

LUCAS GILNEI PEREIRA DE MELO

**ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU:
UM LEITOR DE EURÍPIDES**

LUCAS GILNEI PEREIRA DE MELO

**ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU:
UM LEITOR DE EURÍPIDES**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira

UBERLÂNDIA - MG

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M528a Melo, Lucas Gilnei Pereira de, 1987-
2012 Antônio José da Silva, o judeu : um leitor de Eurípides. / Lucas Gilnei
Pereira de Melo. - Uberlândia, 2012.
121 f. : il.

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

1. Literatura - Teses. 2. Literatura portuguesa - História e crítica -
Teses. 3. Silva, Antônio José da, 1705-1739 - Crítica e interpretação -
Teses. 4. Silva, Antônio José da, 1705-1739 - Encantos de Medeia - Teses.
I. Pereira, Kênia Maria de Almeida. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

LUCAS GILNEI PEREIRA DE MELO

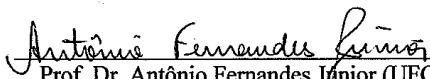
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: UM LEITOR DE EURÍPIDES

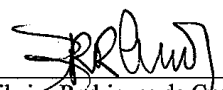
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 09 de Abril de 2012

Banca Examinadora:


Orientadora: Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU)


Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG/CAC)
(Examinador)


Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU)
(Examinadora)

Aos meus queridos pais, incentivadores
contínuos: Valdeci e Getúlio.
Aos meus irmãos: Karine e Julyerme.

AGRADECIMENTOS

Ao longo de nosso caminhar muitas mãos nos ajudaram. Vários olhares foram cúmplices de nosso fraquejar. Assim, não faltaram conselhos e palavras de incentivo, vindos de familiares, amigos e antigos professores.

Agradeço à professora Kenia, pela orientação paciente e compreensão diante de tantos percalços. Por me apresentar um objeto de estudo tão prazeroso, pelo qual, através do riso e da leveza, nos fez alcançar tantas vitórias e vencer etapas.

Às professoras Irley, Juliana e Maria Ivonete, pelas brilhantes aulas, fornecedoras da reflexão e teoria necessária para pensarmos e trabalharmos com a Literatura.

À Profa. Dr. Betina e ao Prof. Dr. Luiz Humberto, pelas valiosas sugestões fornecidas durante o exame de qualificação.

Ao professor Antônio Fernandes Júnior, primeiro incentivador de minhas pesquisas, que desde a graduação, concluída na Universidade Federal de Goiás, cedeu seu tempo e atenção para, inicialmente, pesquisarmos as canções de Chico Buarque, em um projeto de iniciação científica.

Aos amigos de viagem e do coração, Blenda e Wanély: Sem vocês seria difícil suportar o cansaço e as dificuldades de cada dia. Teremos lembranças e afeto para uma vida inteira.

Aos amigos de Campo Alegre, em especial a Prefeita Maria Aparecida Fleuri Siqueira que com atenção e disponibilidade nos ajudou quando da minha aprovação no mestrado.

Aos amigos Geisiel, Leandro, Rosinei, Fabrício, Thiago, Ricardo, Marcelo, Sandra, Rosana e Helaíse, pela paciência, por tantas vezes remarcamos encontros, por conta dos compromissos com a pesquisa e com a escrita da dissertação.

E, por fim, à minha família, pelo grande e motivador incentivo de sempre, que vem desde os meus primeiros passos, chegando às pequenas vitórias de cada dia.

Agradeço, também, a todos aqueles que se sentirão instigados a ler Antônio José da Silva, o Judeu, em especial a obra *Encantos de Medeia*, e todas as suas outras obras, a partir da leitura dessa dissertação.

Se amor é um encanto
Que inflama
Na chama
Tirânico ardor.

De ver não me espanto
A um peito
Desfeito
A encantos de amor.

(Trecho do Coro em *Encantos de Medeia*,
de Antônio José da Silva)

RESUMO

O presente trabalho possui como *corpus* a obra *Encantos de Medeia* de Antônio José da Silva, o Judeu, escrita em 1739, no século XVIII em Portugal, época em que a perseguição religiosa, através dos Tribunais da Inquisição, não poupou judeus, intelectuais ou artistas que se opunham aos dogmas eclesiais. A obra em questão é um resgate paródico e carnavalizado da tragédia grega *Medeia*, escrita por Eurípides em 431 a.C. O comediógrafo lisboeta, munido de múltiplos recursos, reconstrói a obra grega sob a perspectiva do riso, das marionetes e das árias, cantadas pelos personagens ao final de cada cena. Trabalhando a partir de uma completa reestruturação da obra, com acréscimos e supressões de personagens, conflitos e falas, a peça reorganiza as posições dos protagonistas, Jasão e Medeia. Ficam perceptíveis os personagens ambíguos que, apesar dos desvios morais e de conduta, conseguem receber as honrarias do poder real no lugar de serem penalizados por seus crimes. Além disso, é frequente a participação dos graciosos, Sacatrapo e Arpia, pois ocupam boa parte das cenas e dão o tom cômico e do riso zombeteiro com suas falas à parte, pois denotam as suas reais intenções e de seus senhores. Dessa forma, recorreremos à uma análise das duas obras clássicas da Literatura, verificando como ambas, ainda, despertam o interesse da crítica e trazem temas instigantes, como o infanticídio, a magia, a inversão de valores e o sentimento desregrado capaz de culminar em vinganças fatais. Analisamos as personagens femininas, perante o amor e ao esposo traidor, além de verificarmos como aparecem os elementos musicais nas duas obras, o Coro e as Operetas.

Palavras-chave: Inquisição, Tragédia, Paródia, Medeia, Graciosos.

ABSTRACT

This following paper has as its *corpus* the work *Encantos de Medeia* by Antônio José da Silva, the Jew, written in 1739, in the 18th century in Portugal, an age that religious harassment via the Inquisition Tribunals haven't spare Jews, intellectuals or artistes who were against the ecclesiastical dogmas. The presented work is a parodical allegory, rescued from the Greek tragedy *Medeia*, written by Eurípides in 431 b.C. The comedy writer from Lisbon, provided with multiples resources, rebuilt the Greek work under the perspective of laugh, puppets and arias that are sung by the character at the end of each scene. Starting with a complete restructure of the original work, adding and suppressing characters, conflicts and lines, the play reorganize both the leading figures acts, Jasão and Medeia. It is noticeable the ambiguous characters that, despite the moral and behavior deviations, manage to receive honors from the royal power instead of a penalty for their crimes. Besides, the participation of the gracious Sacatrapo and Arpia is very frequent; since it occupies great part of the scenes and creates the comic and mocking atmosphere with their parallel lines, due to the fact that those lines denote their masters and their own real intentions. In this way, both works were analyzed, verifying yet how both of them still appeal to critic's interest and arise instigating themes as infanticide, magic, values deviations and the obstreperous feeling that leads to a fatal revenge.

Key words: Inquisition, Tragedy, Parody, Medeia, Gracious.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1- ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: UM COMEDIÓGRAFO VÍTIMA DA INQUISIÇÃO.....	16
2- UMA DAS FONTES DE ANTÔNIO JOSÉ: A <i>MEDEIA</i> DE EURÍPIDES.....	34
3- O CORO E A ÓPERA NO TEATRO: ALGUMAS REFLEXÕES.....	62
4- A INTERTEXTUALIDADE EM <i>ENCANTOS DE MEDEIA</i>, DE ANTONIO JOSÉ DA SILVA.....	86
CONCLUSÃO.....	106
REFERÊNCIAS.....	108
ANEXOS.....	114

INTRODUÇÃO

As comédias teatrais, joco-sérias, interpretadas por marionetes e encenadas em Portugal no século XVIII, escritas por Antônio José da Silva, o Judeu, ainda são pouco estudadas nos meios acadêmicos, principalmente sua peça *Encantos de Medeia*, não possuidora de uma publicação que lhe dê circulação entre os leitores, atualmente. Na peça *Encantos de Medeia*, há traços de ironia, crítica social e a transposição de gêneros, pois o poeta lisboeta, influenciado por Eurípides, transforma a tragédia *Medeia* em riso galhofeiro, preservando os fios principais da trama: o ódio da mulher ultrajada e a feiticeira que usa de suas magias para ajudar o amado.

Intencionamos, dessa forma, analisar as duas obras em questão, verificando os fios intertextuais que realizam a ligação entre as peças. Afinal, Antônio José conseguiu transformar em riso e em bonecos de cortiça, a clássica peça grega, relida e readaptada em todo o mundo, de maneira intrigante e original. Lembrando do desafio no qual o poeta lisboeta estava inserido, cujo contexto inquisitorial da época, baseado na censura intelectual, não perdoava nem pensamentos, encenações e, muito menos, publicações fora do alcance dos dogmas cristãos.

A história de Eurípides traz inúmeras tradições e lendas reunidas, que se divergem em uma pesquisa mais detalhada. Mesmo assim, a autora Rinne (1988), em seu livro *Medeia: direito à ira e ao ciúme*, retoma as fagulhas originais que influenciaram o tragediógrafo na construção de seu texto, sendo consolidado, através dos tempos, como o mais relido e encenado.

A princípio, Medeia era uma deusa positiva, pois curava, podia rejuvenescer com o seu saber mágico, além de ser dotada de extrema sabedoria. Ao invés de odiada, era sempre lembrada com feixes de ervas na mão, pois era a deusa da arte de curar e dotada de poder sobre a vida, a morte e o renascimento. Em uma dessas figuras, Jasão e Medeia até teriam um final feliz, pois Medeia conseguiria, através de seu saber, rejuvenescer o seu amado.

No entanto, em *Medeia*, de Eurípides, o ódio da mulher ultrajada atinge a todos que estão a sua volta, de Jasão aos seus filhos. Na peça, o efeito trágico encontra-se no fim desse universo que, aparentemente, sugere segurança e alegria. A queda desse mundo faz

Medeia mergulhar em uma profunda tristeza, mesclada em ódio e sofrimento, fontes de seu inflexível desejo de vingança.

Em contrapartida, a obra joco-séria *Encantos de Medeia*, encenada no Bairro Alto, em Portugal, por volta de 1739, é uma paródia da tragédia clássica grega. Demonstrando elementos carnavalizados, ao avesso, a peça é encenada com bonecos de cortiça, cuja estrutura das peças é repleta de operetas, cantadas em duo ou trio pelos personagens, com uma linguagem popular e crítica, cheia de tiradas cômicas.

Ao tecer sua obra, Antônio José, manteve os poderes de Medeia, pelos quais ajudou Jasão a encontrar o Velocino, mas suprimiu de sua comédia os elementos trágicos da peça de Eurípides, como o infanticídio, o fim trágico e sem descendência de Jasão. Verifica-se, além disso, uma forte atuação de personagens subsidiários, os graciosos, que ajudam no fio condutor da história, dando o viés cômico à peça.

Os personagens subsidiários, Sacatrapo e Arpia, subvertem com as palavras, jogam para dissimular e acumular benefícios em nome de um bem-estar próprio, apesar de, nem sempre, tudo sair conforme o planejado. Esses personagens podem ser considerados os duplos de seus senhores. Arpia, por exemplo, cujo nome significa “pessoa ávida, que vive de extorsões”, é a mestra de magia de Medeia. Sacatrapo, cujo nome simboliza o “meio ardiloso para obter-se alguma coisa”, por sua vez, apesar de trair o seu senhor por qualquer anel de ouro ou por “burros que cagam dinheiro”, utiliza das falas à parte para expressar as reais intenções de seu senhor e o ajuda constantemente, levando recados e sugerindo planos.

Observamos, também, em nosso trabalho, o caráter musical das obras, cujas diferenças são bastante significativas. Eurípides, por exemplo, consegue instaurar o tom trágico em sua peça através das intervenções do Coro, apesar desse elemento pouco influenciar nas ações das personagens. Antônio José, por sua vez, insere o elemento musical através das operetas cantadas ao final ou durante as cenas pelos personagens, enfatizando o teor dos diálogos anteriores. As árias são ora divididas entre as personagens ora cantadas em monólogos. A música, de influência italiana, é frequente em toda a peça de Antônio José, colaborando para a dinâmica e beleza da obra, além de estar presente nos momentos decisivos do enredo.

Tratando-se de uma interessante releitura feita pelo escritor português da obra *Medeia*, de Eurípides, escrita em 431 a.C., torna-se de fundamental importância uma análise desse diálogo intertextual. Portanto, o trabalho se torna relevante, na medida em

que busca suprir essas lacunas nas pesquisas sobre a relação entre os dois autores, o Judeu e Eurípides.

Para chegarmos à análise fez-se necessário conhecermos bem os autores e o contexto no qual foram criadas as peças. No primeiro capítulo, intitulado *Antônio José da Silva, o Judeu: um comediógrafo vítima da Inquisição*, conhecemos a história de o Judeu, perseguido pelos Tribunais da Inquisição em Portugal, no século XVIII. Recorremos a pesquisadores que aprofundaram sobre esse século de censura na Europa, como Gonzaga, Novinsky, Saraiva, Haight, Grigulevich e Alberto Dines.

O segundo capítulo, *Uma das fontes de Antônio José: a 'Medeia' de Eurípides*, traz alguns elementos da vida de Eurípides e do seu contexto cultural. Nesse momento, fizemos relembramos os mitos que influenciaram o poeta grego na criação de sua tragédia e as inúmeras versões que foram feitas no mundo com o passar dos séculos. Além disso, analisamos as duas personagens femininas em ambas as obras clássicas, verificando as significativas mudanças de uma obra para outra.

Rememoramos, também, o fazer mágico de Medeia e das perseguições históricas pelas quais as feiticeiras sofreram na Europa em vários séculos, sendo dizimadas conforme julgamentos superficiais, embasados nos dizeres tortuosos da Inquisição. Para embasar o capítulo sobre *Medeia*, trouxemos à baila teóricos como Jaeger, Rinne, Mimoso-Ruiz, Vernant, Michelet, Hamilton, Nietzsche e Corradin.

O terceiro capítulo, intitulado *Coro e Ópera no teatro: algumas reflexões*, se refere às características do Coro nas tragédias gregas, principalmente nas peças de Eurípides e, também, da música em Portugal no século XVIII. Discutimos, sobretudo, como a música de Portugal, dessa época, foi fortemente influenciada pela Itália, além das influências que esse mesmo gênero absorveu da *Commedia dell'Arte*, primeira companhia profissional de atores cômicos. Nesse capítulo, utilizamos as reflexões de Paulo Pereira, Nasser, Santos, Sousa, Coelho e Barni.

No quarto e último capítulo, intitulado *A Intertextualidade em Encantos de Medeia, de Antônio José da Silva*, tratamos do recurso utilizado pelo comediógrafo português, a intertextualidade e a paródia. Para isso, fazemos um resgate da peça de o Judeu, analisando as supressões e acréscimos feitos pelo autor, além da frequente participação dos graciosos na maioria das cenas. Para isso, utilizamos autores como Bakhtin, Corradin, Fiker, Lesky, Prado, Fernandes e Fiorin.

Intencionamos com o presente trabalho fazer com que outros novos estudos possam surgir, na expectativa de descobrirem novos elementos que possam, por aqui, terem passado despercebidos. Além disso, esperamos que a nossa pesquisa acrescente aos temas discutidos, como a Inquisição, a paródia em *Encantos de Medeia* e os movimentos musicais ocorridos entre as duas obras, no que se relaciona ao Coro e as Operetas.

CAPÍTULO I

ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: UM COMEDIÓGRAFO VÍTIMA DA INQUISIÇÃO

Da Silva, Antônio José. Nome de anônimo, heterônimo de João-ninguém, homônimo da multidão. Diferença é o ferrete da alcunha póstuma: Judeu.

Da Silva. Complemento coloquial de adjetivos – doidinho da Silva, desgraçadinho da Silva. O mais prosaico dos sobrenomes e apelidos converteu-se, por artes do idioma, em garantia de qualidades.¹

Nosso primeiro capítulo cita de imediato a caracterização, por força clerical e também pela sua própria natureza, do elemento que fez Antônio José sofrer as duras penas da perseguição inquisitorial: ser Judeu. O texto poético de Alberto Dines, biógrafo de Antônio José, transpõe o que a alcunha de “Judeu” lhe rendeu: um destino terrível, pagando com a própria vida a segregação religiosa feita pelo Tribunal da Santa Inquisição durante o século XVIII em Portugal, cuja implantação data desde o reinado de d. João III, em 1536.

No entanto, Dines apresenta o nome “Judeu” como sinônimo de qualidade, cuja representação inigualável ficou eternizada em suas comédias, causando ainda no século XXI, após mais de trezentos anos de sua morte, contínuo interesse e admiração. É o que Guinsburg (2008) reconhece ao apontar que:

Se encarnam, emblematicamente, na figura de Antônio José da Silva, o Judeu, elementos palpantes do processo histórico do século XVIII, da arremetida das novas forças do progresso, da liberdade e da razão contra os feudos do obscurantismo e os poderes da estagnação (GUINSBURG, 2008, p.80)

Salientamos que a alcunha de Judeu foi imposta clericalmente por conta das farsas e invenções durante o processo de sua acusação, quando ainda estava sendo vigiado, pois seguia preceitos israelitas. Longe de tal fato ser justificativa para tenebrosos atos que massacraram milhares de ditos hereges, Antônio José padeceu, diferentemente de seus

¹ A. DINES *apud* CARDOSO, P. Silva. A vida é sonho? A vida é circo: teatro e identidade em Antônio José da Silva. In: **O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva**. (p.105)

familiares mais próximos, uma perseguição atenciosa, cunhada por manipulações feitas pela Igreja.

A vida trágica de Antônio José e o legado artístico deixado, logo chamaram a atenção de inúmeros historiadores, críticos literários, poetas, teatrólogos e cineastas que se interessaram em retratar a sua difícil jornada nos anos setecentistas. Kenia Pereira (1998), em seu livro *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu*, relembra várias obras que tiveram como tema a vida de o Judeu, a perseguição sofrida durante a Inquisição e as suas peças.

Entre as obras de ficção que rememoram o poeta de Portugal podemos citar *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, escrita em 1838, por Gonçalves de Magalhães, no Brasil. Em Portugal, Camilo Castelo Branco escreveu em, 1866, *O Judeu*, em que descreve as desventuras do poeta barroco durante as perseguições religiosas. No cinema brasileiro, a vida de o Judeu foi às telas com *Doutor Judeu*, de Alberto Cavalcanti e *Judeu*, de Iomtov Azulay. Sendo que ambos os filmes sofreram censuras por estarem sendo filmados entre a década de 1960-70, repleta de autoritarismo, devido ao governo dos militares.

A Teoria Literária concedeu destaque ao dramaturgo e foram inúmeras as obras, em diferentes épocas, que trataram da prosa jocosa presente em suas peças. Rapidamente, podemos destacar J.C. Fernandes Pinheiro, Inocêncio Francisco da Silva, João Lúcio Azevedo, Alberto Dines, José Oliveira Barata, Paulo Pereira, Antônio José Saraiva entre outros que dedicaram pesquisas ao poeta.

Neste capítulo, verificaremos como a história da religião e da Inquisição Portuguesa muito mais segregou do que uniu as pessoas, haja vista a maquinaria que se tornou os tribunais portugueses sob o qual o Judeu foi morto. Muito antes do século XVIII, os homens matavam em nome da fé e de uma suposta purificação dos povos, que só fez retroceder os tempos no que condiz aos ideais humanistas e de respeito à vida.

A presença da Igreja, desde tempos antigos, tornou-se uma associação “teoricamente voluntária e praticamente obrigatória” (GONZAGA, 1993, p.59), pois a vida sem os atrativos de hoje, era envolvida em uma forte atmosfera religiosa. Gonzaga pontua que:

A Igreja se revelava por toda parte, com sua pompa, com seus solenes ritos litúrgicos, com procissões, festas, penitências, peregrinações. Junto ao povo estavam bispos, padres, freiras, monges, frades, pequenos curas de aldeia, ocupando-se das escolas, das universidades, dos hospitais, dos asilos. (GONZAGA, 1993, p.60)

A vida do homem era programada pelas datas eclesiásticas, com os dias dos santos, feriados religiosos, os sinos que se repetiam e simbolizavam o início de uma missa ou avisavam sobre a morte de alguém. A Igreja Romana assim permaneceu durante séculos, sendo a única detentora da verdade e da fé dos indivíduos, dando-lhes conforto e a crença na salvação.

Os navegantes, por exemplo, em suas cruzadas, muitas vezes financiadas e apoiadas pela Igreja, sempre tinham como principal preocupação a religião: mandavam rezar missas quando aportavam em terra nova e os missionários faziam a conversão e a evangelização dos novos povos. A religião era não só uma vertente do humano que ligava o indivíduo a Deus, mas também poderosa força de união ou de separação entre os homens, conforme professassem ou não o mesmo credo.

A Igreja podia unir, se todos concordassem com os seus dogmas, mas podia terrivelmente segregar, com a ajuda do Estado. A composição nobre da sociedade, repleta de reis tementes a Deus, facilitou o controle eclesiástico e a instauração de uma maquinaria selvagem, feita em nome da fé.

O estudioso Haught (2003), em seu livro *Perseguições Religiosas*, constata o terrorismo feito pelas religiões ao longo dos séculos e verifica o quanto o ideal de fraternidade e amor ao próximo, princípios primeiros das religiões, foram distorcidos a ponto de causar milhares de mortes no decorrer dos tempos. Segundo o autor:

Quando a religião era toda-poderosa na Europa, ela produziu o banho de sangue épico das Cruzadas, as câmaras de tortura da Inquisição, o extermínio em massa dos “hereges”, centenas de massacres de judeus e trezentos anos de queima as bruxas. (HAUGHT, 2003, p.14).

É a partir da segregação imposta pelas tribos religiosas que os massacres acontecem, pois tudo que causa separação gera, também, o conflito. Sem a existência dessa separação, os jovens poderiam, naturalmente, se esquecerem das feridas e relacionarem entre si, casando e gerando novas comunidades. Podemos citar, por exemplo, as perseguições sofridas pela própria Igreja Católica:

O México durante quarenta anos (1900-1940) perseguiu a Igreja católica. Na segunda década do século XX, os turcos muçulmanos dizimaram e dispersaram a comunidade cristã armênia, há muito tempo radicada no

país, e afirma-se que se perderam perto de um milhão e meio de membros desse povo. (GONZAGA, 1993, p.62)

A pluralidade religiosa causou divisões e motivou embates cruéis em diversas partes do mundo, originando massacres, guerras, exílios e mortes inocentes. Para Haught (2003) “uma cultura dominada por fé intensa invariavelmente é cruel com as pessoas que não compartilham dessa fé – e, às vezes, com muitas que a compartilham”. (HAUGHT, 2003, p.14).

Fica perceptível o conflito religioso atrelado à instabilidade dogmática pregada por determinado grupo doutrinário. Instabilidade gerada através daquele que duvida ou daquele que deseja impor a sua crença. Quando as verdades da Igreja passaram a ser questionadas, a mesma, também, passou a utilizar-se de meios de repressão. Passou a caçar e a suprimir as diferenças.

Na Europa, por exemplo, a partir das mudanças ocorridas com a Reforma iniciada por Lutero, guerras religiosas tiveram início, pois a religião estava associada ao poder e à supremacia de sua ideologia. O que estava em curso contrário era agilmente culpado de heresia e podia sofrer as mais diferentes execuções.

Segundo Novinsky (1982), “a heresia é uma ruptura com o dominante, ao mesmo tempo que é uma adesão a uma outra mensagem” (p.11). Em geral, os heréticos eram principalmente os judeus, os muçulmanos, os ciganos, os intelectuais, os artistas e aquelas ditas feiticeiras, identificadas, sobretudo, pelo olhar repressor dos algozes. Os hereges eram, em geral, críticos dos valores espirituais da época, não se encaixavam nas normas eclesiásticas da Santa Sé e eram perseguidos por isso.

Antônio José encaixou-se no perfil perseguido, visto ser um intelectual, filho de advogado, cuja criatividade o permitiu fazer interessantes e significativas produções cômicas. Acostumados à seriedade dos teatros jesuíticos, o sucesso popular das peças com marionetes de o Judeu passaram a causar incômodo aos chefes de Estados e fiscais das Igrejas. Principalmente, por tratar-se do sucesso de um israelita que cunhava entre o riso, as críticas aos exageros religiosos e políticos de Portugal.

É interessante pontuar que, segundo Pereira (2007), “na península Ibérica, os seguidores de Moisés tinham convivido pacificamente com as duas outras religiões, o cristianismo e o islamismo, até os fins da Idade Média” (p.19). Gonzaga (1993) complementa ainda que, em Portugal, por exemplo, apesar de haver um convívio pacífico, os judeus eram sempre tributários dos reis, pagavam impostos e possuíam um ambiente

próprio para viverem. Segundo o autor, em terras lisboetas, por volta de 1352, antes do Tribunal da Inquisição ser instituído de fato, os judeus:

Estavam, entretanto submetidos a regime fiscal mais oneroso do que o dos nacionais, instituído por lei de D. Afonso IV em 1352. Nessa lei constava a proibição imposta a todo judeu de sair do Reino portando mais de quinhentas libras, sem autorização régia, sob pena de confisco dos bens de ficar à mercê do rei. (GONZAGA, 1993, p.223)

Apesar disso, por volta de 1184, aconteceram as primeiras movimentações inquisitoriais em que foram nomeados os chamados Inquisidores Ordinários. Houve, então, uma parceria entre o Estado e a Igreja, pois a segunda precisava do aval dos soberanos para a instauração dos primeiros Tribunais da Santa Inquisição.

Na Espanha e em Portugal, durante a época moderna, entre os séculos XVI, XVII e XVIII, a Inquisição alcançou o seu apogeu. Havia o desejo de centralização do poder, o que não poderia ser ameaçado pelo crescimento de outras crenças e tradições. A partir do IV Concílio de Latrão, em 1215, os judeus passaram a ser obrigados a usarem distintivos para que pudessem ser identificados nas ruas. O que nos faz lembrar que, sete séculos depois, Hitler determinava que os mesmos usassem a estrela de David no ombro para serem percebidos em público.

