, em um duelo entre dois homens, “a vitória de um duelista concebia o vencedor como um homem e o perdedor como um menino”⁷. Na peça, isso se torna evidente quando se percebe que nem Fuas e nem Gilvaz pretendiam de fato duelar, como sugere as palavras de um Fuas que, em sua ária, canta: “Se não fora por não sei que,/ Te matara mesmo aqui” (Silva, 1957, p. 222); e de um Gilvaz que contesta: “Se não fora o velho ali/ Te fizera um não sei que” (Silva, 1957, p. 222). Fica claro que ambos os rapazes propõem a luta por pura convenção social de defender suas honras de homem diante das mulheres, pois mesmo que o motivo da trégua esteja no fato de que não sabem lutar, ou no

⁷ No original: “a duelist's victory construed the winner as a man, the loser as a boy”.

fato de que são amigos, ele colabora para a configuração de dois personagens masculinos que mais parecem meninos que tentam agir conforme um modelo de homem.

A questão da honra masculina também surge quando os dois personagens precisam derrotar o seu rival no jogo da conquista, Dom Tibúrcio, que por se encontrar em melhor posição econômica que os dois rapazes (trataremos disso mais a diante), insere-se melhor no modelo masculino vigente. Para rebaixarem o fidalgo, Semicúpio, Dom Gilvaz e Dom Fuas, travestem-se de mulher, o que permite a Semicúpio se passar por mãe de duas filhas (Gilvaz e Fuas), que teriam sido enganadas por um Tibúrcio que, em situação parecida com a que se passava na casa do tio, teria conquistado as duas irmãs e se relacionado com elas antes de fugir, abandonando-as. A farsa dos pobretões dá certo, fazendo com que o rapaz perca o seu *status* de possível noivo diante do tio Lancerote, que termina envergonhado e ressentido com tamanha desonra. Por não poderem competir economicamente e fisicamente com Tibúrcio, pois além de covardes são pobres, os rapazes utilizaram de armas sociais e morais para diminuir a honra masculina do rival.

O travestimento praticado pelos personagens denota mais uma vez uma masculinidade volúvel, capaz de moldar-se às circunstâncias que lhe convém. No caso dos dois protagonistas, precisam se emascular para enfrentar o possível marido de suas amadas. O Judeu parece reconhecer essa conotação do artifício, pois dá à personagem de Gilvaz, que se vê vestido em trajes femininos, a seguinte fala dirigida à plateia: “Quem serve a Cupido, não é muito que se afemine”, à qual Fuas complementa: “Até nisto mostra o amor que é covarde” (Silva, 1957, p. 236), o que novamente desencadeia o efeito cômico a partir da exposição de um modelo menor de masculinidade, que é capaz de diminuir-se — o que em uma sociedade misógina está simbolizado no fato de fazer-se mulher — a fim de conquistar um determinado objetivo.

A crise de um modelo masculino, encarnadas, por Gilvaz e Fuas, fica mais evidente quando analisamos o perfil do seu rival no jogo da conquista, o fidalgo Tibúrcio, primo de Clóris e Nise, um sujeito abastado que, por conta de sua linhagem e posses, é escolhido pelo tio para ser futuro marido de uma das duas primas. Dom Tibúrcio surge na trama a partir da segunda cena da peça, quando é recebido na casa do tio Lancerote que, na ocasião, o apresenta às duas irmãs. Antes mesmo do rapaz chegar à casa do patriarca, o tio recomenda às raparigas para que o tratem com bons modos: “Agora, minhas sobrinhas, é chegado o vosso esposo; não tenho que encomendar-vos o modo com que o haveis de tratar” (Silva, 1957, p. 175).