O sucesso dos judeus nos negócios, como comerciantes, sempre é mencionado como fator preponderante na perseguição, pois a sociedade de cristãos, também, preconceituosos, passou a se sentir ameaçada. Gonzaga (1993) cita algumas das acusações que sofriam os judeus em Portugal no século XVIII, por conta dessa facilidade para as negociações:

Os judeus eram acusados de explorar os cristãos e de exercer a usura; dominando as atividades lucrativas, pavoneavam depois ofensiva opulência, não se deixavam absorver, mas teimavam em conservar sua identidade, não se convertiam à religião nacional, desprezavam os cristãos, zombavam das coisas sagradas. (GONZAGA, 1993, p.224)

As acusações davam conta de que os judeus conseguiam manipular os interesses econômicos do país, controlando os reis e os poderosos em geral, monopolizando os tributos, as finanças públicas e o comércio, pois os cristãos-novos se destacaram por terem contato com diversas partes do mundo.

Eles eram intermediários, pois estavam “entre os camponeses que não podiam ascender e a aristocracia que desdenhava todo tipo de comércio” (NOVINSKY, 1982, p.39). Apesar disso, Portugal acabou crescendo bem menos do que poderia, pois a Inquisição não permitia que a burguesia cristã-nova se expandisse, causando o sumiço do capital.

Segundo o autor, ao conseguirem se destacar na sociedade e alcançarem altos postos político-sociais, esse destaque, com certeza, causou a ira de inúmeros cristãos-velhos que ainda se baseavam na idéia do sangue puro e na perseguição das raças não católicas, não admitindo que um povo não-cristão viesse a superá-los no comércio.

Além de serem perseguidos, foram instauradas leis racistas para impedirem os judeus, até a sétima geração, de participarem de qualquer cargo na sociedade; era a chamada “limpeza de sangue”. Dessa forma, em 1640, aqueles que fossem aparentados de alguém preso pela Inquisição ficariam impedidos de ser juiz, meirinho, notário, escrivão, procurador, feitor, entre outros.

A Inquisição não era só um movimento religioso, mas atendia a interesses econômicos e políticos. Para que os judeus alcançassem cargos mais altos era necessário que o interessado apresentasse uma *habilitação de genere*, comprovando que não possuía nenhuma gota de sangue judeu ou mouro. Além dos judeus, os negros, mulatos e ciganos também sofreram esse tipo de restrição.

Grandes personalidades foram perseguidas, entre poetas e intelectuais, como Giordano Bruno e Baruch Spinoza. Mesmo assim, os populares, em demasia, é que foram procurados pela Santa Inquisição. Na Espanha, por exemplo, o movimento inquisitorial fez com que muitos se exilassem. Segundo Grigulevich (1980), cerca de 180.000 judeus saíram de suas terras, sendo que cerca de 120.000 entraram em Portugal. Para o autor:

El Rey João II, que hacía la guerra em África y tenía necesidad de dinero, abrió la frontera portuguesa a esos fugitivos, a condición de que cada uno le pagase 8 cruzados de oro. Después de entregar esta suma, el inmigrante obtenía el derecho de permanecer durante ocho meses en Portugal. El rey prometió que después de expirado dicho plazo les concedería naves para el viaje gratuito a Africa. (GRIGULEVICH, 1980, p.289).

Apesar de ser vantajosa a presença dos judeus em Portugal, por suas contribuições para o país e, também, por serem mão de obra mais barata, entre a própria população

católica crescia um rancor. Segundo Grigulevich (1980), a população portuguesa católica passara a exigir a sua expulsão, pois os considerava contra Cristo e uma perdição para o país, pelo desejo exagerado por lucro e pelo fanatismo religioso.

Além disso, houve a questão nupcial de D. Manuel, pois quando este quis casar-se com a herdeira do trono espanhol recebeu como exigência a expulsão dos judeus das terras lusitanas. Dessa forma, em 25 de dezembro de 1496, D. Manuel tentou expulsar os judeus dentro do prazo de dez meses, no entanto, diante de todo o problema prático de fazer essa retirada absurda e dos milhares de pedidos feitos para que ele voltasse atrás, o rei autorizou a permanência de todos os judeus que se deixassem batizar.

Passaram a existir, então, os cristãos-novos que se diziam convertidos, mas que mantinham sua religião oculta, aumentando a ira popular e instigando, também, a perseguição por parte dos fiscais do reino. Em 1497, d. Manuel concede um prazo de 20 anos para que os judeus se acostumem com a nova religião, contudo ficou da mesma forma, e em 1504 e 1506 ocorreram violentas perseguições contra os judeus em Portugal, pois viviam a religião israelita às escondidas e, por isso, eram sempre vítimas de denúncias.

Caso semelhante ocorreu com o nosso dramaturgo lisboeta em questão, cuja vida de cristão-novo era divulgada com amizades com padres e ao dar esmolas perante a Igreja. Diante de tantas perseguições e censura, não era possível dar-se o luxo de uma maior exposição, correndo-se o risco de sofrer represálias. Mesmo assim, esse esforço de adequar-se perante o público católico não ajudou muito, afinal contra as acusações feitas pelos Tribunais, pouco se podia fazer.

Enfim, em 1547, é instaurada oficialmente a Inquisição Portuguesa com três tribunais: Lisboa, Coimbra e Évora. Os Tribunais transmitiam aos fiéis uma mensagem de terror e subserviência, tornando-os estáticos e passivos ao regime católico. Com isso, foram cristalizados, também, os negócios do país. Portugal parou no tempo, sem parar, no entanto, de confiscar os bens dos homens de negócio para financiar a própria tortura.

Nessa época, a repressão era tanta que muitos artistas e intelectuais preferiam exilar-se, os chamados *estrangeirados*, a ter de viver sob as rédeas de preceitos ditados pela Santa Sé, considerada a zeladora dos costumes e da moral. Entre esses *estrangeirados* que buscavam um novo modelo intelectual, baseado em uma crise de consciência, estavam o diplomata d. Luís da Cunha e o pensador e pedagogo Luís Antônio Verney; o grupo

brasileiro capitaneado pelo ministro e secretário do rei, Alexandre Gusmão, idealizador do Tratado de Madri e irmão do aeronauta Bartolomeu de Gusmão.

Um fato que exemplifica a censura intelectual, apontada por Saraiva (1978), era a proibição da leitura de qualquer livro que constasse nos *índices expurgatórios* e que fosse considerado heterodoxo, sendo que os autos-de-fé possuíam um determinado momento para a queima desses livros ditos hereges. Além disso, havia a fiscalização do comércio livreiro (vistoria nos navios e livrarias) e análise prévia do Santo Ofício para qualquer obra literária que fosse lançada, assim os inquisidores sentiam-se no direito de modificar trechos ou cortar partes inteiras.

O Santo Ofício foi, desse modo, extremamente eficiente, pois conseguiu isolar Portugal das fortes correntes artísticas e racionalistas que percorriam a Europa. Os escritores da época, temendo as retaliações, não arriscaram embates que poderiam ser facilmente vencidos pelo Santo Ofício, mas usando da palavra o poeta distorce e se esquia das tesouras dos fiscais, pois “o pensamento se esconde em ambigüidades em que resta sempre a possibilidade de dizer que não era aquilo o que se queria dizer”. (SARAIVA, 1978, p.163).

Um pouco dessa esperteza e cuidado para com a censura é possível perceber no último trecho de *Diabinho da mão furada* na *Protestação*. No trecho, Antônio José se justifica e se desculpa por qualquer coisa que distorça as regras da Igreja e, precavido, caso haja algo, diz “dou por não dito, protestando ser erro de ignorância, e não absurdo da malícia” (SILVA, p.183).

É nesse mesmo período, fins do século XVII e início do XVIII, que pensamentos racionalistas começavam a surgir, visto boa parte de a Europa ter interrompido a produção de conhecimento científico por conta das perseguições. Berthold (2001) salienta essa modificação na sociedade européia em seu livro *História Mundial do teatro* ao afirmar que “em toda a Europa, o século XVIII foi uma época de mudanças na ordem social tradicional e nos modos de pensar. Sob o signo do Iluminismo instituiu-se um novo postulado: o da supremacia da razão” (BERTHOLD, 2001, p.381). Além disso, complementa:

Sob o rótulo '*ancien régime*', seu curso [o da sociedade] foi direcionado para a Revolução Francesa, que fundiu todas as grandes emoções do século numa explosão tremenda de povo, natureza, sentimento e razão, definindo sua própria forma de vida e exigindo seus devidos direitos humanos e civis. (BERTHOLD, 2001, p.381)

Ainda assim, o que se encontrava nessa época em Portugal, especificamente, era um movimento perverso de censura. A Igreja e o Estado tornaram-se aliados, apesar de constantes divergências, em busca de poder, em um movimento de varredura. Para Novinsky (1982):

A inquisição bloqueou o desenvolvimento econômico de Portugal, não lhe permitiu acompanhar o progresso das outras nações e transformou o país, que foi um dos pioneiros da ciência náutica e no humanismo, numa nação subdesenvolvida. As conseqüências dessa política do Estado e da Igreja atuaram obviamente sobre o destino do Brasil. (NOVINSKY, 1982, p.88)

Qualquer um que fosse contra a Inquisição ou que se negasse a prestar informações era julgado e punido. As mulheres, por exemplo, consideradas como feiticeiras poderiam ser punidas por “lançarem mau-olhado sobre as crianças” ou “desfazer amor e casamentos”. Em 1610, por exemplo, houve um massacre contra supostas feiticeiras no qual foram queimadas em efígie cinco e seis queimadas vivas.

A propósito das conveniências dos processos inquisitoriais de Portugal, as regiões brasileiras que mais sofreram com as perseguições foram justamente aquelas que viviam um apogeu de produção de cana-de-açúcar ou diamantes, como os Estados do Rio de Janeiro, Bahia, Paraíba e Minas Gerais.

A família de Antônio José é presa justamente nessa fase de crescimento financeiro. Era a família de judeus e intelectuais que, no Brasil, começava a destacar-se dos outros. Dessa forma fora perseguida em seu momento mais profícuo, certamente tal sucesso judaico em terras tupiniquins ajudou a solidificar as denúncias aos olhos cobiçosos dos inquisidores.

No Brasil, não foi instaurado um Tribunal, mas foram recebidas visitas de inquisidores. O incômodo maior da Coroa Portuguesa e do Tribunal Inquisitorial era a liberdade na qual viviam os brasileiros e, também, o seu enriquecimento. Apesar de tanta preocupação com as riquezas acumuladas pelos brasileiros e seus hábitos religiosos, os hereges presos aqui eram enviados para Portugal e julgados pelo Tribunal de Lisboa.

No século XVIII, foram levados cerca de 500 cristãos-novos acusados de heresia. Até mesmo membros do Clero foram presos por não concordarem com os dogmas da Igreja e seus excessos. O padre brasileiro Manuel Lopes de Carvalho foi morto pela

Inquisição em Lisboa, em 1726, aos 45 anos, dizendo em seus últimos dias: “quando aqui entrei eu tinha dúvidas, hoje tenho certezas” (NOVINSKY, 1982, p.81).

As perseguições no Brasil datam de 1591, quando aqui aportou Heitor Furtado de Mendonça para perseguir intelectuais. Foram perseguidos, no Brasil, Bento Teixeira, morto em um cárcere lisboeta em 1600; Antônio Vieira foi extremamente humilhado por não participar das intolerantes buscas; Gregório de Matos foi denunciado devido ao seu estilo de vida, mas não chegou a ser preso por ser cristão-velho. A perseguição ainda atingiu Antônio Morais e Silva, o primeiro dicionarista brasileiro.

As denúncias não eram difíceis de acontecer, pelo contrário, faziam parte dos procedimentos de acusação e, muitas vezes, mal precisavam ser comprovadas. Além de toda a sua motivação religiosa e política, a Inquisição, também, foi um movimento altamente financeiro, burguês. Dessa forma, denúncias poderiam ser feitas por cristãos-velhos que pudessem estar se sentindo ameaçados pelo natural jeito judeu de lidar com os negócios. Para Saraiva:

(...) o que mais conta é essa inclusão do dever de denúncia no número dos deveres para com Deus; a denúncia deixou de ser uma vileza odiosa e sórdida e foi proclamada como piedosa virtude. Todo o País era religioso, e por isso durante dois séculos todo o país serviu de polícia a si mesmo. Foi a operação policial de maior duração e de maior envergadura que a nossa história registra e durante toda ela a gente viveu entre o dever de denunciar e o terror de ser denunciado. (SARAIVA, 1978, p.162)

Os crimes julgados pelo Tribunal eram os contra a fé e contra a moral e os costumes. O réu não tinha direito nem a um advogado, pois caso o aceitasse, esse deveria pertencer ao Tribunal e não poderia examinar o processo. Durante o período em que estivesse preso, o réu era obrigado a denunciar familiares e caso não o fizesse era considerado *diminuto*, ou seja, escondia os culpados. Assim:

Ante ao lema ‘crê ou morre’, os portugueses padeciam as mais incríveis torturas morais. Muitas vezes enlouqueciam, outras se matavam na prisão e fazem parte do arquivo da Inquisição os ‘livros dos presos que enlouqueceram’ e os ‘livros dos presos que se mataram na prisão’. (NOVINSKY, 1982, p.60)

Além das torturas psicológicas, sendo forçados a denunciar amigos, conhecidos e familiares, os réus padeciam as torturas físicas, como também sofreu Antônio José, ao

serem levados, por exemplo, ao *proto* ou na *polé*, instrumento em que o réu era suspenso no teto pelos pés, deixando-o cair em seguida, sem tocar o chão.

Havia aqueles que, não se conformando com as penas, não se sujeitavam as acusações e não confessavam nada, eram os chamados de *contumazes*. Além disso, haviam as vestes diferenciadas, açoites e apredejamento, trabalho escravo, exílio, prisão perpétua e a morte na fogueira. Dines (1992) descreve, por exemplo, a veste usada por Antônio José no dia de sua morte:

Os abjurantes do pecado de judaísmo são reconhecidos pela fantasia de herege, o sambenito. Bata tosca e ridícula, cores berrantes, aberração. Castigo indolor, não deixa cicatrizes, mas fere fundo quando a malta põe-se a gargalhar. (DINES, 1992, p.68-69).

As vestes simbolizavam a natureza das acusações. Os sambenitos comuns, com labaredas para baixo, eram para os menos perigosos, aqueles que admitiam seus delitos. Labaredas para cima eram para os considerados infames dos infames.

O Judeu viveu a primeira metade do século XVIII no alvorecer do Iluminismo, da expansão marítima e dessa grande intolerância religiosa e racial. Nascido em 08 de Maio de 1705, no Brasil, sendo seus pais Lourença Coutinho e João Mendes da Silva, advogado e poeta. Nos primeiros séculos não havia extrema perseguição inquisitorial no Brasil o que seria em demasia compensado no século XVIII.

Logo que os inquisidores chegaram aqui para fazerem as denúncias, a família dos Mendes da Silva começaram a sofrer as perseguições. Em outubro de 1712, Antônio José, aos sete anos, juntamente com seus pais e irmãos, Baltazar e André, seguiram com destino à capital do reino e lá encontraram outros parentes que estavam passando pelos processos, sendo obrigados a delatar a todos, inclusive familiares, além de confessarem o que quisessem os inquisidores.

Seu pai, João Mendes da Silva, foi penitenciado um ano depois em 1713 no dia 09 de julho com cárcere e hábito penitencial, além de ter sido confiscado todos os bens, pois na verdade esse era um dos principais objetivos da Inquisição. O pai de o Judeu, apesar de não ser dono de engenho, possuía uma partida de cultivo de cana-de-açúcar em São João do Meriti, no Rio de Janeiro, com escravaria. Como advogado, era possuidor de grande biblioteca para a época, beirando os duzentos e cinquenta livros, entre eles estavam edições sobre direito, literatura e curiosidades.

Após o confisco, o pai de Antônio José resolveu ficar em Lisboa e continuar seu trabalho como advogado, vivendo na Rua dos Arcos, de frente ao pátio da Comédia, local das exibições do teatro, o que deve ter influenciado seu filho mais novo, cujo futuro se encontrava na escrita de peças cômico-sérias.

Passado algum tempo da primeira prisão, em 1726, a família de João Mendes, pai de Antônio José, voltou para o cárcere por conta de uma denúncia feita por um estudante baiano da Universidade de Coimbra, Luís Terra Soares de Barbuda, noivo de Brites Eugênia, prima de Antônio José. As denúncias feitas pelo universitário seriam vingança por ter sido desmanchado o casamento com a prima de Antônio José.

Para despistar as delações, Antônio José quando foi preso pela segunda vez passou a denunciar amigos e familiares já presos, como seus irmãos, tios e primos, mas não sua mãe, que, caso fosse denunciada, seria acusada de relapsia, a reincidência nas práticas da religião judaica. Mesmo após ter feito as denúncias, os inquisidores colocaram Antônio José a tormento, sendo lançado no potro, um dos principais instrumentos de tortura utilizados pelo Santo Ofício.

Foi ainda advertido de que se naquele tormento morresse, quebrasse algum membro, perdesse algum sentido, a culpa seria sua e não dos senhores inquisidores. Tal procedimento era oficializado em um documento que isentava a Inquisição. Com o *proto*, segundo Novinsky (1982), ao descrever os procedimentos de tortura usados pela Inquisição, os ditos hereges eram amarrados numa cama de ripas e ao apertar-lhes a carne, a mesma era gradativamente cortada.

Apesar das fortes investidas, os membros da Inquisição não conseguiram retirar de Antônio José e nem de seus irmãos denúncias contra a sua mãe. Assim, o Judeu e sua família foram libertados no auto-de-fé de 25 de Julho de 1728. Após a liberdade em 1728, os irmãos de Antônio José viveram com relativa tranquilidade, principalmente um de seus irmãos que se casou com uma cristã-velha. O mesmo não aconteceu com a mãe do dramaturgo que foi presa três vezes: a primeira em 1712, ao sair do Brasil, a segunda vez em 1726, sendo penitenciada em 1729 e, também, em 1739 quando viu morrer o seu filho mais novo, o Judeu.

Apesar das constantes perseguições, Antônio José conseguiu concluir os estudos e exerceu a profissão de advogado. Casou-se com Leonor Maria de Carvalho, que, também, era uma cristã-nova e havia enfrentado fortes perseguições. A união entre cristãos-novos os

tornava mais fortes, unindo-os numa rede solidária para melhor enfrentar os reveses da intolerância.

Advogado e com um pai que possuía uma biblioteca, o acesso à palavra estava realizado. Como utilizá-la para defender-se? Para escapar das garras inquisitorias só mesmo através das elocubrações e entrelinhas do texto poético, mesmo assim o labirinto parece não ter saída, mas a arte se sobrepõe à ameaça e não é retida, pois o poeta cria e significa através de seu imaginário. Segundo Pereira (1998):

Socorrer-se das riquezas dos símbolos, da plurissignificação das metáforas, das inúmeras alegorias e da própria mitologia greco-romana. Procurar a todo custo se favorecer das elocubrações obscuras e dos torneios sintáticos, próprios da escola barroca, era o procedimento menos arriscado. Diluir as verdades nas analogias e alegorias, mergulhando-as no cultismo, conceptismo e gongorismo da época. (PEREIRA, 1998, p.180)

É justamente através de suas peças que o poeta consegue semear de forma sutil e metafórica referências de sua religião secreta. Assim, em seus textos, cuidadosamente, eram inseridas referências à *Tora*, à Cabala e às tradições judaicas. Aparecem elementos como gnomos, oliveiras ou a cidade sagrada de Jerusalém.

A segunda vez da prisão do Judeu foi proveniente de brigas domésticas e uma ordem verbal enviada pelo Exmo. Cardeal da Cunha, sem nenhum tipo de formalização, para que fosse preso. Dines (1992) coloca que talvez o fato de ser o autor um poeta e dramaturgo e ter expressado através de seus personagens a crítica velada, através do riso, tenha contribuído para a perseguição. Para este autor:

Sisudez e carrutice são indispensáveis pra manter tudo como está. O riso suscita prazeres e liberdades, faz cócegas na carranca do rancor. Chistes e malícias, estas as culpas de Antônio José? A irreverência feriu o amor próprio de alguma sumidade, o sarcasmo foi longe demais? (DINES, 1992, p.49)

O fato é curioso, visto Antônio José cumprir, mesmo que externamente, todos os tipos de ritos católicos. Conseguia frequentar a Igreja, tinha relações com padres, acompanhava as procissões e dava esmolos. Mesmo assim, instaurou-se uma trama que tornou irreversível qualquer tentativa de inocentá-lo:

Colocou funcionários e presos do próprio tribunal para vigiá-lo e denunciá-lo. Assim, a tragédia foi encenada até o fim, com a acusação de ter ele praticado cinco jejuns judaicos na prisão. (...) precisou a Inquisição colocar espiões e vigiar Antônio José dentro e fora da cela para conseguir formar a acusação de reincidente no judaísmo. (PEREIRA, 2007, p.26)

No entanto, Dines (1992), em seu detalhado estudo biográfico, reafirma o fato de o poeta luso-brasileiro ter sido vítima dessa encenação cruel:

Concluiu-se que foram enredados por razões diferentes. Antônio José foi preso porque jejuava judaicamente com as demais pessoas no Dia Grande? Não o fizera. A denúncia da escrava Leonor chegou a tão alta instância? Foi posterior à prisão. A captura deveu-se ao pérfido malsim, o paraibano Simão Rodrigues da Fonseca? Mal o conhecia, cita-o de raspão. (DINES, 1992, p.65)

Ao fazerem o inventário de Antônio José verificou-se uma vida simples, sem luxo, mas com muitos livros, certamente adquiridos durante a curta vida e outros advindos da herança de seu pai, além de algumas jóias de pouco valor e talheres de prata. Sua sentença, ao final, foi transferida para que a justiça civil fizesse a leitura, visto a Igreja não poder derramar sangue, mas era na realidade ela quem estava por trás das acusações e de todo o processo.

Aqui cabe um interessante questionamento, acerca do procedimento de acusação da Santa Inquisição. Qual a validade das informações contidas num processo inquisitorial comandado pelo próprio tribunal da Inquisição, sem qualquer compromisso com os direitos dos acusados? Esse fator demonstra a total impossibilidade de se buscar a verdade e de não ser permitida a análise dos casos em minúcias, para que não se corresse o risco de decepcionar os inquisidores, com a inocência de algum acusado.

Nesse auto-de-fé, seus familiares, a mãe, os irmãos e a esposa escaparam da execução, mas tiveram que assistir ao “espetáculo” e a procissão dos condenados. Em 18 de outubro de 1739 com um público que reunia desde o rei d. João V, a família real e o cardeal d. Nuno da Cunha, inquisidor-geral do reino, o Judeu foi executado por asfixia no garrote vil. Depois foi queimado no Campo de Lã, confirmando o terrível poder do racismo preponderante da época, anunciando o que os campos nazistas, também, fariam séculos mais tarde.

1.2 Sobre as obras do comediógrafo Antônio José: convites ao riso, à paródia e aos mitos

Antônio José foi o criador de oito peças encenadas no teatro do Bairro Alto, em Lisboa, entre 1733 e 1738. Primeiramente editado no volume *Teatro Cómico Português*, em 1744, por Francisco Luís Ameno, listavam os seguintes títulos publicados postumamente: *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaiada ou a Vida de Esopo* (1734); *Os Encantos de Medeia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *Labirinto de Creta* (1736); *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1737); *Precípicio de Faetonte* (1737) e *As Variedades de Proteu* (1738)

A maioria das produções artísticas de o Judeu nos remete a fontes mitológicas ou literárias, com exceção de *Guerras do Alecrim e Mangerona*. Além disso, outro elemento de extrema importância em sua dramaturgia é o constante emprego dos mais variados recursos cênicos, como a utilização dos bonecos ou bonifrates e, também, a utilização da música, as óperas com influências italianas.

É nesse meio de intertextualidade que o Judeu criou suas histórias, sendo também um traço da modernidade, a renovação do antigo, seu resgate e transformação. Para Silva (2006), “... a função do conceito de intertextualidade é provar que a originalidade artística é fruto de uma experiência individual e, ao mesmo tempo, coletiva, do autor e do leitor, ou do indivíduo fruidor da obra de arte. Seus limites são os limites do texto infinito” (SILVA, 2006, p.58).

São elementos recorrentes na dramaturgia do Judeu, o emprego da prosa ao em vez do verso, a utilização da música como complemento da totalidade do teatro, o recurso aos bonecos como disfarce amortecedor do exercício da sátira. Essa dramaturgia reflete a longa crise cultural que os intelectuais enfrentaram no século XVIII.

Dessa forma, Antônio José conseguiu dar uma contribuição significativa para o teatro da época que se dividia entre um teatro popular e burguês, originário das influências vicentinas, e um teatro pomposo encenado em latim pelas companhias jesuíticas, com ares do barroquismo. Assim, o Judeu soube dosar as influências espanholas e francesas, colocando Lisboa como pano de fundo.

Usando da chacota para criticar a cobiça, os relacionamentos e os excessos de poder da sociedade portuguesa em que vivia, Antônio José soube usar bem o poder da palavra. Através da comédia, o autor conseguiu fazer críticas que mal foram perseguidas pela

censura, visto suas peças não terem sido impedidas de ser encenadas, mas que, com certeza, chegavam aos nobres da época, contribuindo, de certa forma, para a sua perseguição.

Certamente, Antônio José usou de sua própria experiência em mascarar-se de cristão para, também, usar do disfarce em suas peças. As máscaras, disfarces, fingimentos, são os principais ingredientes que seus personagens utilizam. Basta remeter às confusões e trapanças de seus personagens graciosos para conquistarem seus objetivos em meio aos conflitos das peças.

O riso é empregado nas peças, principalmente, através da plurissignificação da língua, com o uso de neologismos, trocadilhos, expressões em latim macarrônico, quiproquós, misturas de tempo e espaço, além da presença e intervenção de deuses mitológicos. Para Pereira (2007):

O absurdo cômico é como o sonho, é uma ilusão em que a lógica dos devaneios favorece o risível. Sendo o riso um juízo positivo ou nativo, pode-se por ele romper as limitações impostas pela sociedade. Essa é a lição do cômico na obra de Antônio José: rindo dos poderosos, ele rompe com as limitações e o acanhamento de seu universo cultural e se torna uma ponte para a chegada do Iluminismo em Portugal. (PEREIRA, 2007, p.38)

Antônio José descobrira que o riso poderia ser uma forma de sanidade perante tantas loucuras e excessos daquele século. O riso é, por exemplo, realizado através dos personagens subsidiários, os *graciosos*, que são, nas peças, críticos de seus senhores e estão sempre em busca de benefícios, representando bem uma grande fatia da sociedade.

Há, também, as peças baseadas em obras clássicas, mitológicas, por exemplo, que se constroem a partir de enredos que satirizam o casamento e possuem como personagens principais a aristocracia e os servos. Contudo, “o desenrolar da ação principal, que era para ser conduzida pelos senhores (reis, fidalgos, filósofos, militares), e a secundária, pelos servos, assim não se dá” (PEREIRA, 2007, p.42). Os personagens subsidiários é que acabam desenvolvendo a trama.

Somente através de um mundo do avesso, proporcionado pela comédia, é que os servos poderiam tornar-se ora juízes ora os senhores, pois se baseando numa sociedade que na época não apoiava a mobilidade social tal movimentação nunca aconteceria. Assim, o

gracioso torna-se o condutor da história e consegue, durante vários momentos colocar em situações ridículas os seus senhores.

Em geral, o fator preponderante nas obras de Antônio José, além do aspecto cômico, são as importantes e perceptíveis influências dos clássicos e, também, como constata Barni (2008) da *Commedia dell'Arte*, que foi a primeira companhia surgida na Europa com comediantes profissionais, como ofício. Era um estilo de espetáculo improvisado, com o uso de máscaras e a realização de turnês. Barni (2008) afirma que:

A *Commedia dell'arte* nasceu na Itália, em seguida disseminou-se Europa afora: França, Inglaterra, Espanha, Alemanha e Polônia, Áustria, Boêmia e até a distante Rússia sentiram sua passagem. Era um teatro primordial fundamentado no gesto, na máscara e na improvisação. (BARNI, 2008, p.44)

A hibridez cênica do teatro de Antônio José, também, se mostra nessa integração de itens que enriquecem o palco, fato comum nas caracterizações da *Commedia dell'Arte* surgida na Itália, com a presença da música (a ópera), dos instrumentos musicais, o canto, o riso e os bonecos. Além disso, as peças da *Commedia dell'Arte*, assim como as óperas do Judeu, faziam críticas à linguagem e aos estratos sociais da época, como ainda nos mostra Barni (2008):

As máscaras e as personagens da *Commedia dell'arte* representam e satirizam as principais companhias da sociedade italiana da época e os diversos dialetos ou falas com expressões dialetais refletem essa 'atualidade' que há de ter sido central para o efeito cômico junto ao público. As máscaras reproduziam as características que os italianos atribuíam a cada região do país: o mercador da República de Veneza, o carregador de Bérgamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou italiano, ou napolitano. Desse modo, a representação da *Commedia dell'Arte* fornece um quadro das classes e das regiões italianas. (BARNI, 2008, p.58).

Além desses elementos cênicos, a obra dramática de Antônio José é composta por recriações, ou seja, diálogos intertextuais com obras clássicas construídas a partir de paráfrases, estilizações e paródias. Corradin (2008), explica que a paródia pode ser identificada pelo seu caráter denegatório, em relação ao texto que lhe deu origem.

Os elementos paródicos são, facilmente, identificáveis nas peças do Judeu, que transformou clássicos trágicos em comédias, fazendo esse movimento de negação do segundo texto em relação ao primeiro.

Verificamos, portanto, algumas características da vida e da obra de Antônio José, ficando perceptível a riqueza cultural desse comediógrafo lisboeta do século XVIII. O que nos mostra o quanto são pertinentes e contínuos os interesses pela sua obra ainda na atualidade, tanto na pesquisa acadêmica quanto para o conhecimento de sua comediografia. No próximo capítulo faremos uma análise do contexto sócio-cultural de Eurípides e dos elementos de sua peça *Medeia*, verificando alguns dos mitos que estão presentes em sua constituição.

CAPÍTULO II

UMA DAS FONTES DE ANTÔNIO JOSÉ: *MEDÉIA* DE EURÍPIDES

Na artesanaria do verso galhofeiro, Antônio José soube bem tecer suas peças. Inspirou-se nas fontes mais diversas e primordiais, transformando em encenações jôco-sérias as criações de poetas clássicos, entre eles os gregos, inventores do drama. Resgatou, como apontado anteriormente, através de movimentos intertextuais, os fios de obras universais para o ambiente lisboeta em decadência, ambiente esse, em demasia, permeado por interesses religiosos e políticos. Mesmo assim, corajosamente, emprestou aos seus bonifrates o verso capaz de fazer rir e criticar, mesmo que implicitamente um sistema falido e curvado ao fanatismo religioso, às perseguições cruéis e à ambição cega por cifras.

Em suas produções constam, por exemplo, a reinvenção de um Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, ao escrever *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733) e, também, as fábulas de Esopo ao compor *Esopaiada ou a Vida de Esopo* (1734). Há na ópera *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* uma releitura de três obras literárias: o *Anfitrião*, de Plauto (séculos III ou II a.C), a *Comédia dos Anfitriões*, de Camões (1587), e o *Amphitryon* molieresco (1688).

As referências não param por aí. O Judeu, com maestria, recorre, na maioria de suas obras a fontes mitológicas e literárias para dar vida aos seus personagens. Em *Obras do diabinho da mão furada*, também encenada no século XVIII, as fontes são populares e eruditas, pois na peça o autor retoma o clássico Doutor Fausto, além de ser possível identificar referências na Bíblia, na Divina Comédia e em Dom Quixote.

A mesma intertextualidade pode ser percebida no *corpus* de nosso trabalho: a obra *Encantos de Medeia*, sendo uma releitura do clássico *Medeia*, escrita por Eurípides, em 431 a.C. Novamente o poeta lisboeta faz um movimento intertextual e transforma a trágica peça de Eurípides em uma encenação cheia de tiradas cômicas, uma peça joco-séria, com graciosos, magias e elementos fantásticos.

O estudo que se apresenta nesse trabalho, pretende fazer aproximações entre as duas obras clássicas da literatura: *Medeia* de Eurípides e *Os Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva, com o intuito de investigar o diálogo intertextual entre as duas

obras. Principalmente, pela transformação de gêneros entre uma e outra obra e, também, pela forma como as “Medeias” se comportam em relação ao amor e ao ultraje sofrido quando Jasão as abandona.

Segundo Sousa e Miranda (1997), a literatura brasileira, na construção de sua identidade, sempre dependeu do imaginário europeu, tanto para constituir-se, em um processo de independência, como em uma contínua utilização dos valores vindos da metrópole. No procedimento comparatista, as produções brasileiras, em relação às européias, sempre se apresentavam de modo inferior. Para os estudiosos, a crítica literária comparatista só veio se firmar após a organização da própria disciplina de Literatura Comparada em 1962, na Universidade de São Paulo, primeiramente ministrada por Antônio Candido. Logo após, autores se destacaram e encontros, seminários e congressos, vieram firmar a idéia.

No caso de Antônio José, autor nascido no Brasil, mas com produções feitas em Portugal, ao utilizar a paródia para reler a obra de Eurípides, ao mesmo tempo em que reverencia o comediógrafo grego, também critica a obra em questão, transformando-a. O dramaturgo, então, zomba e suprime aspectos trágicos para transformá-los em elementos leves da comédia de operetas, propícios ao riso e a galhofa.

Aliado das releituras clássicas e de sua reorganização de gênero, transportando o trágico para o cômico, Antônio José exige de seu leitor conhecimentos prévios para que os fios intertextuais possam se ligar e se tornarem, por assim dizer, mais coerentes e eficazes. Caso esse leitor possua maior bagagem, fará sua leitura viajando paralelamente com outros textos lidos, o que não acontece com outros leitores, iniciantes, que fazem as relações apenas com a realidade a sua volta.

Wellek (1994), ao discutir a crise da literatura comparada, nos fala de sua verdadeira função, que é “combater o falso isolamento das histórias literárias nacionais” (p.109), colocando em paralelo as influências e fontes de um texto para outro. Condenando a distinção de termos como ‘literatura comparada’ ou ‘literatura geral’, devidos os estudos se pautarem todos pela literatura, o autor pondera que: “nos estudos literários, a teoria, a crítica e a história colaboram para se atingir seu objetivo principal: a descrição, interpretação e avaliação de uma obra de arte ou de qualquer conjunto de obras de arte.” (WELLEK, 1994, p.116-117).

Essa proposta de trabalho feita por Wellek, no livro organizado por Coutinho e Carvalhal (1994), prevê a convergência entre crítica, história e teoria, com a tentativa de se

poder fazer uma análise e interpretação do *corpus* dos estudos literários de modo mais completo. Assim, não se corre o risco de estudos mais tradicionalistas que não se pautem pela obra apenas em uma perspectiva, mas em sua integralidade. Segundo Wellek (1994):

Uma vez que captemos a natureza da arte e da poesia, sua vitória sobre a mortalidade e o destino humanos, sua criação de um novo mundo da imaginação, as vaidades nacionais desaparecerão. O homem, o homem universal, o homem de qualquer lugar e qualquer tempo, em toda a sua variedade, vai emergir e os estudos literários deixarão de ser um passatempo antiquado, um cálculo de créditos e débitos nacionais ou mesmo um mapeamento de redes e relações. Os estudos literários tornar-se-ão um ato de imaginação, como a própria arte e, portanto, um preservador e criador dos valores mais elevados da humanidade. (WELLEK, 1994, p.119)

Antônio José, como artesão da palavra, cria suas encenações possibilitando-nos uma reflexão sobre seu contexto cultural e histórico. Lança mão do recurso da *paródia*, cuja presença em sua obra é recorrente. Tal recurso caracteriza-se por denegrir mitos artísticos de uma determinada época e, sendo assim, ela precisa denegrir títulos que passaram pelo reconhecimento do público leitor, visto ser uma das prerrogativas para que a paródia seja construída.

A prerrogativa do conhecimento prévio do leitor torna “a paródia uma expressão artística elitista ao extremo, porque, implicando a negação de um mito – o paradigma – exige do leitor uma dose de (in) formação literária” (CORRADIN, 2008, p.117). Apesar dessa exigência prévia, tratam-se de obras clássicas aquelas utilizados pelo o Judeu – obras universais que foram parar nos teatros do Bairro Alto para as suas primeiras apresentações.

Segundo Corradin (2008), é utilizado, também, nas peças do poeta lisboeta o recurso da autoparódia, geralmente promovida pelos *graciosos* através de inversões, “ressaltando a inadequação epocal do discurso dos *discretos*, cujo linguajar, entravado pelo uso de clichês, é constantemente denunciado.” (CORRADIN, 2008, p.124). A autoparódia está presente, por exemplo, nos momentos em que os *graciosos* ‘imitam’ os seus senhores em suas falas cheias de pompa, como uma forma de crítica à época. Antônio José enfatiza o ridículo em que caíram essas normas poéticas, sublinhadas pela inaptidão e pela falta de criatividade.

Citamos por exemplo, uma cena da peça *Encantos de Medeia*, em que o rei de Colchos recebe Jasão e Sacatrapo. Nessa oportunidade, o gracioso zomba das honrarias e cumprimentos utilizados no meio real:

Rei: Levantai-vos, esforçado Capitão, que certamente, primeiro que os olhos vos conhecerem os ouvidos, escutando a fama de vosso valor.

Sacatrapo: Agora sigo-me eu por meu legítimo turno. Senhor, Vossa Reinadura me dê a beijar a sua mão, ou quando não o seu pé, que tudo é o mesmo. (SILVA, 1957, p.8)

Contudo, interessa-nos, nesse momento, conhecer um pouco do poeta grego Eurípides, seu momento cultural e alguns elementos da tragédia *Medeia*. Além disso, observaremos o quanto essa mesma tragédia vem sendo encenada com o passar dos séculos, mostrando-nos a sua força trans-histórica. Quanto a essa potencialidade e vivacidade do texto trágico, Marx ao ser citado por Vernant (1986), pontua que as peças trágicas gregas, ainda “nos causam um prazer artístico e, de um certo modo, nos servem de norma, são para nós um modelo inacessível” (Marx *apud* VERNANT, 1986, p.86).

É de fundamental importância esse trânsito pela obra clássica e, também, pelo seu período de composição para entendermos, de fato, as fontes exploradas por Antônio José. Para verificarmos, por exemplo, o que o levou a resgatar o tema da mulher infanticida e ultrajada em pleno século XVIII, pautando-se em Eurípides, além de ser essa mulher feitiçeira uma personagem que foge de um modelo de submissão imposto pela sociedade, desde tempos antigos.

Eurípides nasceu em Salamina (ilha situada nas proximidades de Atenas), provavelmente em 485 a.C., em um meio muito modesto, filho de uma vendedora ambulante. Contudo, há versões de que Eurípides teria nascido no seio de uma família que lhe deu completa formação intelectual, sendo um dos primeiros atenienses a possuir uma biblioteca.

Diziam que inicialmente quis ser atleta, depois tentou a pintura, antes de seguir as lições dos filósofos. Frequentou as discussões de Anaxágoras, Protágoras e Sócrates, adquirindo um gosto pela retórica que transparecerá frequentemente em suas obras. Por fim, decidiu sua vocação em 455 a.C., quando apresentou no teatro de Atenas sua primeira trilogia em um concurso, que incluía *As Pelíades*, classificando-se em terceiro. Apenas treze anos depois conseguiu classificar-se em primeiro e foram somente três vitórias, num período de 36 anos. O poeta grego escreveu no mínimo 74 peças, sendo 67 tragédias e 7 dramas satíricos. Certas fontes, entretanto, atribuem-lhe 92 peças².

² Dessa produção chegaram até nossos dias 19 peças, das quais Cíclope é o único drama satírico. As demais são: Alceste; Medéia (431), Hipólito (428), As Troianas (415), Helena (412), Orestes (408), Ifigênia em

Para Jaeger (1995), Eurípides é o poeta que consegue transpor através de sua forma de escrever a crise temporal de sua época, vista principalmente através das mudanças de paradigmas e valores até então vigentes. O poeta viveu em tempos de guerra, o que pode tê-lo influenciado, diretamente, em suas concepções éticas, visto que, naturalmente, as guerras causam nos indivíduos um total desconforto e ceticismo em relação à humanidade.

Segundo Tucídides, poeta e historiador grego, na guerra os homens não ouvem a razão, mas adaptam-se às suas necessidades momentâneas e são forçados a praticar, seguidamente, atos de vingança. Nesse período, Atenas desenvolvia-se em diversos aspectos e o Estado adquiria cada vez mais importância.

Esse aspecto é percebido por Andrade (2002), em seu livro *A vida comum: espaço, cotidiano na Atenas clássica*, ao afirmar que para se entender o cotidiano grego é necessário ler a política, visto seus pressupostos regerem todo o andar do homem grego, pois o “espaço social pode ser, então, caracterizado como espaço político” (ANDRADE, 2002, p.28).

Dessa forma, em Atenas “vive-se imerso em uma atmosfera [política] que permeia as relações sociais, hierarquizando-as e priorizando as formas derivadas do interesse comum, subjugando a vida privada em prol da vida pública, a mulher diante do homem, o estrangeiro diante do cidadão (...)” (ANDRADE, 2002, p.28).

A estudiosa adverte sobre a precariedade de se analisar o cotidiano grego com rigor, visto a pesquisa sobre a época esbarrar na dificuldade temporal e, também, na questão lacunar teórica; mesmo assim é possível resgatar alguns elementos da civilização através dos estudos realizados. Vernant (1984), em *As origens do pensamento grego*, reafirma a idéia da não separação entre o indivíduo e o ser cidadão, como constituinte da *pólis*:

Para o grego, o homem não se separa do cidadão; a *phrónesis*, a reflexão, é o privilégio dos homens livres que exercem correlativamente sua razão e seus direitos cívicos. Assim, ao fornecer aos cidadãos o quadro no qual concebiam em suas relações recíprocas, o pensamento político orientou e estabeleceu simultaneamente os processos de seu espírito nos outros domínios. (VERNANT, 1984, p.95)

Jaeger (1995) aponta, nesse período, um difícil desenvolvimento do espírito comunitário e um predomínio dos negócios e cálculos, devido as constantes guerras, como

Áulis (405), As Bacantes (405), e em data incerta Andrômaca, Os Heráclidas, Hécuba, As Suplicantes, Electra, Hércules Furioso, Ifigênia em Táuris, Íon, As Fenícias, O Cíclope e Resos (esta última de autenticidade contestada).

mencionado. Foi nessa época que nasceu a distinção sofisticada entre o que é bom ‘segundo a lei’ e o que é bom por natureza. Seria o idealismo em contraposição ao naturalismo.

Para Tucídides, tendo vivido nesse período, os próprios significados das palavras passaram a mudar, pois o que antes significava coisas grandiosas, não mais as referiam. Completa ainda que “a loucura decidida é encarada como sinal de autêntica virilidade, a reflexão madura, como hábil evasão. Tanto mais alto alguém insulta e injuria, tanto mais leal é considerado, e logo se olha como suspeito quem se atreve a contradizê-lo” (TUCÍDIDES *apud* JAEGER, 1995, p.390).

Essa inversão de valores é perceptível, inclusive, na obra de Antônio José, *Encantos de Medeia*, como crítica aos mecanismos sociais da época, que perseguiram o diferente, primando pelo pensamento unívoco e eclesial. Jasão, por exemplo, é presenteado com as honrarias do poder real, mesmo sendo o mandante do navio Argos que aportou em Colchos com a finalidade de roubar o Velocino, enquanto Medeia é expulsa de sua terra, ao trair a confiança do Rei, por ajudar Jasão.

Os homens gregos passaram, então, a viver sem muita lealdade e confiança, direcionando suas atitudes para o individual e não para o comunitário, em virtude do poder, ambição e orgulho. Nos discursos comumente feitos na época, os ideais políticos, e talvez humanitários, ficavam apenas nas palavras. Dessa forma, a sociedade acabava por decompor-se socialmente, representando, também, a decomposição do homem. Mesmo assim, Atenas vivia um período bem próspero sob outro ponto de vista, em que os homens eram instruídos e obtinham acesso a educação.

Esse período da Atenas clássica pode ser considerado, então, como contraditório, haja vista a condição apresentada no parágrafo anterior: ao mesmo tempo perpassado por um espírito individual, levado por princípios inversos do progresso humanitário e, ao mesmo tempo, permeado pelas mais diversas forças “históricas e criadoras” do pensamento filosófico e político, que, por sua vez, prezava a isonomia e o equilíbrio entre os cidadãos.

O Estado, por sua vez, apesar de receber hostilidades por parte dos cidadãos em um tempo que se prezava a liberdade de pensamento, incentivava esses filósofos. São pertencentes a essa época três dos principais pensadores da humanidade: Tucídides, Sócrates e Eurípides. Pois, “é por meio deles [dos filósofos] que o espírito racional, cujos germes povoavam o ar, apodera-se das grandes forças educadoras: o Estado, a religião, a moral e a poesia.” (JAEGER, 1995, p.396).

Assim, Atenas, nesse período, possuía em seu cerne a aquietação da consciência dos grandes intelectuais, batalhando para representar os desfalques humanos, o ser problemático. A filosofia, dessa forma, tornou-se o verdadeiro guia da educação e da cultura, pois, a palavra, na Grécia Antiga, era um instrumento forte para a discussão e reflexão dos problemas da época. Segundo Vernant (1984):

O que implica o sistema da *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Torna-se instrumento político por excelência, a chave de toda a autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. Esse poder da palavra – de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força da persuasão – lembra a eficácia das palavras e das fórmulas em certos rituais religiosos, ou o valor atribuído aos ‘ditos’ do rei quando pronuncia soberbamente a *themis*; entretanto, trata-se na realidade de coisa bem diferente. A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação. (VERNANT, 1984, p.34)

Eurípides, o poeta fonte de Antônio José, esteve no meio dessas grandes movimentações da Atenas clássica e soube representar em suas peças o homem dessa época, que passou a não ligar-se inteiramente ao divino, dando vital destaque para problemas mais reais, mesmo que usando recursos místicos em suas peças.

Essa nova perspectiva em relação ao divino e ao real proposta pelo poeta grego é discutida por Vernant (1986), pois “as obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com os seus próprios atos.” (p.89). Vernant completa ainda que:

A tragédia tem, como matéria, a lenda heróica. Não inventa nem as personagens nem a intriga de suas peças. Encontra-as no saber comum dos gregos, naquilo que eles acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora. Mas, no espaço do palco e no quadro da representação trágica, o herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopéia e na poesia lírica: ele se tornou problema. (VERNANT, 1986, p.91)

Devido a essas novas formas de representação, baseadas na liberdade de pensamento e de uma ligação mais direta com a realidade, alguns contemporâneos de Eurípides o abandonaram, pois consideravam que a forma de escrita do poeta acabava por colocar o mito apenas em um plano idealizado e fictício, não tendo a mesma força e

grandiosidade das tragédias clássicas. Relegar o mito ao plano da realidade colocando-o como um feito ilusório era praticamente inaceitável para a época.

A composição de Eurípides passava, dessa forma, pelo realismo burguês, a retórica e a filosofia. Utilizava, ao invés de heróis trágicos do passado, heróicos e épicos, os mendigos maltrapilhos, mulheres ultrajadas e estrangeiras. E era justamente essa inversão de papéis principais que os seus contemporâneos não conseguiam compreender muito bem. No entanto, o espectador admirava essa nova fase, pois o público conseguia, se alguma forma, se ver no palco de Eurípides.

A fatia aristocrática de Atenas certamente não aprovou as modificações, por tratar-se de uma ascensão, pelo menos nos palcos, de setores marginalizados. Segundo Nietzsche (2007), Eurípides “transportou nas almas de seus heróis cênicos todo um mundo de sentimentos, de paixões, de pensamentos que, até então, como um coro invisível, enchia os bancos dos espectadores” (p.87). É feita uma inversão de perspectiva, em que a realidade adentra na ribalta entrando, também, em embate com os elementos divinos, que não saíram totalmente das tramas.

Tendo características mais próximas ao mundo empírico, Costa e Remédios (1988) apontam Eurípides como um poeta de visão mais real. Em suas peças os personagens matam, mas se arrependem ou, antes da tragédia, se questionam sobre o melhor a fazer. Segundo as autoras:

Os homens de Eurípides são mais reais e menos sujeitos ao controle dos deuses, sendo que a necessidade da natureza e o espírito do homem não são representações de um mesmo ser, mas possibilidades alternativas, porque o acaso rege as horas. (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p.18).

Inaugurando uma forma de escrever e fazer teatro, o poeta grego foi capaz de discutir sobre o casamento, as relações sexuais, a marginalização da mulher e a sua própria subversão, adquirindo poderes e força suficiente para vingar-se, como acontece em Medeia. Conseguiu contrapor-se as convenções da época ao trabalhar com o realismo. Segundo Jaeger (1995), o poeta conseguiu, até mesmo, ser um entendedor da psique:

Eurípides é o primeiro psicólogo. É o descobridor da alma num sentido completamente novo, o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas. Não se cansa de representá-las na sua expressão direta e no conflito com as forças espirituais da alma. É o criador da patologia da alma. (JAEGER, 1995, p.408)

A poesia de Eurípides, dessa forma, possibilitou ao homem encarar os labirínticos caminhos do próprio indivíduo liderado, principalmente, pelo racionalismo. O teatro euripídiano nasce, então, entre o limiar do divino e do real. Esses elementos são próprios da tragédia capazes de instigar discussões sobre dramas de difíceis respostas.

A tragédia foi o gênero, que desde a sua gênese, modificou e inovou inúmeros elementos de sua época. Em primeiro lugar, o plano das instituições sociais, pois “a tragédia é a cidade que se faz teatro” (VERNANT, 1986, p.24). Logo, no plano das formas literárias, inovou ao poder ser vista e ouvida ao mesmo tempo no palco. Algo diferente do que era feito anteriormente.

E, por fim, a tragédia causou mudanças no plano da experiência humana instaurando a “consciência trágica”. Segundo o mesmo autor, “o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado” (VERNANT, 1986, p.24).

Segundo Lesky (1996), ao comentar os primeiros vestígios do trágico nas obras de arte, como *Odisseia* e *Ilíada*, identifica o homem em embate com o divino, mesmo sabendo de sua finitude e de seu possível encontro com o nada no pós-guerra com os deuses. Esse entregar-se às situações irreconciliáveis, à esses conflitos que dificilmente admitem alguma solução, geralmente fazem parte do imaginário trágico grego. Segundo o mesmo autor, “tanto a aspiração à mais elevada iluminação do espírito quanto o consumir-se no fogo das paixões radicam profundamente no caráter grego” (LESKY, 1996, p.35)

No entanto, sabemos que nem todas as peças trágicas são organizadas por um enredo sem volta. Assim, o elemento trágico estaria concentrado em certas cenas, dispostas no decorrer da trama do que, propriamente, em seu desfecho. Pois, algumas peças, como *Édipo em Colono*, possuem desfechos conciliadores, mas mesmo assim não podem deixar de ser consideradas trágicas, por possuírem em seu enredo momentos extremamente dolorosos e trágicos.

Retornando às características de Eurípides, é perceptível as influências incorporadas da retórica, utilizadas com traços poéticos em seu teatro, fato justificável, visto a maioria dos poetas na época grega serem, também, filósofos. Os discursos eram sempre eloquentes, aqueles aparentados com os discursos jurídicos, intencionando transformar as piores coisas em melhores. Esse é um dos motivos do sucesso das peças, por conseguir causar nos espectadores um sentimento ambíguo. Como não se comover

com a mulher traída e abandonada e, ao mesmo tempo, sentir repugnância de seu ato infanticida?