O conselho do tio revela a relação social estabelecida entre os gêneros, pois cabe às mulheres aplicar as normas de seu gênero ao tratar com o gênero oposto, pois assim foram educadas; ao homem, por sua vez, cabe escolher a mulher que melhor lhe convém,

baseando-se nos atributos de beleza e dote. Essa introdução à personagem de Tibúrcio desde já evidencia suas diferenças em relação às personagens dos caça-dotes, haja vista que estes se humilham para obter a atenção das duas meninas, enquanto aquele faz com que as meninas sejam cautelosas se quiserem ser conquistadas. No que toca aos modelos de masculinidade, o fidalgo encontra-se mais próximo da figura do conquistador tradicional do que os dois rapazes, pois a ele é dada a opção da conquista imediata, da reivindicação da mulher e do dote (corpo e materialidades), ideia reforçada também pela insistência de Tibúrcio em conquistar a criada Sevadilha, que resiste aos intentos de conquista.

O personagem Tibúrcio se apoia na figura do tio Lancerote, ao qual demonstra respeito e bajulação pelo seu *status* de patriarca e pelo dote que mantém. A premissa de ser um fidalgo de família rica o colocaria no patamar de um homem de caráter minimamente elevado, no sentido aristotélico, porém Tibúrcio é um personagem de comédia, e no espaço da obra opera como uma sátira, uma caricatura, de um fidalgo português do século XVIII, cujo título condiz com a sua etimologia que o caracteriza como *o filho de alguém*. Os modos com os quais é retratado, trajando botas *ridiculamente* (Silva, 1957, p. 175), pedindo ao tio para que vigie o arrieiro que traz os chouriços, entoando poemas de amor às primas, beijando os pés do tio e demonstrando determinação em conquistar a criada, constroem uma figura de ares pedantes e de atitudes destoantes. Convém destacar que todo e qualquer artifício ou empreitada amorosa executada por Tibúrcio não surte outro efeito nas personagens femininas da peça que não desprezo e enfado.

Tibúrcio é um personagem cujo caráter cômico parece intencionalmente raso em comparação às outras personagens, que são cômicas pela natureza de seus atos. Na matemática do elenco, no qual há cinco personagens homens e quatro personagens mulheres, ele é o elemento que sobra. A própria maneira como se refere ao costume carnavalesco dos ranchos, como algo supérfluo e sem sentido, contribui para o distanciamento do personagem, numa história de carnaval na qual ele está inserido porque as convenções sociais (o casamento arranjado) requerem que seja encaixado.

A questão dos casamentos por interesse, que perpassa toda a trama, é o que torna a presença de Dom Tibúrcio a verdadeira peripécia da história, pois seu poder de escolher a mão de alguma das duas meninas, ou de mudar a vida da criada, faz com que seja um empecilho para cada uma das partes envolvidas. Por mais que estivesse inclinado a não aceitar a mão de nenhuma das duas irmãs, Tibúrcio, assim como os dois rapazes pobres, também demonstra interesse no dote das primas, pois sabe que essa é a sua realidade.

Enquanto rival dos demais rapazes, Dom Tibúrcio goza do poder social e econômico que ambos Gilvaz e Fuas já não possuem — e que Semicúpio e Sevadilha ignoram — sendo esse um dos poucos elementos que o diferencia dos outros dois fidalgos, visto que demonstra ser tão covarde quanto eles. Por isso, soa implicitamente reconhecido pelos dois caça-dotes que eles não podem vencer um partido como Tibúrcio, nem pelo dinheiro e influência, pois já não os possuem, tanto menos pela força, pois no que tange ao modelo viril, são como dois meninos acovardados. O contraste entre os personagens de Gilvaz e Fuas e a de Tibúrcio é uma questão de estrato social, pois encontra-se no feito de que o rapaz nobre é socialmente respeitado por conta de sua posição que, entre outras coisas, garante-lhe a possibilidade de contrair o matrimônio que o agrada, enquanto os outros dois precisam conquistar árdua e pateticamente o casamento, para só então alcançar o estrato social elevado.