Nietzsche (2007) aponta como elemento retórico na poética de Eurípides a utilização dos prólogos, em que os personagens ou o coro contam a história da peça para os espectadores, além de apresentar-se. A justificativa é que:

Eurípides acreditava ter observado que, durante essas primeiras cenas, o espectador parecia tomado de uma inquietação particular, porquanto estava preocupado em resolver o problema dos acontecimentos anteriores, de modo que as belezas poéticas e o patético da exposição eram por ele perdidos. (NIETZSCHE, 2007, p.93)

A utilização do prólogo, como recurso que norteia o espectador perante a encenação, permite-lhe entender a trama, adentrando de forma mais completa na história, trecho perceptível no início da tragédia *Medeia* com a fala da Ama. Nesse início, a Ama deseja que nada houvesse ocorrido, nem a saída do navio Argos, sua passagem por Iolcos e nem os assassinatos em que ela tivera parte.

Assim, Medeia não passaria pelas injúrias e não teria represado em seu coração todo o ódio direcionador de suas ações. Com o uso do prólogo, Eurípides antecipa, por exemplo, o desejo de matar aqueles que se tornaram seus inimigos e demonstra a tristeza que é, para Medeia, encarar os próprios filhos. A Ama, em sua fala, ainda explica:

(...) Traindo aos filhos e à minha ama, Jasão ascendeu ao leito real: esposou a filha de Creonte, que ainda reina nesta região. E a infeliz Medeia, assim ultrajada, clama contra o perjúrio: invoca a mão que ele lhe estendera como penhor de sua fé, e toma por testemunha os deuses dessa perfídia com que Jasão lhe pagou o amor. (...) Também às vezes volve seu belo pescoço e, tornando a si mesma, chora seu querido pai, sua pátria, sua casa que abandonou para seguir o homem que lhe causou ultraje. (EURÍPIDES, 2009, p.19-20)

Em Antônio José, o prólogo apresenta-se recitado e cantado por Jasão ao aportar em Colchos em busca do Velocino. Com isso, a história portuguesa adquire novas feições, visto ser identificável que Jasão, ao contrário do enredo de Eurípides, ainda não havia conhecido Medeia e a mesma apresenta-se, inicialmente, cheia de amores pelo navegante. Vejamos um trecho recitado por Jasão:

Jasão: (...)

E assim, Soldados meus, em cujos peitos
Seu furor deposita o mesmo o Marte;
E tu valente impávido Teseu.
De quem tantas proezas canta a fama,
Agora mais que nunca valorosos,
Mostrai o brio desse heróico braço;
Porque veja o Universo em tanta glória
Alcançar-se a mais ínclita vitória.
(SILVA, 1957, p.3)

Jasão, desde o início, canta a vitória e incentiva seus soldados a vencerem o empreito ao qual se submeteram: conquistar o velocino e, mais adiante, conseguir levar sua paixão Creusa embora da ilha de Colchos, mesmo arriscando ser sufocado pelas magias de Medeia.

Retornando aos pontos característicos do modo de escrever de Eurípides, é perceptível uma forte presença da filosofia, devido a inseparável unidade entre mito, pensamento e religião. A partir disso, o poeta baseava, de certa forma, as suas peças em um questionamento contínuo feito por seus personagens, para que a responsabilidade de seus destinos não passasse exclusivamente sobre as mãos divinas e a sua implacabilidade, mas para que pudesse ter a possibilidade de defesa. Assim, o homem participa de sua condenação ou absolvição, se defende e garante a chance de se explicar, através de “queixas amargas contra a escandalosa injustiça do destino” (JAEGER, 1995, p.403).

É justamente através desse racionalismo proveniente da influência filosófica que os personagens de Eurípides transmitem seus arrebatamentos sensíveis. Dentro de um momento de crise, torna-se claro, a necessidade desses personagens desejarem certa organização e procurarem um sentido para as coisas, ao passo que ignoram as divindades clássicas. No entanto, mesmo com tantas queixas e desconexões em relação às divindades, há peças, como *Medeia*, em que a divindade, o *deus ex machina*, aparece para concluir algo que anteriormente poderia parecer insolúvel.

Assim, é perceptível um afastamento das divindades na Grécia antiga, mas sem perdê-las de vista radicalmente, o que é refletido nas obras de Eurípides. Como explica Vernant (1984):

[...] Quaisquer que sejam a lucidez dos chefes políticos e a sabedoria dos cidadãos, as decisões da assembléia têm por objeto um futuro que permanece fundamentalmente opaco e que não pode ser alcançado completamente pela inteligência. É então essencial assegurar-se o seu controle, na medida do possível, por outras diligências, que empregam

não mais meios humanos, mas a eficácia do rito. O ‘racionalismo’ político que preside às instituições da cidade se opõe certamente aos antigos processos religiosos do governo, mas sem por isso excluí-los de maneira radical. (VERNANT, 1984, p.39)

Segundo a estudiosa Barbosa (2004), em seu artigo *Termos relativos à idéia de prece em Medéia de Eurípides*, a saída através do *deus ex machina* justifica-se quando o personagem é também um pouco deus. No caso da tragédia, Medeia é neta do rei Sol, Hélios, por isso recorre a ele, através de uma prece, consegue ser salva e sair ilesa após matar os filhos. Em Antônio José, com a força de sua magia, Medeia se dissipa no ar ao ser condenada a ficar em uma torre. Eurípides estaria, dessa forma, entre a crítica e a retomada dos deuses. Segundo Jaeger (1995):

[Eurípides] Nega a existência e a dignidade dos deuses, mas os introduz como forças ativas na tragédia. Isto dá à ação dos seus dramas uma ambiguidade que oscila entre a mais profunda seriedade e a frivolidade mais galhofeira. A sua crítica não atinge só os deuses, mas todo o mito, na medida em que ele representa para os gregos um mundo de exemplaridade ideal. (JAEGER, 1995, p.405-406)

Com isso, as forças do Olimpo estão frequentemente perpassando as peças de Eurípides, como forças que agem sobre o destino das personagens e ditam normas para serem seguidas, com a pena dos personagens serem sentenciados pelas forças místicas.

Silva (2008), em seu artigo *Dos trágicos à Gota D'Água*, também reafirma essa questão ao pontuar que “Eurípides não retirou seu olhar do Olimpo inteiramente, mas trouxe para cena as ruas de Atenas” e, devido a isso, passou a ser conhecido como o *Scenicus Philosophus* ou o Filósofo da Ribalta. O poeta, dessa forma, expõe de modo exemplar as enfermidades da alma humana e, partir disso, é que o destino é construído, sem deixar de recorrer aos deuses, como no trecho que Medeia faz uma prece:

Medeia: Ó Zeus! Ó Justiça, filha de Zeus! Ó luz do Sol! Agora, caras amigas, vou gloriosamente triunfar de meus inimigos, entramos no caminho certo. (EURÍPIDES, 2009, p.42)

A tragédia *Medeia*, de Eurípides, encenada em 431 a.C., reúne muitas dessas características anteriormente expostas. Como a utilização do prólogo, a intervenção *deus ex machina* e a utilização da eloquência nas falas. Essa última característica é capaz de nos

colocar, inicialmente em uma situação de compaixão e, por último, um sentimento de repulsa contra a personagem assassina.

Segundo Rinne (1988), Medeia “em sua luta contra a injustiça e em sua sede de vingança, ultrapassa todos os limites da condição humana” (p.12). O espectador, por sua vez, durante a encenação e no auge da tensão, tem vários sentimentos que convergem entre si: horror, tristeza, dor e compaixão. Esses sentimentos que pulsam no espectador são responsáveis pela liberação de suas emoções e por atingirem a catarse, cuja realização é prerrogativa para a encenação da tragédia.

O mito criado por Eurípides foi capaz de sobreviver aos séculos, renascendo do Olimpo para alimentar a psicanálise, a literatura e as artes em geral. Através da infaticida, o poeta grego conseguiu projetar a fragilidade da alma humana em situações limites, regadas a ódio e a um terrível desejo de limpar a honra a partir de métodos particulares, como a morte.

Ao longo dos tempos, a tragédia Medeia foi inúmeras vezes reescrita. É possível fazer listagens numerosas, como a realizada por Mimoso-Ruiz (2000) no *Dicionário de Mitos Literários*, em que fica perceptível a tragédia de Eurípides perpassando por continentes em épocas distintas. Hesíodo, Ésquilo, Sófocles, Ovídio, Sêneca são apenas alguns nomes dos escritores da antiguidade que beberam na fonte desta feiticeira.

O autor cita, por exemplo, a aparição de Medeia em *Os Argonautas*, de Valério Flaccus, um século depois de Cristo. Comparece, também, a literatura medieval do século XII ao XIV, tornando-se “personagem episódica dos ‘Romances de Tróia’”. (MIMOSO-RUIZ, 2000, p.616). Na Espanha em 1634, Calderón de la Barca apresenta, no “auto sacramental”, “El Divino Jason” uma visão alegórica do mito. É reescrito, também, por Lope de Vega e em 1635 Pierre Corneille faz uma versão. Na Idade Média, Dante, em a *Divina Comédia*, faz uma rápida referência ao trágico casal, colocando Jasão a sofrer no Inferno. (Canto XVIII-V. 86-96).

As versões vão mudando: por exemplo, em 1790, *Medeia no Cáucaso*, de Klingler, oferece uma heroína arrependida de seus crimes, em que “Medeia renuncia a seus conhecimentos mágicos e se opõe aos sacrifícios humanos e bárbaros instaurados pelos druidas de Cáucaso” (MIMOSO-RUIZ, 2000, p.617). Em Portugal, é Bocage, em 1799, que se inspira e cria um poema sobre Medeia, a *Cantata*, apresentando a ação criminosa da colúmbiana como a vitória da cólera sobre as forças antimônicas do amor, e retoma de Sêneca a imagem da feiticeira ligada às divindades infernais. Em 1968, é escrita a *Medeia*,

a *Africana*, escrita por Jim Magnuson no contexto da colonização portuguesa na África no início do século XIX.

No século XIX, Mazoler, Lamartine, Nicollini, Legouvê, Lindsay, Catullê Mendes, fazem versões sobre a infaticida ultrajada de ódio e sede de vingança. Há os casos do século XX com as temáticas urbanas, como *A moderna Medeia*, de Duplessis, *Ásia*, de H.R. Lenormand, *Medeia*, de Leon Daudet, *Medeia pós-bélica*, de F. Csokor, *Medea 55*, de Elena Soriano. Além disso, há as versões fílmicas, como *Medeia* de Pasolini, e a versão para a televisão brasileira, realizada por Vianinha em 1972, chamada *Medeia*, que se passa no Rio de Janeiro.

No Brasil podemos citar a peça *Gota D'Água* de 1975, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, contextualizando a história da infanticida para a Vila do meio-dia, universo de pobreza, macumba e samba. A história na versão dos autores acontece no Rio de Janeiro, num conjunto habitacional, cujo dono é Creonte, pai de Alma, originalmente chamada Creusa. Joana é a Medeia da história que em meio a sua história de ódio e ultraje relata, também, os problemas políticos e econômicos da época.

Há também, a *Medéia* de Denise Stoklos, a *Desmedéia*, que, em curso contrário tangencia a vitória pelo amor, nega o ciclo de mortes do mito e denuncia os deslizes e absurdos políticos do país. Em determinado momento da peça, o coro pede: “Remendéia, alma brasileira! Desmedeie-se! Para que no final de nossa própria história, como Medéia, sim, alcemos vôo na nossa carruagem guiada pelo sol, só que desta vez não num vôo glorificado pela derrota na depressão, mas pela vitória efusiva no amor.” (STOKLOS, 1995, p.9)

Outra versão brasileira é escrita no o Brasil, em 1961 em que Agostinho Olavo publica *Além do Rio, Medeia*. Na trama Medeia é uma mãe-de-santo, africana, que veio do Congo para trabalhar no Brasil. Depois de traída pelo amante Jasão, coloca em prática seus sortilégios sobrenaturais. Nesse caso, a luta da mulher negra aparece contra o preconceito e coloca em reflexão a sua representação na sociedade.

A história da mulher sem pátria, estrangeira por força de seu amor não possui sua gênese basicamente em Eurípides, mas em tempos anteriores e possui inúmeras versões que foram organizadas e sistematizadas pelo comediógrafo grego. Uma das possíveis influências é a lenda de Procne, infaticida com final solucionado por um deus que a salva, juntamente com a sua irmã, de ser morta por seu marido furioso.

Procne era casada com Tereu, filho de Ares, trazendo desse deus as características mais terríveis. Sentindo-se extremamente sozinha, Procne pede que seu marido busque sua irmã Filomela para lhe fazer companhia. No entanto, quando Tereu se encontra com Filomela apaixona-se por ela. No caminho, Tereu mente ao dizer que Procne está morta e força, através de uma farsa, Filomela casar-se com ele. Antes da chegada, esta descobre todo o engodo e ameaça Tereu de contar toda a verdade. Furioso com a possibilidade de ser desmascarado, Tereu corta a língua de Filomela e a abandona.

Quando chega novamente a sua casa, inventa que Filomela morreu durante a viagem o que deixa Procne de luto durante muito tempo. No entanto, o que Tereu não desconfiava é das habilidades de Filomela em tecer. Desesperada em arrumar uma forma de a verdade chegar a sua irmã, Filomela consegue um tear e borda toda a história. Segundo Hamilton (1992), “com um sofrimento indizível e uma habilidade insuperável, criou uma tapeçaria maravilhosa na qual se podia acompanhar todo o relato dos males que sofrera.” (HAMILTON, 1992, p.415).

Filomela pede, então, que uma velha senhora leve o presente até a rainha Procne. Quando recebe, ainda de luto, Procne procura imediatamente a sua irmã e demonstra um enorme desejo de vingança contra Tereu, prometendo-lhe fazer alguma coisa para compensar a traição e a crueldade sofrida por ambas as irmãs. Nesse exato momento, seu filho Ítis entra correndo. Procne teve a súbita impressão de que o odiava e disse: “Como tu pareces com o teu pai”. Com essas palavras, Procne colocou seu plano em ação, matou Ítis desferindo contra ele um golpe de punhal.

O olhar de ódio que Procne lança ao seu filho, vendo em sua face a expressão de seu esposo, pode ser, também, percebido em uma cena de *Medeia* de Eurípides. Nessa cena, a Ama pede que as crianças se afastem de Medeia, por receio de algo terrível acontecer:

Ama: Entrai, crianças, tudo acabará bem. E tu, conserva-as o mais possível afastada e não as deixes ao alcance da mãe irritada. Já a vi lançar sobre elas um olhar feroz, como se meditasse algum funesto desígnio. Sua cólera não se apaziguará, estou certa disto, antes que se abata sobre alguma vítima; possa ela ao menos cair sobre inimigos, não sobre amigos. (EURÍPIDES, 2000, p.22)

Voltando ao mito de Procne, em seguida Procne esquartejou o corpo de seu filho, cozinhando os membros em uma panela. Na mesma noite, serviu ao marido. Quando

terminou de se alimentar, contou o que era a iguaria. Tereu ficou estático por alguns momentos e iniciou uma perseguição. Quando estava próximo de matá-las, os deuses as transformaram em aves. Segundo Hamilton (1992), “Procne assumiu a forma de um rouxinol e Filomena a de uma andorinha, uma ave que, por ter a língua cortada, não é capaz de cantar, apenas de chilrear” (HAMILTON, 1992, p.415). Tereu, também, foi transformado em um pássaro feio e de bico enorme, supostamente um falcão.

O mito de Procne pode ter sido uma influência de Eurípides, visto algumas semelhanças em sua estrutura. Não há grandes movimentações em territórios como em Medeia, no entanto a mulher surge em situação de subserviência. Mesmo assim, age para sair desse mesmo paradigma e se vinga do marido egoísta e cruel, aparentado de Ares, atingindo a extensão de seu inimigo, o filho, da mesma forma que Medeia atinge a descendência de Jasão.

A história de Eurípides traz inúmeras tradições e lendas reunidas que se divergem em uma pesquisa mais detalhada. A autora Rinne (1988), em seu livro *Medeia: direito à ira e ao ciúme*, retoma as fagulhas originais que influenciaram o dramaturgo na construção de seu texto, que acabou sendo consolidado, através dos tempos, como o mais relido e encenado.

Nesse resgate, Medeia era uma deusa positiva, pois curava, podia rejuvenescer com o seu saber mágico, além de ser dotada de extrema sabedoria. Ao invés de odiada, era sempre rememorada com feixes de ervas na mão, pois era a deusa da arte de curar e dotada de poder sobre a vida, a morte e o renascimento. Em uma dessas figuras, Jasão e Medeia até teriam um final feliz, pois Medeia conseguiria através de seu saber rejuvenescer o seu amado.

Segundo a mesma autora, a figura de Medeia é um símbolo de transição do matriarcado para o patriarcado. Desde os tempos antigos a figura da Grande Deusa era fonte de adoração entre os homens, pelo seu poder de fecundidade, de dar a vida, sendo digna de ofertas e sacrifícios humanos, mas posteriormente é rebaixada, vestindo a máscara do terror e do demoníaco.

A transição aconteceu, certamente, durando milênios para a sua efetivação, a partir de algumas modificações nas concepções desses homens. O coito, por exemplo, antes relacionado a elementos místicos e divinos passou a ter ligação direta com a gravidez, dessa forma o homem obteve maior importância no processo de procriação. Houve,

também, o desenvolvimento econômico da sociedade, em que a população passou a produzir mais riquezas e participar, com mais frequência, das guerras.

Forma-se, então, uma casta de guerreiros que aumentava gradativamente com a aristocracia masculina. Dessa forma, a mulher passou a ocupar um posicionamento diferenciado na sociedade. Segundo Rinne (1988):

Já não era mais a fecundidade do solo a fonte de toda a vida e toda a criatividade, mas o intelecto que criava as novas invenções, a técnica, o pensamento abstrato e o Estado com suas leis. Não era mais o ventre materno, mas o espírito que passava a ser o poder criador e, desse modo, não eram mais as mulheres, mas os homens que dominavam a sociedade. (RINNE, 1988, p.55)

A autora ainda aponta que dificilmente é perceptível o momento exato em que essa modificação aconteceu, no entanto, podemos perceber esses embates pelo poder entre a ordem antiga e a nova com a leitura dos mitos. Salienta, ainda, que “não se pode, porém deduzir como tudo aconteceu, mas como podia ter acontecido. É justamente na figura de Medeia que os níveis e fases do processo de transição se tornam, de modo especial, claramente perceptíveis”. (RINNE, 1988, p.58)

Medeia, um pouco deusa um pouco humana, seria a descendente do deus Sol e da Lua, além de possível irmã de Circe que, em outras versões, é retratada como tia de Medeia. Ambas eram sacerdotisas de Hécate, deusa que assombrava os homens em seus sonhos. Jasão, por sua vez, era filho de Eso, cujo trono foi tomado por seu meio-irmão Pélias. Para ser poupado das intenções assassinas de Pélias, Jasão foi criado pelo centauro Quíron.

Jasão era protegido por Hera que, encontrando-se com o futuro esposo de Medeia em um dia de caça, assumira as feições de uma velha, pedindo ajuda para atravessar um rio. Jasão a ajuda e perde uma de suas sandálias. Dessa forma, Jasão retornou a Iolco para exigir de Pélias o trono. Pélias, amedrontado pela visão de oráculo que advertiu que ele seria morto por um homem de uma só sandália, propõe que Jasão busque o Velo de Ouro, em Cólquidas, como requisito para retornar ao trono.

A partir desse ponto é que Jasão reúne os argonautas e constrói, segundo as tradições, com a ajuda dos deuses a embarcação *Argos* para usurpar o Velo de Ouro. Segundo Robles (2006) em seu livro *Mulheres, mitos e deusas*, a viagem de Jasão durou um grande período. Jasão e seus argonautas teriam parado na ilha de Lemnos, onde pairava

uma maldição de Afrodite devido as mulheres não serem suas adoradoras. A maldição era um odor fétido que emanava das mulheres, basicamente únicas habitantes da região, não permitindo que ninguém se aproximasse delas.

A autora ainda explica que Jasão teria tido outros filhos com Hipsípila, habitante de uma ilha vizinha de Lemnos, Euneu e Nebrófono, certamente incorporados aos ajudantes de Jasão na embarcação. É a partir da chegada dos argonautas em Cólquida que surge Medeia e também a versão do poeta grego à qual direcionamos os nossos estudos.

Rememoremos, rapidamente, a história de Eurípides. Jasão, rei de Iolco, sai de sua cidade até Cólquida em busca do velo de ouro, com interesse em confirmar o seu poder. Chegando lá, Medéia, filha do rei de Cólquida, Aietes, com poderes de encantamento, apaixona-se por Jasão e o auxilia em sua busca. Medeia, com seus poderes, faz adormecer o dragão que guarda o velocino, além de dar a Jasão um unguento que o ajuda a lutar contra touros ferozes. Ao fugirem, Medeia mata seu irmão Absirtes e o despedaça na fuga para desnortear seus seguidores. Em Iolco, a feiticeira também mata Pélias que usurpou o trono de Jasão enquanto estava fora. Devido a esse crime, o casal se exila em Corinto, onde vivem como marido e mulher, tendo dois filhos e vivendo durante um bom tempo em harmonia.

Porém, Jasão, por conveniência, abandona Medeia para casar-se com a filha de Creonte, rei de Corinto. Assim, a paixão de Medeia transforma-se em um enorme ódio contra o ex-marido, principalmente quando Creonte, com medo de seus poderes, resolve bani-la de sua região.

Com um dia de prazo, Medeia prepara e executa uma terrível vingança contra seus traidores. Com um vestido e uma coroa de ouro enfeitados, Medeia mata Creonte e sua filha e, logo, mata também seus dois filhos. Após a vingança, Medeia realiza uma fuga triunfal em um carro oferecido pelo deus Hélios, seu avô, em direção a Antenas, onde o rei Egeu havia se comprometido, sob juramento, a acolhê-la e colocá-la sob sua proteção.

Antes disso, Medeia em um diálogo com Jasão fala de seu orgulho em deixá-lo sem a noiva, sem descendentes e desamparado na mais completa solidão. Ao discutirem na cena final, Medeia diz a Jasão:

Medeia: Eu poderia responder longamente às tuas acusações, se Zeus, meu pai, não soubesse o que fiz por ti e como me foste ingrato. Depois do ultraje ao meu leito, eu não te poderia permitir viver feliz insultando minha dor, nem deixar a filha do rei nem o próprio rei, esse Creonte que a deu a ti, enxotar-me impunemente deste país. E agora me chamas, se

quiseres, leoa ou Cila, esse flagelo da costa tirrena. Que me importa? Eu soube, por minha vez, como era preciso ferir-te no coração. (EURÍPIDES, 2009, p.58)

Assim, Medeia sabe onde, exatamente, atingir Jasão para vingar-se por tanta injúria. Aparentada dos deuses e dona de um ódio sem limite, Medeia usa sua magia para matar seus inimigos, além de atingir Jasão por meio da morte de seus filhos.

Segundo Rinne (1988), em outras versões, Jasão teria sido abandonado pela sorte após ter quebrado os juramentos de fidelidade para com Medeia, sob o olhar de todos os deuses. Assim, “perambulou como um forasteiro sem pátria, voltando para o Argos e deitando-se à sua sombra. Nesse momento, a proa do navio caiu sobre ele, matando-o” (RINNE, 1988, p.33).

Em outras versões, como nos aponta Mimoso-Ruiz (2000) no *Dicionário de mitos literários*, Medeia não teria matado seus filhos, mas sim os habitantes de Corinto, insatisfeitos com sua atuação como rainha. O autor ainda nos aponta uma quarta sequência no mito em que Medeia cura Hércules em Tebas. E em Atenas teria, por exemplo, se casado com Egeu, tentando nessa mesma época envenenar Teseu, que desejava ter o trono de seu atual esposo. Também é possível que Medeia tenha sido expulsa de Atenas e voltando a Cólquida, sua terra natal, tenta ajudar seu pai a retornar ao trono.

A tragédia “Medeia” escrita por Eurípides em 431 a.C. direciona-se ao fazer mágico, à posição da mulher na época e aos seus sentimentos e desejos condicionados àquele período grego. Nesse sentido, seria possível observarmos a história das mulheres como heroínas, ou anti-heroínas, colocadas em primeiro plano por Eurípides, ao mesmo tempo em que ficavam subjugadas à figura masculina, encontrando ao seu modo um meio para desvencilhar-se da opressão, subvertendo a ordem estabelecida.

Em *Medeia*, a figura da feiticeira é um elemento bastante forte, como também na peça de Antônio José, cuja graciosa Arpia é a mestra de magia da Medeia. Em ambas as peças, as magias caracterizam de maneira significativa a personalidade de Medeia, que as usa tanto para ajudar Jasão em seus objetivos e, também, para dele se vingar.

Ao discutirmos a história da feitiçaria, em artigo de nossa autoria intitulado *Os encantamentos de Joana em Gota D'água*, publicado no livro *O Livro das bruxas: transfigurações de Medeia na Literatura Brasileira*, ressaltamos que as bruxas, caçadas para serem expulsas ou enforcadas, culpadas pelos males naturais de uma região ou pelas mortes inexplicáveis, durante anos foi o objeto de desejo inquisitorial e quantificou listas,

não raras às vezes, sem argumentos claros suficientes para justificar-se. Michelet elucida de forma magistral como a figura da feiticeira foi construída e vista através dos tempos:

O homem caça e combate. A mulher recorre ao espírito, imagina; cria sonhos e deuses. É *vidente* em certos dias, possui a asa infinita do desejo e do sonho. Para melhor contar o tempo, observa o céu. Mas a terra não está menos em seu coração. Com os olhos amorosamente postos nas flores, também ela jovem e flor, trava com elas um conhecimento pessoal. Como mulher, pede-lhes que curem aqueles que amam. (MICHELET, 2003, p.11)

Em expressividade inigualável foram as mulheres as perseguidas em demasia, ora por serem consideradas sedutoras e atraentes e perturbarem o imaginário masculino, ora por serem pactuantes com o diabo ou serem idosas e magas. A própria literatura, como representação do imaginário de uma sociedade, nos mostra que através de Circe, Hécate, Medeia, Joana d'Arc, La Voisin, Tituba, Corriveau, desde a Antiguidade até hoje, todas eram mulheres, principal alvo das perseguições.