No que tange à figura de Dom Lancerote, ela representa o abastado aristocrata setecentista. É um homem de influência e posses, das quais aquelas que mais se destacam no contexto da comédia são a casa, as criadas e as duas belas sobrinhas — todos elementos femininos. Sua postura e atos patriarcais, ao decorrer da empreitada do casamento das meninas, revelam que suas ações são movidas pela função capital das relações entre marido e mulher e sobretudo pela função social e moral, da qual resulta a honra de sua família. Exemplo disso está na ideia de querer casar uma das raparigas com outro sobrinho, o que possivelmente manteria o *status* e o renome dos seus na sociedade. Sua postura de um influente chefe de família faz dele um rival implícito para Fuas e Gilvaz, devido à maneira como seu lugar na hierarquia daquela sociedade e família permite que manipule as relações interpessoais entre os sobrinhos, que são como marionetes. Suas características de ranzinza e sovina proporcionam ao público divertidos momentos nos quais contracenam com as criadas Sevadilha e Fagundes.

O maior inimigo de Lancerote na peça é a desonra, de forma que, quando os caça-dotes e o gracioso se passam por mãe e filhas enganadas pelo sobrinho Tibúrcio, o velho logo se vê moralmente arruinado. Para Almeida (2020, p. 9), essa cena representa uma crítica voltada aos homens que, naquele tempo, abandonavam as esposas grávidas, “colocando em xeque a honra da família”⁸. A situação embaraçosa e o sentimento de desonra rendem uma ária a Lancerote, que se queixa:

Eis aqui: eu estou perdido,
Gasto feito, noiva pronta,
Porta aberta, e casa tonta;
Ah sobrinho! Mas que digo?

⁸ Almeida menciona ainda uma possível crítica às leis portuguesas que, naquela época, proibiam as mulheres de atuarem nos palcos.

Emprestai-me a vossa espada,
Que me quero degolar.

Oh prudência desgraçada,
Pois não faço uma salada
Por ninguém me ouvir gritar
(Silva, 1957, p. 238)

Os versos cantados pelo velho expõem as relações de honra e dinheiro envolvidas no projeto do matrimônio entre os sobrinhos. A vergonha que o escândalo provoca no patriarca faz com que, dramaticamente, queira tirar a própria vida. Para o personagem Lancerote, a morte física parece uma possível saída para a morte reputacional de ter o nome de sua família manchado. Isso contribui para caracterizá-lo como um homem fortemente ligado à vida social e situado nas mais altas esferas.

O efeito cômico, provocado pelo personagem, está refletido na maneira como é construído como um patriarca, porém não logra ter autoridade, nem sobre as criadas, as quais retrucam às suas ordens e ajudam a infiltrar os dois caça-dotes em sua casa, nem sobre as sobrinhas, que não aceitam o casamento com o partido escolhido. O único personagem que parece demonstrar respeito a ele é o sobrinho Tibúrcio, por causa da hierarquia patriarcal e do dote. Podemos pensar que sua contraparte feminina no contexto da obra é a personagem Fagundes, velha criada que, assim como ele, é incumbida de cuidar tudo o que se passa no espaço da casa, tanto no sentido material, quanto moral.

Na comédia das *Guerras*, a figura do gracioso Semicúpio ocupa um importante papel para o desenrolar da trama. Trata-se de um tipo gracioso, figura recorrente na tradição do teatro latino e ibérico, sobretudo no âmbito do teatro espanhol do *Siglo de oro* e no do teatro tradicional mirandês, como pontua Oliveira (2010, p. 73). O gracioso é o personagem que, em cena, consegue “mover-se livremente” (Oliveira, 2010, p. 74), o que contribui para sua figuração enquanto personagem para a qual “tudo é permitido”. No caso de Semicúpio, sua mobilidade faz dele a peça-chave para a movimentação da trama e dos outros personagens, pois está a todo momento levando e trazendo as informações relevantes para o estabelecimento das relações amorosas.