A Medeia de Antônio José, também, pauta-se pela magia para alcançar seus objetivos, ajudar Jasão e, posteriormente, vingar-se de seu ultraje. Sendo a pupila de Arpia, sua mestra de magia, desenvolve seus dotes mágicos, causando o efeito fantástico na peça através dos poderes de seu anel, capaz de vencer o dragão para dar à Jasão o Velocino de ouro.

Na peça de Antônio José, Medeia apresenta-se de maneira mais leve e cômica. Em sua primeira aparição, a feiticeira surge como uma princesa apaixonada com os olhos brilhantes voltados para o navegante sedutor, Jasão. Quando este chega ao palácio, Medeia expressa sua ansiedade em vê-lo e tece elogios à parte:

Medeia: Eu o espero sem susto, e com muito alvoroço
(...)

Medeia: Vós, Senhor, [para Jasão] sois digno de seres Monarca de todo Mundo.

(À parte). Não posso apartar os olhos dele.

(SILVA, 1957, p.5-7)

O contrário acontece na peça Eurípides, em que o enredo já se encontra desenvolvido e cujo sentimento de Medeia está no mais alto grau de ódio e sedento de vingança. Em suas primeiras falas o tom trágico encontra-se instalado, deixando o espectador ciente de seu ultraje. Medeia, na primeira cena, se expressa:

Medeia: Ai de mim! Sofro, desventurada, sofro, e não posso conter os meus gritos de dor. Malditas crianças de mãe odiosa, morram com seu pai! Que toda a nossa casa pereça (EURÍPIDES, 2000, p.22).

A Medeia de Antônio José, boneco de cortiça nos palcos, é frágil e apaixonada. Na peça não possui filhos e não consegue efetivar sua vingança contra nenhum de seus alvos. Ao final, acaba recolhida ao vento, dissipando-se no ar. Ainda no início da peça, Medeia se recusa a usar os seus poderes para fazer com que Jasão se apaixone. A feiticeira justifica:

Medeia: Para que Jasão me queira, não hei de usar de máquinas, nem mágicas, que isso era violentar-lhe a vontade, que sem ela não pode haver amor perfeito. (SILVA, 1957, p.13).

Com essa fala, fica perceptível seu desejo por um amor verdadeiro e sincero. Sua felicidade, dessa forma, nunca se completaria através de uma poção do amor. Desejosa de Jasão, Medeia fica sem razão e cede aos seus pedidos, usando de sua magia para ajudá-lo. Com a sua arte mágica, move montanhas para separar Jasão de Creusa, enterrar Sacatrapo no chão e fazê-lo surgir com cabeça de burro. Nessa cena, Medeia lança um feitiço contra Sacatrapo enquanto não encontra Jasão:

Medeia: Oh, Arpia, quando em tal imagino, não sei como não desespero! Porém, em quanto neles não posso executar o meu furor, em ti vil, infame, insolente. Sacatrapo, hei de vingar a minha ira, sepultando-te nas entranhas da terra, até chegares ao coração do abismo. (SILVA, 1957, p.57)

Quando ainda está encantada por Jasão, quando visitam o jardim onde se encontra o dragão, Medeia faz todos os elementos da natureza bailarem e cantarem para surpreender Jasão com o seu amor: dançam os ventos, as árvores se transformam em ninfas e, também, os pássaros. Em outro momento de vingança, quando Jasão está fugindo de sua ira pelo mar, Medeia evoca as sereias para desnortear, com o seu canto, o comandante de sua rota. No entanto, feito Ulisses, Jasão consegue escapar, retomando a saga e os feitos do personagem épico de Homero. Vejamos o trecho:

Ária
Jasão ingrato, atende
Pára, pára,
Suspende o teu retiro,

E se te leva o vento
O vento te trará de meus suspiros.

Medeia e Sereias

Farei por detê-lo
Na rápida fuga
Em rêmora o canto
Corrente o meu pranto
E imã o clamor...

Jasão: Em grande perigo estamos, pois Medéia para suspender-me, convoca em sua defesa as sereias.

Teseu: Serás outro Ulisses.

Sacatrapo: Pois, Senhor, as sereias não se fizeram só para Ulisses, que como elas estão no mar, qualquer pescador as pode encontrar, e muito melhor sendo por encanto.

Jasão: Pois usarei da mesma astúcia de Ulisses, mandando tocar tambores e clarins para confundir os canoros ecos das sereias e quando não ainda cá levo o anel que Medéia me deu, para desfazer os encantos. (SILVA, 1957, p.74)

A Medeia de Eurípides, por sua vez, impregnada de ódio, também, utiliza de feitiços para desferir contra os seus inimigos o golpe da vingança. Lança sobre os presentes para a atual mulher de Jasão feitiços mortais que, matam também o seu pai, Creonte. Além disso, é através da palavra que ela profere injúrias contra Jasão e reflete sobre o seu destino cruel, como em seu primeiro encontro com Jasão na peça:

Medeia: (...) Eu te salvei a vida, como o sabem todos os gregos que embarcaram contigo no navio Argo, quando foste enviado para submeter ao jugo dos touros que assopravam chama e para semear o campo de morte. Esse dragão, que encobria com suas tortuosas dobras o velocino de ouro e o guardava sem jamais se abandonar ao sono, eu o matei e fiz brilhar a teus olhos a luz da salvação. (EURÍPIDES, 2000, p.32)

Em *Encantos de Medeia* o poder da palavra também se apresenta quando Medeia ameaça Jasão com os elementos da natureza, caso este lhe esteja enganando. Doce e frágil, aparentemente mulher apaixonada, Medeia se mostra, também, como a feiticeira capaz de vingar-se em caso de traição. Em uma ária, Medeia canta sua desconfiança e sua coragem:

Medeia: (...)
Por isso verás,
Se acaso conspiras

A ser inconstante,
Sair desse abismo
As fúrias, as iras,
As chamas, os raios,
Até que em desmaios
Te veja expirar. (Vai-se)
(SILVA, 1957, p.16)

Em ambas as peças, as personagens feiticeiras utilizam-se de seus atributos mágicos para vingar-se. Na peça de Eurípides, reconhecemos a mulher subjugada ao poder patriarcal, sendo aquela que deixa sua terra natal para seguir o esposo em nome de seu amor. Em Antônio José, apesar de Medeia não ter saído de sua terra, devido a releitura teatral feita pelo autor, a feiticeira é colocada, também, no papel de mulher traída e enganada por Jasão. Segundo Guyard:

(...) a literatura comparada pode ajudar dois países a realizar uma espécie de psicanálise nacional: conhecendo melhor a fonte de seus preconceitos mútuos, cada um se reconhecerá e será mais indulgente para com o outro que alimentou prevenções análogas às suas. (GUYARD, 1994, p.106)

Dessa forma, como exemplifica Guyard, fica perceptível que apesar dos séculos que separam os dois textos literários, a figura feminina conserva traços em comum possibilitando refletir sobre os contextos em que foram produzidas, levando em consideração, também, os gêneros em que se situam. Como, por exemplo, a discussão da traição, a confiança, a *hybris* amorosa que perpassa ambas as histórias e a total falta de adaptação a perda e ao vazio deixado por um amor, que se apresentou fruto apenas do interesse e da ambição pelo Velocino de Ouro.

As Medeias feiticeiras nos permitem rememorar esse imaginário místico das bruxas, que se conecta a elementos negativos e de terror, ao longo dos tempos. Pandora, por exemplo, que em sua caixa guarda todos os males do mundo e Eva, a primeira mulher, seduzida pelo diabo metamorfoseado em serpente, convence Adão a comer a maçã proibida. Em todos os casos, a mulher é julgada e retirada do convívio social, sob a justificativa de não ser permitida que essa “caixa de Pandora”, cheia de males e surpresas, fosse aberta e tudo de horrível recaísse sobre os homens.

As feiticeiras, pactuadas com elementos diabólicos ou não, foram muitas vezes caçadas sem justa causa ou em nome de culpas transferidas, no sentido de aliviar a tensão da própria sociedade, para que esta se sentisse mais purificada. Não é possível negar,

também, que a bruxaria, em outras ramificações terríveis foi responsável pela fabricação de filtros letais e de cerimônias invocadoras das forças das trevas.

Segundo Guyard (1994), estudioso da Literatura Comparada, ao discutir sobre a importância do estudo das obras literárias de outros países, menciona a eficácia dos autores clássicos ao representarem, através do imaginário e, conseqüentemente, da literatura, seus lugares de origem:

Entre a multidão de autores desconhecidos e os grandes papéis da vida literária, a literatura se ocupa, em geral, de personalidades que parecem ter a vocação para intérpretes de seu país junto a um outro, ou, mais frequentemente, de uma cultura estrangeira junto à sua pátria. (GUYARD, 1994, p.101)

Antônio José, por exemplo, vivendo em um contexto de perseguições e censura conseguiu transportar para seus bonecos e nos palcos, a leveza da comédia. Fazendo de sua palavra um passaporte para o riso, ao mesmo tempo em que criticava, de forma velada, o fanatismo religioso ou a ‘vista grossa’ que era necessária, para se viver e sobreviver em meio aos absurdos dos reinados que prezavam pelo cumprimento das normas eclesiais.

Eurípides, por sua vez, coloca em questão o ultraje e o ódio que fazem com que Medeia sinta um desejo irremediável de vingança. Vernant (1984), em *As origens do pensamento grego*, ao comentar sobre os casos de assassinato na Grécia antiga, coloca que os mesmos, nessa época, deixaram de ser questões privadas ou acertos entre *genes* para serem resolvidos socialmente. Segundo o estudioso, “não é mais somente para os parentes da vítima, mas para a comunidade inteira que o assassino se torna um objeto de impureza”. (VERNANT, 1984, p.52-53)

Retornando a história das feiticeiras, de maneira geral, o conflito entre Reforma e Contra-reforma foi um elemento catalisador do aumento da caça as bruxas. Principalmente nas regiões em que o conflito era substancialmente mais acentuado, como no sudoeste alemão ou na parte oeste da Suíça, com a justificativa de declarar guerra ao diabo presente no mundo, corporificado nas mulheres.

Segundo Levack, “o perigo representado por Satã era tanto físico como espiritual. Ele não só ‘espalhou a feitiçaria entre as obras da carne’, como também enganou a mente com opiniões malvadas.” (LEVACK, 1988, p.100). Segundo esse mesmo autor, Calvino e Lutero não preocupavam essencialmente com as bruxas ou as feitiçarias, mas seus seguidores é que deram ênfase na necessidade de sua eliminação com base em Êxodo 22,

18 que dizia ser necessário o fim das bruxas e criando, também, a sensação de medo nos fiéis, o que geraria uma conformação com os ideais religiosos inquisitoriais.

Outro elemento levantado por Levack, como causa da caça as bruxas, é o profundo sentimento de pecado presente nas pessoas da época, provocado pela necessidade de uma vida moral exemplar, de modo que cada um seria responsável pela sua própria salvação. Para aliviar essa tensão, os fiéis faziam a transferência dessa culpa para outra pessoa e o ideal, na época, para a bruxa, ser eleito como a personificação do mal.

No entanto, uma nova visão cética em relação as magias e a bruxaria, a cristianização das famílias rurais e a instauração da culpa pessoal nos párocos e fiéis foram importantes aspectos na diminuição da caça as bruxas, como também entender o diabo não mais como um ente corporificado em alguma forma humana ou animal, mas como espírito e a novas interpretações que começaram a ser refeitas, em que ficou observado que “não somente nas escrituras continham muito poucas referências à bruxaria, e nenhuma à adoração do Diabo, como também forneciam provas abundantes dos limites impostos por Deus ao poder diabólico no mundo” (LEVACK, 1988, p.116).

Dessa forma, ficam perceptíveis as agruras pelas quais a mulher, sob o signo da feiticeira, atravessou através dos séculos. Em *Medeia*, por exemplo, a protagonista denuncia sua situação marginal e reclama aos deuses e aos homens a sua perfídia. Dedicada exclusivamente ao homem e, em seguida, perdendo-o chega ao vazio da existência.

Seu ódio pode ser considerado, também, como um produto de uma sociedade patriarcal que criou e forçou a mulher a gastar todas as suas forças com o relacionamento, apesar de não justificar o infanticídio ou qualquer ato de crueldade. *Medeia*, ao denunciar essa mesma situação, reclama:

Medeia: De todos os seres que respiram e que pensam, nós outras, as mulheres, somos as mais miseráveis. Precisamos primeiro comprar muito caro um marido, para depois termos nele um senhor absoluto de nossa pessoa, segundo flagelo ainda pior que o primeiro. É então que se joga a grande cartada! Será ele ruim? Será bom? Para uma mulher abandonar o marido é escandaloso, repudiá-lo impossível. (...) O homem, dono do lar, sai para distrair-se de seu tédio junto de algum amigo ou pessoas de sua idade; mas nós, é preciso não termos olhos a ser para ele. (EURÍPIDES, 2009, p.25)

Em *Medeia*, ao invés do silêncio submisso ao qual a mulher era ensinada há o grito de vingança e também a ação. Ela é corajosa o suficiente para expressar sua dor talvez pela sua origem bárbara e por ser dotada de sabedoria, não aceitando o seu destino. Ela foge a regra e por isso causa comoção e terror. Para Jaeger, ao comentar sobre as mulheres gregas:

Não eram precisamente Medeias as mulheres de Atenas de então. Eram para isso toscas e oprimidas demais ou cultas demais. Por isso [Eurípides] escolhe a bárbara Medeia que mata os filhos com o intuito de ultrajar o marido infiel, para mostrar a natureza elementar da mulher, livre das limitações da moral. (JAEGER, 1995, p.399).

É através de seu desfecho, trágico, que *Medeia* reflete toda a decadência da sociedade. Mostra a desvalorização e a falta de autoridade a que todas as mulheres e tudo o que era feminino estavam expostos na cultura patriarcal. Pois, a mulher, “não gozava dos direitos de plena cidadania e não tinha politicamente a menor influência. (...) [e] do mesmo modo que fora excluída do culto, fora excluída da cultura” (RINNE, 1988, p.72)

A única valorização da mulher estava ligada à possibilidade de procriação e, por isso, aquela que dava continuidade à família. Não tinha vida social nenhuma e deveria possuir um tutor. Não podia fazer negócios, aparecer em processos e não tinha bens, nem herança. Quanto ao casamento não poderia ser pior: era obrigada a sempre aceitar o marido que o pai lhe arranjava, além de não poder contrair núpcias antes do matrimônio. Fato que não alcançava os deveres do homem, pois sempre eram lhe permitido ter relações sexuais com outras mulheres, principalmente com as escravas.

Segundo Rinne (1988), “o adultério do homem não valia como motivo para divórcio. Em contrapartida, o adultério da mulher obrigava o homem a repudiá-la, caso contrário, perdia os direitos de cidadão” (p.74). De maneira geral, a mulher vivia à deriva, em uma situação marginal sem vez em qualquer mecanismo social.

A ausência da força física e o desconhecimento da luta dessas mulheres através de espadas ou armas de fogo cedeu lugar a outros artifícios. Medeia, por sua vez, passa a usar o poder da dissimulação, seduzir sorrateiramente e enfeitiçar com as palavras. Para Candido, “o discurso dissimulado tem por princípio a arte da persuasão, da força da palavra que convence e permitindo a realização de sua vingança” (CANDIDO, 2010, p.66).

Medeia usa com maestria o seu poder de persuasão ao pedir apenas um dia para Creonte antes de se exilar do país. Consegue esconder o seu ódio através de palavras, todavia Creonte questiona: “Porque dissimular?”. Medeia se defende:

Medeia: (...) Assim, temes de minha parte alguma violência. Entretanto nada tens a temer de mim, Creonte. Na situação em que estou, que posso empreender contra um rei? Que iniquidade me fizeste? Deste sua filha a quem querias. É meu esposo que eu odeio. Tinhas, penso, boas razões para agir como o fizeste. Ainda agora não sinto inveja da felicidade deles. Casem-se, sejam felizes, mas deixem-me habitar este país. Suportarei a injustiça em silêncio. Cedo a alguém mais forte do que eu. (EURÍPIDES, 2009, p.27)

Creonte cede, mas desconfia e afirma “Hoje ainda, mulher, vejo que vou errar, e, no entanto cedo á tua súplica” (EURÍPIDES, 2009, p.29). Medeia, logo em seguida, demonstra o seu prazer em ter mais tempo para dar cabo a sua vingança, afirmando:

Medeia: Mas vede a que ponto de demência chegou ele: enquanto poderia arruinar meus intentos, enxotando-me deste país, ainda me concede um dia; e esse dia me bastará para fazer perecer três dos meus inimigos, o pai, a filha e meu esposo. (EURÍPIDES, 2009, p.29)

A mesma dissimulação aparece no teatro cômico em Antônio José, quando Medeia é questionada por seu pai, desconfiado de sua paixão, se está ou não ajudando Jasão. Apaixonada e corajosa, assim como em Eurípides, prefere mentir do que arriscar-se pela verdade e perder o navegante. Dessa forma, mente para o Rei que Jasão não intenciona roubar o Velocino e que o mesmo encontra-se seguro sob a proteção do dragão.

O ódio doentio de Medeia expressado pelo ciúme, não se encarrega apenas da situação em que Jasão prefere a outra, mas se estende a todo o seu posicionamento social: o homem detentor de tudo em um regime patriarcal, cujas preferências, benefícios e escolhas eram todas colocadas a sua disposição.

Eurípides ao criar a personagem infanticida amplia a discussão do referido tema, abrindo a mente de seus espectadores para a real situação da mulher grega, suas dificuldades e vida marginalizada. Além disso, colabora para refletirmos sobre a alma humana e o quanto a mesma é frágil para lidar com as perdas, além do absurdo que é o infanticídio.

Em Antônio José, na peça *Encantos de Medeia*, sua personagem dotada das artes mágicas apresenta-se mais leve e apaixonada. Desde o início mostra-se sob os encantos do

amor e por ele move as montanhas e mente para o Rei, seu pai. Destituída da razão, próprio dos seres apaixonados, torna-se vulnerável as promessas ilusórias de Jasão, o que ocasiona sua ira e o uso de seus poderes para vingar-se e impedir que Jasão permaneça com sua prima Creusa. Atos inválidos diante do final da peça, quando o Rei dá a Jasão a sua confiança e a sua prima. Ao navegante ambicioso, na peça de Antônio José, ficam as vitórias, ao contrário do que acontece na peça de Eurípides, quando Jasão é relegado à solidão e a uma trágica vida sem descendentes.

Sendo o sentimento algo universal e sem roteiros, não é difícil encontrarmos Medeias, dedicadas exclusivamente ao relacionamento da casa, dos filhos e dos esposos ainda nos tempos atuais. Seriam Medeias que não reagem ao esfacelamento do sentimento com honra e sensatez, por terem dedicado anos a fio à vida a dois. Reagem ao contrário, pois o que as restou foi apenas o vazio e a traição. Feito Medeia de Eurípides, o sentimento pode fazer culminar em um ódio sem fim, resultando em vinganças fatais e terríveis.

Beneditto Croce (1994), ao discutir questões sobre a literatura comparada, e as possíveis análises feitas a partir de seu método, permite-nos refletir sobre as transformações ocorridas, entre uma obra e outra. Segundo o autor:

A literatura comparada busca as idéias ou temas literários e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas. (CROCE, 1994, p.61)

Croce (1994), a partir de sua assertiva, nos permite observar, primeiramente, o trânsito entre uma obra e outra, seus pontos de contato que estabelecem a relação entre ambas. Na obra trágica, de Eurípides, cuja personagem é inteiramente ódio e indignação desde as suas primeiras falas até os seus atos de homicídio ao final da peça. E, logo, pela leveza em que Antônio José desenvolve a sua Medeia que brinca com seus poderes, declara seu amor e sua fragilidade aos seus confidentes graciosos e, a seu modo, através de movimentos de montanhas e cantos de sereia, tenta trazer de volta o seu amado para impedi-lo de ficar com a sua escolhida.

No próximo capítulo nos deteremos sobre dois elementos importantes das tragédias: o Coro em *Medeia* de Eurípides e as óperas, em *Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva. Verificaremos, a partir de um levantamento bibliográfico e, também, a partir da análise desses elementos nos textos a sua importância no decorrer da trama e quais as modificações sofridas de uma peça para outra.

CAPÍTULO III

O CORO E A ÓPERA NO TEATRO: ALGUMAS REFLEXÕES

Inúmeros são os elementos que possibilitam a encenação teatral realizar-se: o cenário, o figurino, as marcações, a iluminação, o elenco, a direção, a música, além da criatividade do autor das peças. Antônio José, no cenário lisboeta do século XVIII, apresentou suas peças no Teatro do Bairro Alto munindo-se de muita criatividade e originalidade. A primeira grande diferença é a utilização de bonecos de cortiça, as marionetes, ao invés dos atores no palco.

A utilização das marionetes pode tê-lo ajudado a despistar as perseguições dos inquisidores que nunca censuraram suas peças, repletas de críticas veladas ao sistema português, decadente pelo fanatismo religioso, pela ambição desregrada em tempos de exploração das colônias. Afinal, a denúncia que fez Antônio José ser executado em praça pública foi o fato de ser o poeta um Judeu e não o conteúdo satírico de suas peças, apesar de ser encontrados em suas peças símbolos e trechos que sugerem sua origem judaica.

O tom jocoso sempre presente em suas comédias contou, também, com um elemento de extrema importância: a música. Nas peças de o Judeu, as óperas são utilizadas dando cor às encenações e enfatizando as falas dos personagens ao final de cada cena, com as árias. As árias, geralmente, ao final de cada cena são antecedidas por trechos recitados que demonstram a habilidade do comediógrafo com os versos e sua sonoridade.

A gênese da utilização das operetas deve-se tanto pela forte influência das Óperas Italianas no século XVIII quanto pelo Coro, elemento musical pertencente às Tragédias Gregas. Ambos, ópera e coro, são parcamente analisados em pesquisas acadêmicas. Dessa forma a área em questão carece de mais estudos e atenção por parte dos pesquisadores.

Com isso, direcionaremos nossos estudos a partir das reflexões de teóricos como Nietzsche (2007), Kitto (1972), Nasser (1997), Santos (2009) na tentativa de sanar um pouco da falta desses estudos a partir da análise da ocorrência desses elementos, o Coro e Ópera, nas obras *Encantos de Medeia*, de Antônio José, e *Medeia*, de Eurípides.

Primeiramente, faremos algumas considerações sobre o Coro e a importância da música na época grega. Veremos que o Coro possuía grande relevância quando as tragédias surgiram, sendo reduzida a sua participação com o surgimento de mais personagens. Ora como um espectador ideal, conhecedor das leis humanas e divinas, ora como um personagem que interfere na trama, o Coro sempre possuiu um espaço produtor de sentidos nas peças, mesmo sendo subsidiário e estando ao lado dos protagonistas.

Em seguida, levantaremos pontos relacionados ao surgimento da ópera em Portugal com influência italiana que aparece nas peças de Antônio José, como também, seus traços advindos da *Commedia dell'Arte*, movimento de artistas cômicos que deu início as primeiras companhias, mesclando em seus espetáculos: música, mímica, acrobacias e teatro. Os artistas da *Commedia dell'Arte*, conseguiam criticar a sociedade através da galhofa e do improviso, em tempos de problemas sócio-econômicos na Itália.

Segundo Nasser (1997), na Grécia antiga a música sempre foi uma atividade vinculada a todas as manifestações sociais, culturais e religiosas. Entre a maioria das artes, a musical era a que recebia mais atenção. Sua importância equiparava-se ao próprio idioma grego. Para o autor, “como forma de expressão, [a música] tinha o poder de influenciar e modificar a natureza moral do homem e do estado. Seu grau de importância pode ser comparado aos princípios da ética e da política” (NASSER, 1997, p.3).

A formação musical era um dos requisitos básicos na educação de qualquer cidadão livre, pois caberia a ela direcionar a sua conduta. A música, assim, deveria exaltar as boas qualidades no indivíduo, suscitando o significado da ordem, dignidade, capacidade de decisões rápidas, além de equilíbrio e simplicidade. Para Nasser (1997), “na *República*, a música sequencia a construção moral do caráter e da conduta, no homem e no estado. As qualidades místico-religiosas e ritualística da música são aqui substituídas e centradas nas qualidades morais.” (NASSER, 1997, p.3).

Assim, o canto coral era utilizado em sua gênese em eventos históricos, quando os grandes feitos eram contados a partir dos cantos. Cantavam-se os antigos hinos de louvor e de glorificação aos deuses e heróis. Os instrumentos mais utilizados eram a cítara e o aulos. A cítara era um instrumento de cordas e possuía um som suave, enquanto o aulos era um instrumento de sopro com palheta, de som estridente e penetrante.

Além disso, o coro, do grego *choros*, designava também um grupo de dançarinos e cantores que usavam máscaras e participavam dessas festividades e das representações teatrais. Nas tragédias, especificamente, o coro poderia ser considerado um personagem

que cantava partes significativas do drama. É o que afirma Aristóteles, ao pontuar que “o coro deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação, não como em Eurípides, mas à maneira de Sófocles”.

A partir dessa premissa possuímos uma característica da música presente na obra de Eurípides. Com espaço reduzido, o coro nas tragédias euripidianas funcionaria na maior parte como um espectador ideal, cuja função estaria ligada a comentar, com certo distanciamento, as ações dos personagens.

Apesar disso, não deixaria de expressar a sua subjetividade perante os sofrimentos dos personagens ou aconselhá-los e, ainda de modo sutil, questionar e participar de certas cenas, como podemos observar em sua primeira aparição na peça *Medeia*, quando o Coro das mulheres coríntias pergunta à Ama o que ocorre, pois são desesperadores os gritos de Medeia:

Coro: Ouvimos a voz, ouvimos os gritos da infeliz mulher de Colcos; e ela não se apaziguou ainda. Dize-nos, pois, ama, o que está acontecendo, porque através da dupla porta do palácio, gemidos vieram ferir nossos ouvidos; não nos alegamos com as desditas de uma casa que nos é cara. (EURÍPIDES, 2009, p.23)

Ao analisar o Coro nas tragédias de Sófocles, Kitto (1972) observa que todo o clima de terror e desenlace nos dramas é efetuado pelo Coro. Para o estudioso, “a atmosfera de vingança e de retaliação na qual Agamêmnon surge, o pano de fundo de ruína e de batalha contra o qual Eteócles faz desenrolar o seu drama solitário, são criados pelo coro.” (KITTO, 1972, p.228). Ele estaria relacionado, dessa forma, aos momentos do mais alto grau trágico, como o fim lógico ou o hino fúnebre cantado durante a morte de um personagem.

Com Sófocles, segundo observa Kitto (1972), o coro está limitado à ação presente e por isso é mais real. Além disso, não seria apenas um canto, mas movimento e ação. Certamente, devido a esse fato é que Aristóteles afirma que o coro deveria ser desenvolvido como personagem tal como se apresenta em Sófocles, mostrando sua preferência por esse autor e não por Eurípides.

Eurípides, como apresentado no capítulo anterior, modificou vários elementos da tragédia grega clássica, diminuindo a participação dos deuses, apesar de não retirá-los completamente e tornando os personagens mais humanos e reais. Essas modificações, com

certeza, dividiram as opiniões sobre a sua construção estética, cujo alcance chegou ao coro, com a sua diminuição, por exemplo.

Outra grande modificação feita por Eurípides é a atenção dada à emoção, à psique dos personagens. Assim, o coro poderia não interferir dinamicamente na tragédia com ações, mas traria reflexões no âmbito dessas emoções. Sobre essa questão, Santos (2009) esclarece:

Na maioria das análises das tragédias, sob a alegação da dificuldade de compreender exatamente o significado da interferência coral, o papel do coro é relegado a um segundo plano, como uma personagem secundária, sobretudo quando se estudam as peças de Eurípides, considerando-se que pouco ou nada interfere na ação dramática propriamente dita. (...). Para nós, hoje, é claro, é mais fácil observar a ação dramática tendo como base o caráter dos personagens, já que a tradição teatral do ocidente desenvolveu mais esses aspectos, sobretudo os psicológicos, que tentam revelar as motivações mais íntimas e a estrutura interna da *psique* do que, tendo como referência imediata um imaginário que perdemos, tentar perceber a tênue ligação entre o que se canta e o que se desenvolve dramaticamente em cena. (SANTOS, 2009, p.3)

Mesmo assim, deve-se considerar que o coro possui uma considerável e frequente participação nas peças. Em *Medeia*, por exemplo, ao longo da peça, o Coro aparece em vinte e cinco falas. As vozes do Coro das mulheres Coríntias perpassam inúmeras cenas, demonstrando a atenção dada pelo dramaturgo grego à sua construção.

É ao coro que compete, por exemplo, situar os espectadores, para que estes não se percam durante a peça, além de transformar o clima frívolo do silêncio em emoção musical, apresentando a entrada de personagens ou recriminando claramente outros personagens. É o Coro que apresenta a entrada de Creonte, enquanto Medeia desfiava sua perfídia e pedia segredo às mulheres do Coro, caso encontrasse alguma forma de vingança para aplicar àquele que deixou seu leito ultrajado. Vejamos:

Coro: Faremos o que nos pedes; pois é com razão, Medeia, que te vingarás deste esposo. Não nos admiramos de que te lamente sobre teu infortúnio. Mas eis Creonte, o rei deste país. Vem sem dúvida anunciar-te novas resoluções. (EURÍPIDES, 2009, p.26)

Apesar de, nesse momento, o Coro entender o ódio e o ultraje de Medeia, reconhecendo que a mesma foi injustificada por Jasão, não deixa de tentar impedi-la de concretizar a sua vingança:

Coro: Ah! Nós abraçamos teus joelhos, nós te suplicamos por todos os modos, não mates teus filhos! Onde teu coração e teu braço conseguirão coragem para mergulhar o ferro em seu seio, ousando essa horrível atrocidade? Será que, lançando os olhos sobre eles, poderás reter as lágrimas devidas às tuas vítimas? Não, quando vires essas crianças aos teus joelhos, suplicando, não mais terás a bárbara coragem de mergulhar no sangue deles as frias mãos. (EURÍPIDES, 2009, p.45)

Na passagem acima, o Coro surge como um personagem que faz súplicas à Medeia, pedindo que a mulher ultrajada tenha comedimento em suas atitudes, poupando suas crianças da vingança que estaria por vir. O tom de lamento instaura a tensão e sinaliza a sua posição social, como a consciência do que é certo e o que é errado. O Coro, além disso, aposta na porção humana de Medeia, cujo olhar se sensibilizaria ao cruzar com o olhar de suas crianças, o que, na verdade, não acontece com o desenrolar da peça.

Kitto (1972) ainda complementa que o coro em Sófocles possui uma atuação mais dinâmica. Segundo o estudioso, “Sófocles conseguia normalmente insuflar aos seus coros alguma personagem individual” (p.290). Assim, esse elemento musical trágico poderia, por exemplo, simpatizar com a protagonista, emitir algum tipo de opinião pessoal, manter o equilíbrio entre personagens ou ser compreensivo, como acontece em *Antígona*.

Além disso, quanto as funcionalidades do Coro nas tragédias, o autor complementa: “ele está sempre presente e é sempre relevante, é usado livremente de modos menores para dar uma ajuda quando é necessário – para receber mensageiros, anunciar recém-chegados, e em geral para suavizar as transições. Mas estes serviços prestados ao enredo não são sempre mecânicos” (KITTO, 1972, p.294). O coro seria, também, um “amortecedor”, pois faria as transições de cenas sem deixar uma grande mudança de clima se estabelecer.

Para Sousa (2010), em seu artigo *O coro e a dimensão sociológica e colectiva da Tragédia Grega*, “a sua presença [do coro] é uma marca constante no desenrolar dos acontecimentos, dando força à acção em cada momento, como voz colectiva das características sociológicas inerentes à *polis*” (SOUSA, 2010, p.1). O referido autor considera a interação das tragédias e a sociedade, realçando assim a sua função social, cuja construção era feita por verdadeiros filósofos-poetas da época e, por isso, muito presente na vida das pessoas por tratar de temas referentes à *polis*, além de ser permeada por outros tantos elementos do imaginário olímpico.

O cidadão estaria envolvido na representação das tragédias, pois essas teriam traços característicos de cultura da época. O autor ainda complementa:

A unidade com que o Coro se apresenta é óbvia se atentarmos nas várias obras trágicas que conhecemos (Ésquilo, Sófocles, Eurípides). Não apenas por se apresentar como uma das personagens, e no início da tragédia a mais importante, mas também porque funciona como um todo, que engendra em si todo o caráter e função de uma só voz em bloco nos pensamentos, conselhos e actos praticados, o Coro tem em si a força da unidade. Quando o Coro faz as suas intervenções, aparece a representar um determinado grupo social (velhos, jovens, mulheres, escravos...). (SOUSA, 2010, p.2)

Dessa forma, o Coro a tudo observa e deixa transparecer suas preocupações e opiniões para o público que assiste à peça. Na proposta de Sousa (2010), o Coro apresenta-se como um personagem quando tem algum tipo de função na peça e não apenas de longe emite suas opiniões. Para o autor português:

O Coro tem em suas mãos muito mais do que observar e ganhar ‘consciência trágica’. Quem cometeu a *ubris*, quais as razões que levaram a tais atitudes, o que acontece a quem comete tais crimes, são algumas das missões a que o Coro é chamado a dar resposta, como conhecedor das leis divinas e humanas, que atentam contra os deuses e contra a *pólis*. (SOUSA, 2010, p.3).

Nietzsche (2007), por sua vez, em seu livro *O nascimento da tragédia* faz interessantes reflexões sobre a música nas peças trágicas e também sobre a função do Coro. Para desenvolver esses elementos sobre a tragédia, passa primeiro pela sua origem ao questionar de onde vem o desejo trágico, ou seja, “o desejo contrário e cronologicamente anterior, o desejo do horroroso, a sincera e rude vontade que levavam aos primeiros gregos ao pessimismo, ao mito trágico (...)” (NIETZSCHE, 2007, p.9). O filósofo tenta ainda explicar o que é o dionisíaco, contrapondo este elemento ao apolíneo.

Um seria o desregramento e o outro a harmonia, a própria música estaria para o Dionisíaco que acoplada com elementos apolíneos, conduziria à tragédia, em um embate entre sonho *versus* realidade, o mítico *versus* o racional, causadora, obviamente, dessa tensão natural das tragédias.

A concepção de Apolo, baseada em Sócrates, é a do ser comedido e da busca do conhecimento, regendo os preceitos: “Conhece-te a ti mesmo!” e “Nada em demasia”. Por exemplo, as atrocidades acontecidas à Apolo e a Prometeu (ou melhor: as tragédias) são

consequências de exageros, ora de amor ora de curiosidade. O comedimento do povo apolíneo “repousava sobre um abismo oculto de dor e de conhecimento e o espírito dionisiaco lhe mostrava novamente o fundo do abismo” (NIETZSCHE, 2007, p.45).

Quanto à importância da música no teatro, Nietzsche (2007), pontua que a canção popular integra o apolíneo e o dionisiaco, sendo o “espelho musical do mundo” (NIETZSCHE, 2007, p.53). Além disso, reconhece que as analogias dos títulos ou as explicações cheias de metáforas “não podem de modo algum nos prestar o menor esclarecimento sobre o conteúdo dionisiaco da música”, pois, completa o autor:

(...) é impossível à linguagem chegar a esgotar o simbolismo universal da música, porque esta é a expressão simbólica da contradição e da dor originais que estão no coração do Um Primordial e porque ela simboliza assim um mundo que plana acima de todo fenômeno e existia antes de todo fenômeno. (NIETZSCHE, 2007, p.56)

O autor cita essa complexidade referente à melodia, pois pela mesma ser tão subjetiva as palavras estariam longe de conseguirem explicá-las, por tratarem também de sentimentos “do coração”. Consideramos a importância da melodia nas peças teatrais, porém nos deteremos principalmente na questão verbal, pela qual perpassa essa melodia.

O Coro, em *Medeia* de Eurípides, traz consigo a responsabilidade de ser, segundo autor citado, a própria origem da tragédia. Este seria o espectador ideal, conhecedor das tensões e dos conflitos da trama. O coro pode, por exemplo, aconselhar, prever, colocar questões e, também, reprimi-los. Dessa forma, ele poderia reagir aos acontecimentos e comportamentos das personagens, além de ser um elemento impulsionador da emoção dramática, conferindo movimento ao que está a ser representado. Segundo Santos (2009):

Eurípides, segundo a tese de Esteve, liga o canto à melodia, privilegiando o virtuosismo vocal em detrimento da *performance* coreográfica. Embora o estudioso não esclareça quais seriam essas exigências, sua análise aponta claramente para o fato de Eurípides, ao adotar a música melódica em detrimento da música da dança, buscar exprimir a paixão e os movimentos da alma no interior do indivíduo. Pode-se, pois, vislumbrar um deslocamento, que vai de uma forma de representação do coletivo para uma representação do indivíduo. E esse, na verdade, é o ponto mais importante relativo às mudanças que se podem verificar no tratamento dos cantos dentro de uma tragédia, sobretudo, nas tragédias de Eurípides. (SANTOS, 2009)

Para Nietzsche (2007), o espectador real é consciente da ficção, no entanto o espectador do coro acredita no enredo da peça, envolvendo-se a ela. O autor, ao citar Schiller, afirma que “(...) o coro é como uma muralha viva de que se cerca a tragédia, a fim de se separar do mundo real e salvaguardar o seu domínio ideal e sua liberdade poética” (SCHILLER apud NIETZSCHE, 2007, p.59). O coro seria, dessa forma, ao mesmo tempo o limitador de espaços e, também, aquele que envolve o homem, aniquilando “o abismo” que os separa.

O autor ainda afirma que o coro representa toda a multidão, pois aquele a enlaça com sua força e seria até mesmo mais essencial que a verdadeira ação. Nas palavras de Nietzsche:

Chegamos agora a entender que a cena e a ação, no fundo e no princípio, eram concebidas apenas como visão: que a única ‘realidade’ é precisamente o coro, que por si mesmo, produz a visão e a exprime com toda a sua ajuda de toda a simbologia da dança, do som e da palavra. (NIETZSCHE, 2007, p.67).

Segundo Nietzsche, o coro é “ao mesmo tempo aquele que sabe e que, do fundo da alma do mundo, anuncia e proclama a verdade” (NIETZSCHE, 2007, p.67). Apesar de, no teatro moderno, o coro ter sido suprimido, há com certa frequência um personagem que rememora a função do coro trágico: aquele que comenta a história e se responsabiliza pelo equilíbrio das emoções, pela moderação dos discursos.

Quando Jasão termina sua conversa com Medeia, na tentativa de apaziguar o ódio de sua ex-esposa e oferecendo apoio à seus filhos, o Coro, em sua função moderadora e, naquele momento, reflexiva, expõe sobre a *hybris* que se move sobre os corações, causadora das desgraças. Nesse sentido, segundo o Coro das mulheres coríntias, é preferível a castidade a ter de passar pela perfídia da vingança ou de ser expulsa da própria terra. Vejamos um trecho:

Coro: O Amor, que nenhum freio segura, não deixa aos mortais nem honra nem virtude. Mas, quando Cípride mantém alguma medida, não existe mais amável divindade. Que jamais, ó soberana, teu arco de ouro nos lance uma dessas inevitáveis setas mergulhadas no veneno do desejo! Possa sorrir-nos a castidade, o mais belo presente dos deuses! Possa a temível Cípride preservar-nos dos furores da discórdia e das eternas disputas, poupando à nossa alma os arrebatamentos do amor culpado! Felizes himeneus pacíficos! Felizes das mulheres cujo leito é casto!

Ó casa, ó pátria nossa! Que possamos não conhecer nunca o exílio nem arrastar na miséria uma penosa existência, de todas as dores a mais digna piedade! Ah! Que a morte, sim, a morte nos golpeie, antes de vermos tal dia. Não existe maior desgraça do que a de sermos privados da terra natal! (...) (EURÍPIDES, 2009, p.36)

Nos próximos diálogos, após Medeia ter conseguido o asilo junto à Egeu, o Coro aconselha e reafirma sobre o absurdo que é a vingança, além de questioná-la sobre o infanticídio que deseja cometer, dizendo: “irá tornar-te a mais desgraçada das mulheres”. Mesmo assim, Medeia prossegue com o seu plano. Quando ela convence Jasão sobre seu novo sentimento, de que não existe mais ódio em seu coração, para que as crianças levem à outra os presentes enfeitiçados, o Coro lamenta o destino das crianças que caminham para a morte.

O Coro comenta, ainda, sobre a filha de Creonte que sofrerá a ira de Medeia ao receber os presentes e usá-los, pois, assim, partirá para o reino de Hades e Jasão, perdendo, em seguida, a sua descendência, pois seus filhos não serão poupados pelo ódio de Medeia, que a todos envenenou. Justificando que não quer ver os filhos sendo castigados por seus inimigos, Medeia não fraqueja em seu plano e mata seus filhos, segundo ela para poupá-los, mas também para atingir o esposo traidor. Vejamos um pequeno trecho:

Coro: Não mais esperanças para a vida das crianças, não mais esperança! Já caminham para a morte. Ela recebe, a esposa infortunada, ela recebe o diadema de ouro que deve causar a sua perdição. Ela toma nas mãos, coloca sobre a loura cabeleira o adereço da morte.
(...) E tu, infeliz, funesto esposo, que se alia aos nossos reis, sem o perceber preparas a perdição de teus filhos, a morte horrível de tua jovem mulher. Desventurado, como estás longe de prever a sorte que te espera. Temos piedade também de tua dor materna, ah! Desditosa, que vais matar teus filhos para vingar o ultraje ao teu leito que o pérfido abandona para viver com outra esposa. (EURÍPIDES, 2009, p.48)

Fica perceptível que o Coro está presente nos momentos mais tensos e decisivos da peça. Em suas falas, acaba contribuindo para o tom trágico e terrível do enredo, como se, realmente, se misturasse com os sentimentos do próprio público. No sentido de consciência coletiva, segue uma possível trilha de quem assiste: a repulsa à atitude infanticida de Medeia, a compaixão pela morte da filha do Rei e de Creonte e, ao mesmo tempo, entende o ódio sentido pela feiticeira ultrajada por aquele em quem confiou sua vida e seus poderes.

O número de participantes dos coros trágicos variava de acordo com as peças e de acordo com o passar dos tempos. Havia coros de cinquenta pessoas que “contam que seus cantos e danças tinham efeito tão aterrorizante que as crianças que assistiam ao espetáculo chegavam a ter convulsões de tanto medo” (GROUT apud COELHO 2000, p.21). No período de Ésquilo, por exemplo, eram feitos coros de doze. Em Sófocles foram elevados para quinze.

A tragédia grega possuía esquemas rígidos de participação do coro. Ele estava presente, por exemplo, nos *prólogos* – que são os discursos que precedem a sua entrada; faziam os *párodos* – entrada solene do coro na abertura do drama; nos *estásimos*- cantos corais que permitiam a ação em vários episódios; o *kommós* – diálogos líricos entre o coro e uma personagem; *episódios*, entre dois e quatro durante o desenrolar da peça, e *êxodo* que se refere ao canto executado durante a saída dos coreutas.

Assim, concordamos com Santos (2009), ao afirmar que “os cantos corais conferem à ação dramática o tônus emocional, independente de sua interferência ou não na ação propriamente dita.” (SANTOS, 2009). O estudioso, ao refletir sobre as questões do coro, afirma que o canto coral em Eurípides possui, até mesmo, mais liberdade do que os atores, pois proporciona certo movimento de pensamento. Podem ir para o passado, evocam acontecimentos e cenas distantes, além de projetarem, também, o futuro, “desejando um presente diferente do apresentado pelos personagens”.

O Coro rememora na peça *Medeia*, por exemplo, o que aconteceu com outra infanticida, Ino, prevendo o que pode acontecer com a própria Medeia caso continue com o seu plano de vingança. Antecipa, dessa forma, o sumiço de Medeia e a sua impossibilidade de permanecer em Colchos após ter matado Creonte, a amante de Jasão, seus filhos e ter deixado Jasão sozinho naquele país.

Coro: Miserável! Tens então um coração de pedra ou de ferro, para ferir com tua mão teus próprios filhos, fruto de tuas entranhas? Não sabemos senão de outra mulher, uma só, antes de ti, que tenha ousado levantar a mão sobre os filhos queridos, Ino, castigada de loucura pelos deuses, quando a esposa de Zeus a fez errar em delírio longe de sua casa. A infeliz, para expiar esse ímpio assassinato, arremessa-se da elevada ribanceira sobre o mar, precipita-se nas ondas, e compartilha da morte de seus dois filhos. Que mais pode acontecer que seja tão horrendo? Funesto himeneu, quantas desventuras causastes aos mortais. (EURÍPIDES, 2009, p.56)

O canto coral, realizado na peça pelas mulheres coríntias, apesar de não influir diretamente nas ações das personagens é o confidente que tudo sabe. Aconselha e lamenta pela perfídia de Medeia em todas as suas participações, equiparando-se a consciência social, capaz de recriminar as ações, mesmo sem poder impedi-las. A decisão final, por cada atitude, cabe, exclusivamente, a Medeia, irreduzível e decisiva, a feiticeira apenas ouve e comunica ao Coro cada passo, sendo inflexível em cada detalhe de sua vingança.

O coro adquiriu, ao longo dos séculos, inúmeras projeções nos textos literários, devido a essa sua capacidade de articular as cenas na peça, apresentar personagens e, dando a mão ao espectador, conduzi-lo pelas principais tensões do enredo. É comum, por exemplo, um servo ou personagem próximo aos protagonistas servir como confidente ou como aquele que esclarece e relembra sobre o que é permitido ou não fazer, socialmente.

Em *Gota D'água*, por exemplo, as lavadeiras que iniciam a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, podem ser funcionalmente, entendidas como uma extensão do Coro das mulheres coríntias, pois conseguem situar o espectador sobre o conflito principal, além de serem as melhores amigas de Joana, a Medeia da vila do meio-dia. Uma dessas lavadeiras, inclusiva, chama-se Corina, que alude, imediatamente, à palavra Coro.

Já na obra do comediógrafo português, Antônio José, o Coro é basicamente suprimido da trama. Há apenas três aparições e são repetidos os mesmos versos. Esses versos tratam do amor desmedido, o exagero nos sentimentos, capaz de fazer os envolvidos agirem da forma mais inesperada e fatal.

Dessa forma, verifica-se que a mesma *hybris* que assola a tragédia de Eurípides, também, perpassa toda a comédia de Antônio José: do peito desfeito pelos encantos do amor, da frustração da perda e da incapacidade de entendê-la ou superá-la. Vejamos o coro em *Encantos de Medeia*:

Se amor é um encanto
Que inflama
Na chama
Tirânico ardor.

De ver não me espanto
A um peito
Desfeito
A encantos de amor.
(SILVA, 1957, p.78)

Além dessas três aparições com os mesmos versos em *Encantos de Medeia*, o elemento musical na peça portuguesa surge ao final de cada cena, com as árias cantadas em duo ou trio pelos personagens das respectivas cenas. Em geral, as árias servem para enfatizar o assunto da cena encerrada ou para ressaltar o interesse de algum personagem. As árias são antecedidas, também, por trechos recitados, o que enriquece mais a cena e prepara o público para o trecho que será cantado pela marionete.

Em Portugal do século XVIII, a música foi financiada, principalmente, pelo ouro e pelos diamantes vindos da exploração do Brasil, além de receber atenção dos burgueses da época. Com a criação do Seminário da Igreja Patriarcal de Lisboa a música recebeu ainda mais atenção por enviar bolsistas para se aperfeiçoarem na Itália. Por isso, a ópera italiana estava presente nas peças de Antônio José, devido a arte italiana exercer influência naquele século.

É por essa mesma ambição que Jasão reúne em seu navio, *Argos*, os tripulantes para o empreito do Velocino. A ambição está em Jasão de Eurípides e, também, no personagem de Antônio José como elemento de sua personalidade. Seu intento aparece nos versos que iniciam a primeira cena para, em seguida, cantar uma ária que demonstra seu desejo em vencer e alcançar seus objetivos.

Recitado:

Felizes Argonautas valoroso.
Que rompendo o cristal do saldo Argente,
Apesar das violências de Netuno,
Indignado, e soberbo,
Aportamos em fim com fausto auspício,
Nesta ínclita Colchos Soberana,
Onde se guarda o célebre tesouro
Do áureo Velocino, a cuja empresa
De nossa amada Pátria nos partimos;
E se quisera a sorte,
Que com feliz progresso conquistasse
Este rico despojo
Para glória imortal da Grega prole!
(...)

Ária:

Não vos mova nesta empresa,
Nem o áureo Velocino,
Nem de Colchos a riqueza;
Seja só vosso destino
A cobiça de valor,

Que num peito, que se inflama,

Por ganhar eterna fama,
O vencer é o bem maior.
(SILVA, 1957, p.3)

A primeira ária de Jasão termina parecida com o Coro que, durante a peça, se repete. No entanto, seu teor é de ambição e desejo de valores e ouro, enquanto os outros trechos tratam do amor desmedido, do peito despedaçado. Assim, o amor desmedido de Medeia por Jasão e a ambição desregrada por conquistas e ouro de Jasão é que causam a *hybris* da peça cômico-séria de Antônio José, representada por esses trechos coristas que aparecem durante o desenrolar dos conflitos.

Retornando à história da música em Portugal, outro fato que exerceu forte apelo à música era o gosto do rei D. João V, que preferia sempre as óperas religiosas no lugar das profanas, trazendo com regularidade músicos estrangeiros para a capital de Portugal. Sua filha Maria Bárbara, que futuramente se tornou a rainha da Espanha, também, cultivava o gosto musical. São dessa época músicos de extremo talento como José Antônio Carlos de Seixas, o padre Antônio Teixeira e o organista Francisco Antônio de Almeida.

As peças de Antônio José eram sempre perpassadas pela música, constituídas por árias, duetos e coros. Houve dúvidas quanto as composições das óperas de Antônio José: se eram compostas pelo poeta ou por outros compositores. Pereira (2007) nos aponta que no prólogo de suas peças, *Ao leitor desapaixonado*, que antecede a edição das comédias de Antônio José desde a primeira edição, o autor explica que “na encenação de suas peças, participavam o próprio autor do texto, o músico e o cenógrafo, ou seja, os três elementos que compõem o teatro musicado” (PEREIRA, 2007, p.48).

Dessa forma, foi esclarecido que as partes musicadas eram escritas pelo compositor português Antônio Teixeira, contemporâneo do dramaturgo. Segundo estudos, Antônio Teixeira nasceu em Lisboa em 1707 e morreu após 1770. Era aluno da escola de música do Seminário da Igreja Patriarcal de Lisboa onde revelou excepcionais dotes musicais. Além disso, a influência italiana certamente veio por ser discípulo de Alessandro Scarlatti, autor da primeira *opera buffa*.

Além disso, no Brasil que foi descoberta a confirmação das composições das óperas por Antônio Teixeira. Segundo Pereira (2007), em 1982 e 1983, o musicólogo Manuel Ivo Cruz, conheceu em Pirenópolis o arquivo da família Pompeu de Pina, que contém inúmeros manuscritos de música teatral dos séculos XVIII e XIX. Dentre os manuscritos estavam as seguintes óperas do Judeu: *Labirinto de Creta*, *Anfitrião* e *Encantos de Medeia*.