Sua contraparte feminina nos palcos é a graciosa criada Sevadilha, pela qual morre de amores e a qual está disposto a desposar. Por ela, passa a competir pelo rancho do Malmequer, que é mencionado pela mulher durante a primeira cena, quando os caça-dotes e o criado importunam as raparigas com seus pedidos de namoro. O amor de Semicúpio e Sevadilha pode ser entendido como o único de intenções reais no contexto da peça, uma vez que, por mais que Gilvaz e Fuas tenham, de fato, apaixonado-se pelas sobrinhas de Lancerote, a interação amorosa iniciou-se por uma conquista visando ao dote, enquanto os dois graciosos parecem conformados com a sua condição econômica.

O fato de ao gracioso tudo ser permitido, faz de Semicúpio um personagem interessante no que toca às relações sociais, pois a sua maleabilidade e o seu poder de múltiplas permissões resultam em um personagem que se adapta a qualquer situação, pois ignora todas as regras, normas e códigos. Isso estende-se também ao seu modelo de masculinidade e caracterização social, que fluem conforme as peripécias da trama. Exemplos disso podem ser vistos nas diferentes cenas em que se traveste como donzela, juiz, médico.

Ao vestir-se como médico, para examinar as dores de barriga de Tibúrcio, traja um jaleco branco e passa a falar em um palavreado pseudo-técnico repleto de termos farmacêuticos. A roupagem e os modos são o suficiente para *fazer* de Semicúpio um médico, e ser ouvido com atenção pelas demais personagens. A cena é uma crítica direta à sociedade de aparências, na qual o local de um sujeito é definido pela forma como se porta e se apresenta socialmente. Isso fica claro também na maneira como questiona o *status* de Tibúrcio durante o exame:

SEMICÚPIO – Ora senhores, capitulemos a queixa. Este fidalgo (se é que o é, que isto não pertence à medicina) teve uma colórica procedida de paixões internas (Silva, 1957, p. 248).

Esse questionamento impróprio, vindo de uma figura de camada social inferior, pretende rebaixar e duvidar do *status* social do rapaz, assim como, de acordo com Pereira (2020, p. 10), os diferentes comentários escatológicos que faz ao físico de Tibúrcio, ao examiná-lo, parecem tentar rebaixar sua masculinidade diante das primas. Os comentários passam despercebidos pois, enquanto médico, Semicúpio fala uma língua estranha aos demais, o que o caracteriza como alguém dotado de conhecimentos e, portanto, relevante.

Durante as cenas finais da obra, disfarça-se de um juiz implacável. Para tal, empunha uma vara e passa a utilizar de exagerados termos latinos para enganar as demais personagens. A performance acaba por fazer com que Tibúrcio desista de casar-se com uma das primas e o velho consinta em oferecer a mão das sobrinhas aos dois conquistadores patéticos:

DOM LANCEROTE – Como é a sua graça, meu senhor?

SEMICÚPIO – O Bacharel Petrus in cunctis, Juiz de fora daqui com alçada na vara (Silva, 1957, p. 273).

Ainda vestido como juiz, é responsável por dar fim às guerras do rancho do Alecrim e do rancho da Manjerona, propondo uma trégua que simboliza a vitória dos dois grupos nos jogos do entrudo.

Semicúpio é o personagem que, em nossa análise, mais se aproxima das ideias performáticas de gênero, uma vez que sua essência enquanto personagem mediador é puramente performática. Suas roupagens e digressões denotam, ao mesmo tempo, a maleabilidade do gênero e da identidade dentro do sistema binário e hegemônico. O gracioso empunha uma vara e passa a ser juiz e autoridade; veste roupas direcionadas ao gênero feminino e logo torna-se mulher aos olhos dos outros. O papel transgressor de Semicúpio dialoga com o seu espectador folião, inserido no tempo do carnaval, período no qual todas as convenções sociais são simbolicamente interrompidas.