Assim, a ópera *Variedades de Proteu* foi relida e executada em 1984 pela Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música sob regência do maestro José Maria Neves, com a partitura revista por Filipe de Sousa, no Teatro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.

Foi com a encenação de *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* que Antônio José inova ao escrever uma peça cantada por cantores portugueses e ao utilizar a prosa no lugar de versos, como era tradicional do teatro vicentino. Segundo o estudioso, “esse gênero, utilizado pelo Judeu em língua portuguesa, pode ser associado à longa corrente de ópera cômica popular que germinara na Europa dentro do espírito de resgate das raízes nacionais” (PEREIRA, 2007, p.49). Um germe surgido na Espanha, Inglaterra, França trazendo peças cômicas, satíricas e maliciosas. Destaque para a *opera buffa* italiana por volta de 1718, com a presença do *bufo*, criado jocoso equivalente ao gracioso presente nas óperas de o Judeu.

Do mesmo modo que na ópera italiana havia o *buffo*, na *Commedia dell’Arte* havia o *servetta* que, também, equivale aos graciosos. Nas peças esses personagens circulavam entre dois mundos distintos, “convivendo com a camada mais baixa da população, mas privando da intimidade da jovem patroa, de quem era confidente e mensageira” (COELHO, 2000, p.196).

Buffo, *servetta* ou gracioso: independente do nome nessas diferentes épocas e gêneros, o criado é geralmente o responsável por ajudar no desenrolar do enredo, desfiando suas tiradas mordazes e irônicas. Sacatrapo, por exemplo, está em trânsito pelos meios nobres: está no castelo ganhando anéis do Rei, é o confidente de Jasão e o ajuda a roubar o Velocino no jardim.

Sacatrapo é, além disso, o responsável pelo tom cômico da peça, pela linguagem popular e irônica que usa em suas falas. Citamos, por exemplo, o momento em que esse gracioso canta uma *arietta* demonstrando sua veia cômica ao reclamar de sua solidão, mas considerando o que pode fazer uma alma cheia de “encantos de amor”:

E o amor, que uma alma engole
Sabão mole;
Pois com ele quem ser esfrega
Cabra Cega
Escorrega
Cai aqui, cai acolá.

Assim uma alma namorada

Esfregada
Ensaboada
Que tropeços não fará!
(SILVA, 1957, p.22)

De várias maneiras, o discurso das árias dos personagens, durante a peça, questionam de forma sutil o que uma alma, complementemente encantada, é capaz de fazer por amor. Arpia, por exemplo, aconselha sua mestra a ter cautela com o esse sentimento. Sacatrapo, sozinho, deseja uma companheira, mas se lembra dos possíveis tropeços que uma alma encantada de amor pode vir a fazer. O Coro, em *Medeia* de Eurípides, por sua vez sugere que felizes seriam os solitários, sem filhos, pois não precisariam passar pelas perfídias pelas quais passou Medeia e Jasão, ao dizerem “Felizes das mulheres cujo leito é casto!” (EURÍPIDES, 2009, p.36)

Voltando a história, a ópera italiana, segundo Coelho (2000), é um dos poucos gêneros musicais cujo nascimento é possível saber especificamente, pois “*Dafne*, a primeira ópera – cuja partitura se perdeu -, foi cantada em Florença durante o carnaval de 1597 e contava a lenda da ninfa que, perseguida por Apolo, transformou-se em um loureiro” (COELHO, 2000, p.19). A gênese dessa ópera configurava uma nova fusão no espetáculo cênico, pois fazia interagir a música e o teatro de acordo com a forma que os autores acreditavam que acontecia nas tragédias gregas da Antiguidade.

O estudioso ainda aponta que antes disso as peças teatrais possuíam apenas temáticas religiosas, com encenações dos textos bíblicos. No entanto, surge a transição do movimento da Igreja para as ruas e o teatro ganha a praça pública, com os primeiros atores profissionais. Mesmo assim, os primeiros compositores beberam dessas fontes religiosas, por serem, também, as suas primeiras referências.

Bakthin (1981), ao discutir sobre a influência da carnavalização na literatura, constata que a praça pública passa uma ideia de público e universal, com a participação mais efetiva de todos, inclusive do universo familiar. Segundo o autor:

A praça era o símbolo da universalidade pública. A praça pública carnavalesca – praça das ações carnavalescas – adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e aprofundou. Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar de ação temática, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos. (BAKHTIN, 1981, p.110)

O espaço público possibilita que as convenções sejam de alguma forma, deixadas para trás. Fornece aos participantes e artistas maior liberdade, da mesma forma que as máscaras encobrem a verdade e o rosto, dando coragem para que críticas sejam feitas e as verdades sejam desestabilizadas e, assim, refletidas a partir das ironias e comentários mais ácidos feitos pelos personagens.

Nas óperas era frequente a influência do *neoplatonismo*, ou seja, a preferência dos músicos e compositores pela utilização de elementos fabulares e místicos. Segundo Coelho (2000):

As divindades, os heróis, as ninfas e pastores, os sátiros, centauros e sereias que povoam a arte renascentista são, na realidade, chaves para o entendimento da verdade sobre nós mesmos. As formas dessas personificações fantásticas são as de nossos impulsos mais profundos projetados em imagens mitológicas para que os encaremos como se os estivéssemos contemplando através de um vitral que os estilizasse. (COELHO, 2000, p.31)

No entanto, essas formas acabaram tornando-se desgastadas e o público cada vez maior e exigente passou a exigir outras temáticas, que estivessem mais a par da realidade. Ocorreram mudanças até chegar-se a uma ópera cômica popular, como nos aponta Pereira (2007), que “caracterizava-se por empregar poucos recursos, quer cênicos, quer musicais (...) prenunciava a secularização da sociedade, na medida em que se foram substituindo gradativamente as personagens mitológicas, históricas e aristocráticas por burgueses e figuras populares” (PEREIRA, 2007, p.49)

No entanto, em *Encantos de Medeia*, a presença da magia de Medeia perpassa boa parte das cenas, dando uma aura de fantástico à peça. Medeia foi aprendiz de Arpia, sua serva, tornando-se melhor do que a mestra. Para ajudar Jasão, Medeia lhe dá um anel de poderes mágicos. Com ele Jasão vence o dragão, protetor do Velocino.

Nessa cena, Medeia demonstra todos os seus poderes ao fazer o jardim dançar e aplaudir Jasão, dizendo “Não é muito, Jasão, que eu aplauda a tua entrada neste jardim, quando até as árvores, e troncos inanimados te sabem festejar; e para que o vejas, atende: Plantas, árvores e flores, sai das entranhas da terra, e vinde aplaudir Jasão” (SILVA, p.32). Não satisfeita, Medeia transforma as árvores em ninfas e, juntas, cantam uma ária:

MEDÉIA

Dizei o incêndio voraz,
Que em meu peito abrasa amor

voraz.
amor.

Quando por JASÃO se inflama flama.
Num puro, e suave ardor. ardor.

JASÃO E MEDÉIA
Ó Nífa, dizei-lhe,
Que já no meu peito
Em ânsias desfeito

TODOS
Voraz amor inflama ardor.

Canta Jasão e repetem os ecos.

JASÃO:
Dizei, que em dia feliz feliz.
Vive em mim constante ardor ardor.
Pois já Medéia me inspira pira.
Mil sacrifícios amor. amor.

JASÃO E MEDÉIA
O´ Ninfas dizei-lhe
Que já no meu peito
Em ânsias desfeito

TODOS
Feliz incêndio inspira amor.
(SILVA, 1957, p.42-43)

É notável a relação amor *versus* ardor que perpassa toda a ária cantada por Medeia, Jasão e repetida pelas árvores transformadas em ninfas. O amor, dessa forma, que inflama nos corações de ambos, não suscita apenas o sentimento romântico e idealizado, mas um calor /dor demonstrados nos outros versos, como em “Feliz incêndio inspira amor”. Ficam sugeridos os percalços que ainda seriam enfrentados por ambos, um pela rejeição e o outro pelo interesse despertado por Creusa. Em outro momento da peça, Medeia cheia de ódio, ao descobrir que Jasão está enamorado de Creusa, transforma Sacatrapo em burro. Somente após as súplicas de Arpia, concede ao servo de Jasão a voltar em sua forma normal.

No teatro as óperas, por volta do século de 1600, eram encenadas em casas de espetáculos com o investimento daqueles que acreditavam na arte. Recebiam visitas de artistas, passaram a desenvolver o palco para melhorar a perspectiva e os efeitos especiais. Com esse advento, em 1648, na Itália surgiram mais treze teatros e a ópera transformou-se numa das grandes atrações turísticas da cidade. Segundo Coelho (2000):

Perseu, Hércules, Medeia, Alceste deixavam de ser nobres arquétipos das paixões humanas para se converterem em seres humanos normais, ora alegre ora melancólicos, perdidos no meio da multidão de episódios sérios ou cômicos laterais, que visavam – segundo o gosto barroco pelos contrastes – a dar uma idéia de mistura de humor e patético de que está impregnada a condição humana. (COELHO, 2000, p.89)

A ópera italiana perpassou por inúmeras temáticas, históricas, mitológicas, de tom burlesco ou heróico, mas sempre com uma intriga amorosa em seu pano de fundo. Para isso, baseava-se na emotividade e na pouca atenção à coesão lógica dos fatos. Segundo Coelho (2000), a ópera beirava o bizarro e o exagero, além de ser cheias de clichês.

Para o estudioso Coelho (2000), “ao declínio do coro corresponde, naturalmente um fenômeno complementar: a ascensão do solista virtuoso, de quem se espera demonstrações cada vez mais pirotécnicas de habilidade cantora” (COELHO, 2000, p.92). As árias eram usadas para a entrada ou para a saída de personagens. Eram, por isso, muito disputadas pelos atores, pois davam maior projeção durante a peça.

Dessa forma, *árias* seriam as cantadas pelos personagens de maior destaque, enquanto as *ariettas* eram as cantadas pelos personagens subsidiários. Conseguimos perceber bem esse movimento na peça *Encantos de Medeia*, quando Jasão chega a terra de Medeia e, antes de dizer qualquer palavra, canta uma ária. Uma ária é, também, cantada pelo Rei ao saber que Medeia foi a traidora e culpada pelo furto do Velocino. Nesse momento, o rei canta:

Qual leoa embravecida,
Que se vê destituída
Do filhinho tenro, e caro,
Que com fúrias, e bramidos
Fere a terra, e rompe o ar.
Assim eu sem Velocino.
Ando Louco, estou sem tino,
Pois que um vil pirata avaro,
Deste bem me fez privar.
(SILVA, 1957, p.44)

Há, posteriormente, uma *arietta*, cantada por Arpia quando essa conversa com Medeia, e a feiticeira confessa o que está acontecendo em seu relacionamento com Jasão. Arpia, utilizando dos mesmos artifícios do Coro na tragédia grega, aconselha sua senhora sobre o amor, falando do cuidado que se deve ter com esse sentimento. Em uma parte recitada e outra cantada, Arpia usa um vocabulário popular, como “biquinhos” e

“brinquinhos”, e demonstra a veia cômica do comediógrafo que constrói o discurso do personagem conforme sua intenção de causar o riso e o desconcerto. Vejamos:

Em matérias de amor, Medéia bela,
É necessário haver muita cautela,
Que amor assim zombando entra brincando:
Porém depois chorando
Faz um peito biquinhos
Que em suspiros acabam tais brinquinhos.

ARPIA

Ao cupido, que é menino
Dá-se o leite, e não o peito,
E se acaso com efeito
Quer o peito, ponha azinabre
Para amor se desmamar.

Mas se acaso amor é fogo
Não o atice no suspiro.
Porque a chama em fácil giro
Mais se ateia no assoprar.
(SILVA, 1957, p.41)

Conseguimos projetar algumas características da ópera italiana na peça de Antônio José, como, por exemplo, a temática popular com a presença dos graciosos, personagens cômicos, aparentados dos bobos da corte. Além da questão musical, com a utilização das árias no lugar do coro, utilizadas para a transição das cenas e saídas dos personagens.

Além disso, na peça de Antônio José, os momentos decisivos são cantados através das árias. Citamos, por exemplo, o momento em que Jasão e Medeia se encontram, após Medeia de tudo ficar sabendo.

RECITADO

Pois, tirana inimiga, infiel Medéia
Apesar dos encantos dessa idéia,
Hei de ver a Creusa, penetrando,
Rompendo altivo, intrépido rasgando
Desse monte as entranhas, dizer: onde
Minha Creusa bela em ti se esconde?

Abre-se o monte e dele sai Medéia e cantam ambos o seguinte

ÁRIA A DUO

MEDÉIA

Traidor, ingrato amante
Mudável, inconstante,

Suspende o teu desvio
 JASÃO
 Oh, deixa-me, não queiras
 Tirar-me a liberdade,
 Que é livre o alvedrio.
 MEDÉIA
 Pois sabe, que há vingança,
 Que oprima uma mudança.
 JASÃO
 Não temes os teus rigores,
 Quem busca em seus ardores,
 Mais belo resplendor.
 MEDÉIA
 Pois, bárbaro, perjuro
 Verás o meu rigor.
 MEDÉIA
 Tu com zelos me atormentas.
 JASÃO
 Tu com mágicas me violentas
 MEDÉIA
 Cala-te, ingrato
 JASÃO
 Cessa, ímpia
 MEDÉIA
 Porque em ódio
 JASÃO
 Em tirania
 AMBOS
 Se converta o meu amor. (Quer ir-se Medéia)
 JASÃO
 Espera, Medéia, estou confuso!
 MEDÉIA
 Deixa-me, ingrato e pérfido traidor.
 JASÃO
 Não te vás, porque o meu amor...
 MEDÉIA
 Não quero ouvir-te.
 JASÃO
 Sempre firme e sempre constante...
 (SILVA, 1957, p.65)

Fica perceptível o momento em que o amor de ambos é convertido em ódio e em injúria. Medeia, logo, trata de fazer valer suas promessas e vingar o seu ultraje. Usando de seus poderes mágicos faz Creusa sumir de Jasão e, também, os soldados do Rei que estavam à procurar Jasão.

Em seguida, a próxima ária é cantada em trio, quando o rei está sabendo de todas as traições de Medeia e de seus encantos para vingar-se de Jasão e Creusa. Cantam Creusa, o Rei e Medeia:

ÁRIA A TRÊS
 REI
 Em ti pois cruel Medéia
 Vingar quero a minha dor,
 CREUSA
 Pois, ó, Rei, é tempo agora,
 Executa o teu rigor.
 MEDÉIA
 Pai injusto! Infiel tirano!
 Que delito é ter amor?
 REI
 Meu furor vingar-se trata.
 CREUSA
 Executa o teu rigor.
 MEDÉIA
 Que delito é ter amor?
 REI
 Desta sorte, Hidra humana,
 Meu estrago hei de vingar.
 REI
 Sentirá também Jasão
 O meu bárbaro furor.
 CREUSA
 Mal teu golpe a lei reparte
 Pois Jasão que culpa tem?
 MEDÉIA
 Tenha a culpa de adorar-te,
 Tenha a pena de traidor.
 TODOS
 Sinta o golpe e chore a pena
 Quem me quer tyrannizar.
 (SILVA, 1957, p.70)

Nessa ária, El Rei demonstra toda a sua decepção com a sua filha Medeia, pois nela havia depositado toda a sua confiança. Influenciado por Creusa, que havia sido separada de Jasão através dos poderes de Medeia, o Rei promete vingar-se de Jasão e Medeia, enquanto essa questiona que a sua culpa, pois agia encantada pelo amor.

Podemos considerar que *A Commedia dell'Arte*, também, possuiu a sua parcela de importância ao influenciar a ópera italiana ao levar para o palco cenas populares e desprezíveis, reunindo o improviso, a música e a mímica. *A Commedia dell'arte* é a primeira companhia que surge na Europa com comediantes profissionais, como ofício.

O início da *Commedia dell'arte* é datado “em meados do século XVI, iniciada com a companhia de Maphio dei Re, ou Maffio Venier, mais conhecido como Zanini” (BARNI, 2008, p.44) e é encerrada no final do século XVIII. Autores consagrados, como Shakespeare, Goldoni e Molière, buscavam inspiração na *Commedia dell'arte*.

Apesar dos poucos documentos da companhia terem chegado até os dias atuais e terem sido devidamente analisados, é ela [a *Commedia dell'arte*] que “condensa de modo extremamente funcional todos aqueles recursos de interpretação e improvisação que um ator terá de dominar para realizar seu trabalho” (BARNI, 2008, p.45). Devido a isso que ainda chama muita atenção de estudiosos teóricos e, também, de diretores que se interessam em sua prática teatral. Segundo Coelho:

O prazer de derrubar tabus num momento em que o ideário oficial era tão rígido explica o agrado que o público assistia a essas historinhas simples em que as mulheres chifravam os maridos, filhas contrariavam os planos matrimoniais de seus pais e criados astuciosos passavam a perna em seus patrões. (COELHO, 2000, p.195)

Era um tipo de sátira neutralizada, em todo caso, pelo estilo de interpretação que a tornava aceitável aos olhos das autoridades, pois as personagens eram caracterizadas com máscaras carnavalescas e a ação parecia estar em um plano idealizado. Tal fato nos faz lembrar das marionetes de Antônio José. As máscaras carnavalescas do século XVI e as marionetes do século XVIII enganam, de certa forma, a censura o que as permitiu serem encenadas apesar dos contextos repressores.

Na companhia deveria sempre haver o *capocomico*: espécie de diretor, que é também um ator, responsável pelo andamento das peças, divisão de papéis e, também, da readaptação de textos clássicos. É interessante perceber, segundo Barnio (2008), que “o que se representa são ‘as suas comédias’ [do diretor], ou seja, não comédias de autores clássicos, como era usual nas academias e nas cortes, nem de outros autores contemporâneos, mas as ‘suas’, provavelmente adaptadas ou predispostas ou até inventadas pelo *capocomico* ou por outro autor da companhia” (p.48).

Nesse ponto, em que há a mudança das peças clássicas para peças adaptadas e, em geral, transformadas em comédias, podemos de imediato reconhecer uma característica do Judeu: a adaptação de obras clássicas, fazendo a transição de um gênero para outro. Característica que já vinha desde a *Commedia dell'Arte*.

Segundo Barni (2008), “a *commedia* não se baseava nas regras do teatro clássico, que previa um texto redigido em sua inteireza: em geral os atores combinavam as falas para cada ocasião, em torno de um tema preestabelecido, um ‘roteiro’ ou ‘cenário’ mais conhecido por ‘canovaccio’” (p.49). Devido a essa improvisação e a falta de um texto

específico, os atores passaram a se especializar em um determinado tipo de personagem, criados em roteiros chamados “*zibaldoni*”.

A fixidez dos personagens era por uma questão de renda. Um ator se identificava com um tipo de personagem, conseguia um repertório e podia, até mesmo, ser confundido com o personagem. Isso acontecia pelo próprio retorno do público, mostrando ao ator qual papel lhe caia melhor e por isso o estabelecimento de papéis fixos. Os papéis mais comuns eram o do velho, do criado e o namorado, sendo que os papéis femininos eram representados pelos homens. Além disso, sobre a construção dos personagens a autora pontua:

Os papéis desencadeiam os mecanismos dinâmicos da comédia, transformando a aparente rigidez do papel fixo em função, e fazendo com que, de ‘pontos’ idéias e abstratos, o esboço da ação cênica se pareça com uma densa rede de linhas. Um ator, ao representar seu papel, o transforma, para si e para os outros atores em cena, em referência certa, necessária, assim como todos os outros papéis, ao dinamismo cênico imanente à própria função. (BARNI, 2008, p.52).

Quanto a atuação dos personagens, verifica-se que o uso das máscaras fazia com que a expressão corporal se desenvolvesse mais, pela ausência dos recursos faciais. Além disso, recorriam, também a verdadeiras acrobacias, como quedas, cambalhotas, saltos mortais, com variações cada vez mais complexas.

A participação das mulheres que somente ocorreu em meados do século XVI, sendo a primeira Isabella Adreini. Desde muito tempo, a participação de mulheres em teatros fazia com que fossem associadas a prostitutas, no entanto, no caso de Isabella foi diferente, pois ficou conhecida pelo seu valor de poetisa, pela sua facilidade em fazer versos. Era conhecido a como *meretrix honesta*, “espécie de cortesã cujo ofício, porém, estava mais ligado ao entretenimento dos homens através da literatura, poesia, música e arte de cortejar do que ao sexo em si” (BARNI, 2008, p.56).

As máscaras, pontua a autora recorrendo ao estudioso da Commedia dell'Arte Pandolfi, que “a representação estilizada e cômica das máscaras, seu lado irônico e meio diabólico (ao menos em origem), e as personagens 'realistas', mesmo que ligeiramente caricaturais, parece ser um dos pontos fortes da Commedia dell'Arte” (BARNI, 2008, p.64). Da mesma forma, podemos relembrar as marionetes, cuja máscara esconde as verdadeiras vozes e faces, para, assim, falarem com mais coragem e desestabilizarem com

um riso zombeteiro, feito a fala de Sacatrapo ao embarcar no navio Argos, tentando fugir de Colchos:

Sacatrapo: Adeus ilha de Colchos, ou Cocles, ou ilha dos Tortos, que me parece que me viste em jejum, pois tantas desgraças em ti padeci. Fica-te, com Satanás, pelo que ainda levo atravessado na garganta o burro caga dinheiro, e finalmente adeus, meus queridos anéis, que herpes dêem nos dedos de quem os trouxer. (SILVA, p.79)

Sem pudores ou papas na língua, o gracioso expressa sua insatisfação ao tentar roubar o velocino e sobre a sua estadia em Colchos, fazendo trocadilhos pejorativos, como “Cocles” e “Ilha dos tortos”. Embarcando sem burros mágicos ou os anéis que ganhara de presente, se despede praguejando contra a terra de Medeia.

Enfim, podemos pensar o Coro da tragédia grega em sua unidade, pois contempla e participa do enredo do início ao fim. Em geral, não pratica ações, pois fica no plano do pensamento, sendo aquele detentor dos segredos e dos aconselhamentos. Está inserido, principalmente, no psicológico dos personagens, por recriminá-los e, ao mesmo tempo, ser o ouvido que acolhe os desabafos da infanticida.

As árias, enquanto elemento musical, perpassam toda a obra de Antônio José, em *Encantos de Medeia*. A diferença é que as operetas são cantadas pelas próprias personagens, que se dividem em monólogos, duo ou trio. Enlaçam o leitor, ao amarrar as cenas e sugerirem a desmedida do amor e da ambição, sentimentos e interesses que perpassam toda a trama. As principais cenas foram construídas a partir das árias, como o momento em que Jasão encontra com Medeia ou quando cada personagem fala de seu sentimento ou interesse.

CAPÍTULO IV

A INTERTEXTUALIDADE EM *ENCANTOS DE MEDEIA*, DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA

Entre as “Medeias”, *corpus* desse trabalho, há milênios e gêneros de diferença. Ambos os autores, Eurípides e Antônio José da Silva, como visto nos capítulos anteriormente discutidos, viveram em momentos de transição, em suas épocas. Eurípides, em 431 a.C., cultivou, até mesmo, a ira de outros tragediógrafos gregos, ao colocar em foco os dramas mais humanos e retirar, não totalmente, as divindades de cena, transportando para os palcos, por exemplo, um enredo de uma mulher submissa ao regime patriarcal. Sua atenção dedicada ao homem nas peças é mencionada pelo estudioso Lesky (1996):

No homem, e só no homem, foi que eles situaram [os filósofos da época e, também, Eurípides] todo o conhecimento e toda a decisão. No seu mundo, afora o sentir e pensar humano, não atua nenhuma potência capaz de determinar o agir do indivíduo. Os deuses, se é que existem de alguma forma e em algum lugar, são despojados dessa função determinante. [...] As ações do homem e as diretrizes divinas já não se unem, para ele, no mundo de irreconciliáveis contradições, para formar um cosmo ético [...]. (LESKY, 1996, p.192)

Na peça, o Coro tenta, insistentemente, situar Medeia no universo da razão. Aconselha, chama para a análise de si mesma e da situação de seus filhos, mas reconhece a onipresença da dor humana da mulher ultrajada e de uma presença sutil ou nula dos deuses na história. Vejamos o trecho:

Coro: Os rios sagrados remontam à nascente. Já não existe justiça, nada mais está de pé. Os homens tramam pérfidas conspirações, e *a fé nos deuses já não tem raízes nos corações*. Dentro em breve a fama mudará de linguagem, e não terá para conosco louvores suficientes. Aproxima-se o dia em que a mulher será reverenciada e uma injuriosa reputação já não pesará sobre ela. Cessarão as Musas de repetir seus velhos estribilhos e suas sátiras contra a perfídia das mulheres. Não foi a nós que o deus dos cantos inspirou os celestiais acordes da lira; de outro modo teríamos, por nossa vez, composto canções satíricas contra os homens. Ora, há séculos existe muito o que dizer a respeito deles, como a respeito das mulheres. (EURÍPIDES, p.30) (grifo nosso)

O poeta grego colocou nos palcos a mulher sem chance de escolha na sociedade grega, ligada inteiramente à apenas um homem. Assim, ao perdê-lo, significaria, naturalmente, ir ao encontro do vazio e, no caso de Medeia, ir ao encontro do ódio e do desejo de vingança. O efeito que faz surgir o trágico encontra-se, justamente, na queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade, fazendo a personagem adentrar em um abismo de tristeza e sofrimento. Medeia viu e sentiu o seu mundo de felicidade cair ao ser traída pelo pai de seus filhos, entrando nesse abismo de dor e ultraje.