A ligação entre o personagem Semicúpio e as festividades de carnaval são bastante evidentes. Kênia Pereira (2020) trata dessa relação em seu estudo sobre o carnaval na comédia de *Alecrim e Manjerona*. Baseando-nos em suas concepções, cabe concordar que os episódios de transformismo, instigados ou performados por Semicúpio, encontram também correspondência nos jogos de carnaval, uma vez que culturalmente esse é o momento do ano no qual é possível *fantasiar-se de*, ou *ser*, qualquer coisa. Essa ligação com os festejos populares, somada à total permissão crítica de que goza a figura do gracioso, convém para a elaboração de um personagem potente no sentido da dissimulação e da caracterização do plano social. Somado aos demais homens da peça, Semicúpio é a lembrança constante de que tanto nos palcos, quanto no carnaval, quanto na vida, tudo não passa de um jogo de fantasias e roupagens.

CONCLUSÃO

O lugar de relevância que ocupa a comédia das *Guerras do Alecrim e Manjerona* no espaço da obra de Antônio José da Silva é mais do que justificável, pois os seus personagens e o seu humor permanecem acessíveis devido a maneira como conseguem transportar o leitor e o espectador a um universo distante, de hierarquias e aparências, bem como de folias e jogos de amor e conquista. Os personagens masculinos, representados na peça das *Guerras do Alecrim e Manjerona*, revelam as relações cômicas entre homens de baixas virtudes e os conceitos de amor, dinheiro, honra e aparências, elementos relevantes para a construção do homem moderno e para a constituição do matrimônio e da família em uma sociedade patriarcal como a da Lisboa do século XVIII. Por esse motivo, soa-nos pertinente a escolha dada por José da Silva ao contexto do carnaval, haja vista que essa é uma obra na qual cada um dos personagens masculinos atua como homens vestidos em papéis e fantasias definidas socialmente, ou ainda que, na insatisfação com o papel que desempenham, disfarçam-se daquilo que não são, mas que gostariam de ser, seja para conquistar o amor, um espaço na sociedade ou para serem

levados a sério. Por conta disso, a obra consegue expor as semelhanças com o espaço social no qual foi gerada, pois, a partir das motivações e atitudes encarnadas pelas marionetes do Judeu, percebem-se as mãos e as cordas que moviam as relações interpessoais da Metrópole.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. Los Angeles: University of California, 2005.

FERREIRA, Adriana; ABRANTES, Elisabeth Sousa. “O declínio do dote e as novas prendas sociais femininas na sociedade maranhense da segunda metade do Século XIX.” In: **Simpósio Nacional de História**, 27., 2013. Anais...Natal. p. 1-9.

LOW, Jennifer A. **Manhood and the duel**: Masculinity in early modern drama and culture. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

OLIVEIRA, José Luís de. **O teatro de bonifrates em Antônio José da Silva, o Judeu**. 2010. Dissertação de Mestrado – Curso de Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2010.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. “O carnaval na ópera joco-séria de Antônio José da Silva, o Judeu: Uma leitura de Guerras do Alecrim e Manjerona.” **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 14, n. 26, maio 2020.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Labirintos e monstruosidades no teatro burlesco de Antônio José da Silva, o Judeu. In: **O labirinto de Creta**. Uberlândia: Edibrás, 2016;

SARAIVA, Antônio José; Lopes, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto, 1957.

SILVA, Antônio José da. “Guerras do Alecrim e Mangerona”. In: **Obras completas**. Vol. 3. Lisboa: Sá da Costa, 1957, vol. 3.

SILVA, Eduardo Neves da. “As relações nada naturais entre o amor e a nobreza no teatro de Antônio José da Silva, o Judeu”. In: **Travessias Interativas**. Ribeirão Preto, Vol. 3, N. 6, p. 78–94, jul-dez, 2013.

SIMON, Luiz Carlos Santos. "Fundamentos para pesquisas sobre Masculinidades e Literatura no Brasil". In: **Estação Literária**. Londrina, v. 16, p. 8-28, jul./dez. 2015.

Data de submissão: 08/03/2026

Data de aceite: 22/07/2026