A escolha da personagem feminina mostra um traço que, ainda hoje, é forte na construção cultural da identidade feminina: a ideia de que a mulher é, naturalmente, mais sensível e perturbável quando se trata das relações amorosas. Dedicando todas as suas forças e expectativas ao ser amado e frustrando-se posteriormente, a mulher pode chegar à fatalidade por meio da paixão e doação exageradas. Assim, o homem, o ser que pauta-se, a princípio, pela “razão”, torna-se estável, enquanto a mulher tende a desfigurar-se por um ideal ilusório de felicidade e pela falta de uma “volta a si”, necessária para a reflexão interior e de análise de suas reais necessidades e prioridades sobre a relação afetiva. Segundo Rinne (1988):

Não se encoraja a menina – como se faz com o menino – a descobrir o mundo com a sua curiosidade e a conquistar, pelo interesse por outras coisas, uma relativa distância da esfera relacional; ela, porém, é educada para permanecer dentro da esfera dos relacionamentos, para interessar-se sempre pelas necessidades do meio ambiente, e angariar amor e confirmação e, ao mesmo tempo, não esperar satisfação constante e completa das próprias necessidades. (RINNE, 1988, p.104).

Dessa forma, o universo feminino é representado na tragédia de Eurípides através de um enredo irrefutável, sem volta. Prevalece o conflito irremediável próprio das tragédias, um ódio que desemboca na vingança, visto como sem saída pela mulher meio deusa, meio humana. Para a ação traidora de Jasão, Medeia só enxerga a morte como solução.

Medeia consegue, então, sair do nicho passivo e patriarcal das mulheres gregas obedientes e que se curvam, daquelas que viveram/vivem para as suas famílias, para atingir o cruel infanticídio, condenado na maioria das sociedades. Para os espectadores, então, surge um misto de sentimentos que perpassa a compaixão e a repulsa.

Lesky (1996), ao discutir o problema do trágico, afirma, a partir das ponderações de Goethe, que “a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (LESKY, 1996, p.31). No caso da tragédia de Eurípides, a segunda opção prevalece, na medida em que o embate está entre os homens e não diretamente ligado aos deuses, apesar da descendência divina de Medeia e da utilização do recurso *deus ex machina*, ao final da peça.

A traição de Jasão é o mote para que a raiva de Medeia transborde e faça surgir, em seu coração, todo o desejo de vingança, ocasionador do infanticídio. O elemento trágico encontra-se justamente na posição irreconciliável de Medeia, no sofrimento sem fim dessa mulher ultrajada, que não consegue desvincular-se do ente amado, seguir adiante ou cuidar dos filhos.

Podemos refletir, também, o quanto essa tragédia, encenada com o passar dos séculos, sobreviveu a tantas readaptações, fazendo ainda os telespectadores se interessarem por seu enredo. Quanto a isso, Lesky (1996) exemplifica uma das características do texto trágico: a de conseguir mexer com o imaginário de quem o assiste. Vejamos:

Outro requisito com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico é o que designamos por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico. (LESKY, 1996, p.33).

A peça *Medeia* consegue mexer exatamente com os sentimentos mais basilares de qualquer indivíduo, ou seja, o sentimento entre mães e filhos, tão forte e indiscutível. No texto trágico, esses conflitos tornam-se visíveis aos olhos e perceptíveis ao coração. Dessa forma, é possível estabelecermos contato, através da arte, com situações terríveis e absurdas de nossa realidade. A arte consegue, de alguma maneira, nos fazer refletir sobre nossa temporalidade e sobre os percursos da alma humana em relação aos sentimentos.

Antônio José, por sua vez, parodiando Eurípides, fez em *Encantos de Medeia*, uma personagem sem filhos, mas com tanto ódio quanto a clássica de Eurípides. Preservou, além disso, características primordiais da trama clássica, como a magia, os deuses parentes de Medeia e o ultraje sofrido quando abandonada por Jasão.

O Judeu deixou transparecer, através de seus bonecos, principalmente pelas falas à parte dos graciosos, Arpia e Sacatrapo, o quanto a sociedade privilegiava os excessos, a ignorância e o jogo de interesses, em tempos de Inquisição, criticando de forma velada a sociedade lisboeta. Fato certo e comprovador de tal assertiva é a vitória de Jasão na comédia *Encantos de Medeia*.

Jasão, sedutor e navegante, utilizou os poderes mágicos de Medeia, por conveniência, para conseguir tudo o que se propôs no início da peça. Conseguiu para si a confiança do rei, o velocino de ouro e o amor de Creusa. Medeia, tal qual na clássica tragédia de Eurípides, utilizou de sua descendência divina para fugir, ao ser expulsa de seu reino, dissipando-se no ar.

No capítulo anterior revimos a tragédia *Medéia*, de Eurípides, as possíveis influências, as recriações feitas com o passar dos séculos e um pouco das diferenças entre as duas personagens femininas. Cabe-nos, relembrar, rapidamente, a história da comédia de Antônio José, para situarmos a nossa aproximação entre as duas clássicas obras da literatura, além de discutirmos sobre a paródia.

Jasão e os navegantes aportam em Colchos com o intuito de raptarem o velo de ouro. Jasão, dissimulando, fala ao representante do Rei sobre o que os levava até ali: uma grande tempestade que os retirou da rota. Enquanto na *Medeia*, de Eurípides, a cena inicial é o lamento da Ama, em que a mesma desejaria que nada tivesse acontecido, nem mesmo o embarque de Jasão no navio Argos, Antônio José faz um acréscimo. Sua comédia inicia-se justamente com o desembarque de Jasão e seus tripulantes. Como, podemos perceber no encontro com Telemon, um enviado do rei:

Telemon: Suspende, galhardo mancebo, o passo, pois te trago um recado da pare de meu Rei.

Jasão: Dizei, que já vos atendo.

Telemon: Etas, ínclito Rei deste Reino de Colchos, tendo aviso de haver aportado às suas praias esta armada, e desembarcado em terra tantos Soldados, sem sua licença, vos manda perguntar, se vindes de paz, ou se vindes de guerra; não porque tema as vossas armas, mas sim para prevenir e dar o castigo à vossa temeridade.

Jasão: Valoroso Soldado, dizei ao vosso Rei, que a minha vinda a este porto foi casual por impulso de uma grande tormenta e tempestade; e assim lhe segurai, que venho de paz, e que pessoalmente irei a sua presença oferecer-me ao seu serviço. (SILVA, p.5)

No primeiro encontro com o Rei, em que estavam presentes Medeia, princesa de Colchos, e Creusa, sobrinha do Rei, ambas se apaixonam por Jasão. Nessa primeira cena,

percebemos uma Medeia doce e apaixonada. Insegura se o seu amor será correspondido ou não e incapaz de utilizar sua magia para fazer Jasão cair aos seus pés. Ao contrário do que acontece na tragédia grega, quando as primeiras falas de Medeia, denotam suas intenções de vingança contra seus inimigos e Jasão, conforme verificamos no segundo capítulo (*cf. p.57*).

Na comédia de Antônio José, Medeia surge como uma princesa sem filhos, frágil e com o desejo de amar e ser amada. Dessa forma, a personagem possui uma leveza que caracteriza o texto cômico, constituído com trocas de declarações de amor e diálogos sutis, ao contrário do que ocorre na tragédia de Eurípides, cujos encontros entre Medeia e Jasão são repletos de brigas e injúrias.

Utilizando o recurso dos bonecos, Antônio José cria uma Medeia bonifrate que brinca com a sua magia para surpreender Jasão e conquistá-lo, fazendo bailar os elementos da natureza, no entanto, o ponto de contato entre as obras se reafirma nesse momento, pois as tentativas tornam-se falhas e não são capazes de fazer com que Jasão se interesse pela feiticeira. O navegante, então, a deixa sozinha e se interessa por Creusa e pelo Velocino de Ouro.

Ao lado de Jasão, está seu fiel e, também infiel, parceiro Sacatrapo. Sacatrapo e Arpia, serva de Medeia no palácio e mestra dos feitiços, aparecem quase que totalmente na segunda cena. Enquanto o primeiro estava perdido no palácio, Arpia, desejosa do anel apresentado à Sacatrapo, o ameaça dizendo que os criados que entram nos quartos podem perder seus dedos.

Sacatrapo com medo de ser verdade a investida de Arpia dá-lhe o anel para que a mesma não chame os guardas e este seja preso, perdendo os dedos. No entanto, tudo não passa de um jogo para a criada se apossar do anel. Nessa mesma cena, Sacatrapo esconde-se para não ser visto, quando Medeia entra no quarto. Ainda escondido, acaba escutando a feiticeira confessar seu amor por Jasão. Medeia ao encontrar com Jasão o confidencia e Sacatrapo, por sua vez, em fala à parte, ironiza o amor de Medeia:

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 te farei Senhor do célebre Velocino, para cuja conquista em vão se tem fatiado tanto militar concurso; porque forças humanas o não podem conquistar; pois o defende um horrível Dragão encantado; sendo este Velocino o tesouro mais rico, que há no mundo.

Sacatrapo: Uma vez que lhe fala no Velocino, aí o tem manso como um borrego. (SILVA, p.16)

Medeia, muito apaixonada por Jasão, pede que Arpia busque saber de Jasão se o mesmo a ama. Logo, Jasão surge no recinto e Arpia faz os questionamentos. O herói se mostra inteiramente interessado por facilitar sua empresa em Colchos. Quando reaparece Medeia na cena, a mesma se declara, oferece seus poderes e o velocino. Jasão, assim, aceita se casar, apesar de ter se interessado mais em Creusa, a sobrinha do Rei. Medeia, por sua vez, desconfia desse amor e logo recita um trecho e canta uma ária:

Recitado:

Pois vê lá o que dizes, não me enganes,
Nem meu ardor, sacrilégio, profanes,
Que quem te saber dar riquezas tantas,
A morte se dará, se a fé quebrantas.

Ária

Feliz serás
Jasão, se constante
Te mostras amante
A tanto querer,
A tanto adorar.
(...)
(vai-se) (SILVA, p.16)

Detentora do poder de enfeitiçar, Medeia ameaça Jasão com sua magia. Não corresponder as suas expectativas seria o mesmo que ver-se morto pela feiticeira Medeia. Jasão confuso pelas promessas que fez e ao mesmo tempo com medo dos poderes de Medeia se questiona sobre se o que fez foi o melhor. Sacatrapo, sem demorar, sugere o amor por conveniência, denotando novamente o que sente na realidade Jasão, por ser seu duplo. Sugere o gracioso personagem “Comer a isca e cagar no anzol”.

Fica claro que Antônio José munuiu-se da relação de Jasão e Medeia para recriar os encontros e fazer situações novas. Afinal, na tragédia de Eurípides a peça se inicia quando Medeia e Jasão estão separados. Assim, a tensão está instaurada com o ódio e o desejo de vingança perpassando todas as cenas. Em *Encantos de Medeia*, o autor semeia tiradas cômicas com os graciosos e cenas de paixão, mudando o tom e dando a leveza e a ironia necessárias para se fazer uma comédia de marionetes.

Dessa forma, acrescenta cenas de romance, de declarações amorosas e a participação constante dos graciosos. Não poupa em vocabulários chulos e palavrões para fazer rir, criticando o excesso de ambição e a desmedida do amor, presente nos

personagens principais: Medeia, Jasão e Creusa. Podemos exemplificar, com a cena em que Jasão dialoga com Sacatrapo e esse lhe aconselha a levar a história adiante com as duas enamoradas, brincando com a palavra “velocino”:

Jasão: Eu bem sei, que Medéia é mágica, e como tal me pretende dar o Velocino de ouro, que é um carneiro com pele do mesmo ouro.

Sacatrapo: Não tem que me explicar, que eu em matéria de Velocinos já posso ler de cadeira.

Jasão: Porém, eu vivo tão enamorado de Creusa, que não se me dera de perder o que me oferece Medéia, só por alcançar o tesouro de Creusa.

Sacatrapo: Senhor, em duas palavras: amar a Medéia por cerimônia, até lhe ganhar o Velocino, e ir conquistando em todo o caso o Velocino de Creusa. (SILVA, 1957, p.19)

Em seguida, na peça de Antônio José, amo e servo se encontram. Jasão, então, pede que Sacatrapo sonde Creusa para saber de seus sentimentos. Creusa chega e Sacatrapo e conta que seu senhor está enamorado da sobrinha do Rei. Mas essa desconfia, pois sabe de seus interesses com Medeia. Mesmo mostrando-se sutilmente interessada, Creusa não admite e sai do salão sem confirmar nada à Sacatrapo.

Esse, por último, reclama que sempre está sozinho e não entende o que Jasão tem de tão diferente. Nesse trecho, é perceptível a utilização da linguagem cômica sempre proferida pelo gracioso, enquanto Jasão, Medeia, o Rei e Creusa mantêm uma linguagem mais formal, dando um tom mais sério à peça, contrapondo-se às falas de Sacatrapo e Arpia. Vejamos um trecho:

Sacatrapo: Ah Senhora, dê-me a resposta: e foi-se sem dizer aqui estou eu! Que diabo terá este Jasão, que todos o querem? O maldito parece que tem mandinga! Ao eu não acho na verdade quem me queira! Pois por certo, que não é o diabo tão feio, como o pintam; porque eu, graças a Deus, sou mui bem estreado, bem tirado das canelas, sou beijado, e tenho unhas machas; sou no andar miúdo, e finalmente o meu todo se compõe de muitas partes; e com tudo não há uma alma perdida, que se namore de mim; mas isto será porque eu não me namoro nunca delas; mas eu prometo daqui em diante namorar a troxe moxe, que alguma cairá no laço. (SILVA, 1957, p.19)

O Rei encontra-se desconfiado e pergunta a Medéia os interesses de Jasão. Esta promete cuidar do Velocino e verificar as reais intenções de Jasão, dissimulando e traindo a confiança do Rei, sob pena de morrer. O Rei lhe conta suas desconfianças:

Rei: Hás de saber, que me tem causado grande susto a vinda de Jasão; pois suspeito, que o seu fim será roubar-me o Velocino; assim, já que na ciência mágica és tão peregrina, quisera, que penetrasses o seu desígnio, e sabido ele, buscar o remédio ao seu atrevimento e a minha desconfiança.

Medéia: Não lhe dê isso cuidado a Vossa Majestade, pois prometo brevíssimamente sabê-lo, ainda que pessoalmente desça ao tenebroso reino de Plutão; e, assim, descanse Vossa Majestade, e não se aflija, nem sobressalte, que ainda quando o Velocino não estivesse bem guardado com o Dragão horrível, se necessário fora, viriam em defesa do Velocino todos os Dragões, e serpentes da Libia, e todas as feras, e monstros do Averno, para que se segure o Velocino, e o teu receio.

Rei: Dá-me os braços, Medéia, pois de ti espero todo o meu sossego. (Vai-se)

Telemon: Guarda Júpiter a Vossa Alteza. (Vai-se)

Medéia: Quis desvanecer-lhe o pensamento, porque ao menos não sinta o mal, antes de o padecer; pois Jasão há de ser senhor do Velocino, ainda que rompa os vínculos da natureza e os da arte. (SILVA, 1957, p.23)

Em seguida, Medeia leva Jasão até o velocino arrebatados por um passe de mágica, dando-lhe o anel que derrota o dragão. Estando de posse do velocino, Jasão some do olhar de Medeia, causando-lhe muitas dúvidas e preocupação.

Logo, seduzido pela proposta do Rei, Sacatrapo trai até mesmo seu senhor quando conta ao Rei que o velocino foi roubado. Sacatrapo entrega Jasão e Medeia com falas cheias de sinônimos. Vejamos o trecho:

Rei: Prometes-me dizer, o que pretendo saber? Olha que hás de ser bem premiado.

Sacatrapo: Diga, Senhor, que um interesseiro a tudo está oferecido.

Rei: Para que fales com mais clareza, é bem, que te alumie o brilhante deste anel.

Sacatrapo: Isso é cerimônia, para nós não é necessário. (À parte). Não o saberá Arpia.

Rei: Dize-me, pois que veio Jasão buscar a este porto; pois sei de certo, que não teve tormenta?

Sacatrapo: Verdade é que os Pilotos estão discordes nessa matéria; porque uns assentam, que foi tormenta; outros dizem, que fora calmaria; com que nisso há opiniões.

Rei: Dar-se-há acaso, que viesse Jasão roubar-me o Velocino?

Sacatrapo: O Velocino, não Senhor; mas um carneiro de ouro sei eu, que já o tem nas unhas.

Rei: Que dizes?

Sacatrapo: Bem, se Vossa Reinadura se há de enfadar, então não falo fala.

Rei: E como pôde ele tirar esse carneiro, estando tão bem guardado?

Sacatrapo: Senhor, do contado come o lobo; dizem que foi por arte mágica.

Rei: Aposto eu que andou por aí minha filha Medeia?

Sacatrapo: Não Senhor, Medéia não, quem fez as mexidas, dizem que foi uma filha de Vossa Reinadura.

Rei: Essa mesma é Medeia.

Sacatrapo: Eu, Senhor, como não me meto com as vidas alheias, não me importa quem foi, nem que não foi.

Rei: Basta, não quero saber mais. Há homem mais infeliz! Que viesse um pirata traidor a roubar-me a jóia mais singular de todo o Mundo, e que minha própria filha fosse a medianeira do meu estrago! Não sei como me não mato por minhas mãos. (SILVA, 1957, p.43-44).

No trecho acima, Sacatrapo eufemiza a traição ao trocar “Velocino” por “um carneiro de ouro”. Em outro trecho, substitui “Medeia” por “uma filha de Vossa Reinadura”, demonstrando sua esperteza enquanto personagem que busca cuidar de si, mesmo sendo servo de Jasão. Assim, Sacatrapo adquire importância na trama, pois instaura a procura do Rei por Medeia, além de fazer-lhe ajudar Jasão no final da trama, indignado pelo fato de Medeia ter traído sua confiança. Logo, Jasão consegue, finalmente embarcar em sua nau, diz a Creusa nesse momento:

Jasão: Minha Creusa, rompendo impossíveis, atropelando dificuldades, coberto com o manto da noite, venho buscar-te, para que te embarques comigo, pois tudo está pronto, e só por ti se espera, assim não te delates, antes que nos pressintam. (SILVA, 1957, p.73)

Medeia, cheia de ódio, coloca as sereias para cantar e hipnotizá-lo. Porém, feito Ulisses, Jasão manda tocar tambores para escapar dos sons das sereias. Sem sucesso com essa feitiçaria, Medeia usa de outros artifícios mágicos, lançando-lhe feitiços:

Medeia: Mas para que me canso em fazer finezas por um ingrato, se isso é aumentar troféus ao seu triunfo! Ondas, ventos, fúrias e mares, vingai por uma vez as injúrias de Medéia e as tiranias de Jasão. (SILVA, 1957, p.76)

Quando conseguem escapar, são, em outro passe de mágica, transportados para o castelo do Rei de Colchos. Dentro do palácio, arrependido e com medo do que pode o Rei fazer, Jasão resolve entregar o velocino de ouro, mas surpreende-se com a fala do rei:

Rei: Jasão, para que vejas que os reis de Colchos sabem perdoar injúrias; assim perdendo as que me tens feito, quero que cases com Creusa, minha sobrinha e te dou em dote o Velocino. (SILVA, 1957, p.77)

Dessa forma, o Rei considera a atitude de infidelidade de sua filha pior do que o roubo do velocino de ouro. O Rei, além disso, condena Medeia a se trancar no alto de uma torre, mas desesperada e cheia de ódio, contra todos, Medeia resolve vagar pela região do ar e se dissipa, através de um encanto. Vejamos a cena final:

Medeia: Pois antes que, ó pai cruel, executes o teu rigoroso intento e eu veja com meus olhos lograr-se este ingrato Jasão com Creusa. Desesperada, vagarei, pois pela região do ar, já que na terra me falta socorro.

Voa Medéia em uma nuvem e canta o

CORO

Se amor é um encanto
Que inflama
Na chama
Tirânico ardor.
De ver não me espanto
A um peito
Desfeito
A encantos de amor. (SILVA, 1957, p.79)

O poeta do Bairro Alto, usando dos fios intertextuais da obra clássica de Eurípides e de sua visão através do riso, fez a sua paródia munindo-se de marionetes, da linguagem popular e de diversas modificações no texto trágico grego ao moldá-lo para a comédia. Segundo Corradin (1998):

Frente à realidade livresca legada pela tradição literária, a atitude desses autores que se entregam ao diálogo intertextual será sempre crítica. O mundo construído por determinado modelo deve, por questões de vária ordem, ser negado ou superado ou confirmado. Aquele mundo de papel precisa ser destruído ou emulado ou repetido. Para tanto, nada melhor do que se inserir nele para poder aniquilá-lo ou transformá-lo ou reafirmá-lo. (CORRADIN, 1998, p.29)

Dessa forma, é interessante entendermos o quanto a cultura, de maneira geral, é intertextual, na medida em que cada produção humana dialoga com outras produções. Esse aspecto para a literatura é de vital importância, pois podemos reconhecer a linguagem em sua função dialógica, observando a presença de diversas vozes da sociedade e como, essas mesmas vozes, se entrecruzam no texto literário. Para Fiorin (2006):

Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades lingüísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga. (FIORIN, 2006, p.53)

Ao adotar um estilo nas criações literárias, munindo-se das diferentes experiências de leitura angariadas no tempo, o autor posiciona-se, também, ideologicamente frente à assuntos ou circunstâncias. Causa um movimento textual que tende a criticar textos anteriores ou enfatizar posicionamentos. Nas palavras de Fernandes (2005):

Se na exterioridade do lingüístico, no social, há posições divergentes que se contrastam, nota-se a coexistência de diferentes discursos concomitantes, isto implica diferenças quanto a inscrição ideológica dos sujeitos e grupos sociais em uma mesma sociedade, daí os conflitos, as contradições, pois o sujeito, ao mostrar-se, inscreve-se em um espaço socioideológico e não em outros, enuncia a partir de sua inscrição ideológica. (FERNANDES, 2005, p.25)

Fernandes (2005), considerando a teoria de Bakhtin (2000), discute sobre a voz polifônica do sujeito que produz a materialidade lingüística, ou seja, a voz que traz em si outras vozes, bem como conceituações acerca das correntes ideológicas que emergem nas escolhas lexicais, feitas pelo autor de um enunciado. Quanto a isso, o mesmo autor afirma que “compreender o sujeito discursivo requer compreender quais são as vozes sociais que se fazem presentes em sua voz” (FERNANDES, 2005, p.35).

Assim, quando Antônio José utiliza de expressões macarrônicas, de cunho popular ou palavras de baixo calão, em suas peças, baseadas nas tragédias gregas, refuta o paradigma literário clássico, invertendo o estilo textual usado. O autor, dessa forma, faz um movimento parodístico, tanto do acréscimo do personagem gracioso, quanto da modificação de sua linguagem.

A sisudez das peças dramáticas de Eurípides é substituída nas peças de Antônio José por intensas e frequentes tiradas cômicas, demonstrando o caráter jocoso e atrapalhado das situações, em que nada é levado tão a sério. Vejamos, por exemplo, a fala de Sacatrapo quando conta a Jasão que lhe furtaram um anel, logo na terceira cena.

Nesse trecho, observamos escolhas lexicais chulas, que dão o tom cômico à cena, como “negregada” ou “farruscada velha”. São palavras utilizadas para se referir a Arpia e tais escolhas, com certeza, não constariam em uma peça dramática grega, pois não instalariam o clima de tensão exigido para as tragédias. Vejamos o trecho:

Jasão: Que te furtaram!

Sacatrapo: Foi o caso: Que apenas pus os pés nesta casa, eis senão quando marro de narizes com Arpia, essa *negregada*, e *farruscada velha*, e tanto que me *lombrigou* o anel, que deu El Rei, me disse, que tinha incorrido em pena dedal; isto é, que se me havia cortar os dedos dos pés, exceto os joanetes, só por haver entrado no quarto da Princesa: eu como amo aos meus dedos dos pés, como se nascessem da barriga de minha mãe, para não ver separados daquela boa união, que tivemos sempre, tapei-lhe a boca com o anel, e ela lambeu-lhe os dedos e lambeu-me o anel, e vendo, que vinha Medéia, mandou-me meter debaixo daquele bofete, aonde estive até agora chorando, e carpindo o meu anel, e como ainda o tenho diante dos meus olhos, são os meus dois anéis de água. (SILVA, 1957, p.18) (grifo nosso)

O discurso, dessa forma, é comparado a uma corrente, por estar ligado a produções anteriores e posteriores a ele. Esse dialogismo existente entre as obras é próprio da linguagem, inerente ao seu sistema. Fiorin (2006) ao discorrer sobre o conceito dialógico, explica que todo e qualquer enunciado são heterogêneos, ou seja, constitui-se de outro enunciado, é um fator natural da linguagem.

O enunciado é considerado uma “réplica” e revela posicionamentos do sujeito que fala, o seu “direito” e o seu “avesso”. Além disso, pontua o caráter, comum, de uma sociedade contraditória cheia de idéias divergentes, sendo os enunciados o lugar expressivo dessas contradições (FIORIN, 2006, p.24-25). Para elucidar esse aspecto, Fiorin (2006) explana que:

Numa formação social determinada, operam o presente, ou seja, os múltiplos enunciados em circulação sobre todos os temas; o passado, isto é, os enunciados legados pela tradição de que a atualidade é depositária, e o futuro, os enunciados que falam dos objetivos e das utopias dessa contemporaneidade. (FIORIN, 2006, p.30)

Nesse sentido, a obra relida parodisticamente, como acontece em *Encantos de Medeia*, leva em consideração a época em que é escrita, a sua temporalidade. Seu enfoque não é alheio às situações contemporâneas à sua criação, não passando despercebida pelos embates políticos e ideológicos que estão em vigência. Lembremos que o período do século XVIII, como desenvolvido no primeiro capítulo, instaurou-se na Europa as perseguições religiosas feitas pelos Tribunais Inquisitoriais. Eram perseguidos judeus, intelectuais, supostas feiticeiras, artistas ou qualquer outro que se posicionasse contra os princípios eclesiásticos.

Afinal, o texto literário através de suas metáforas e ao lidar com o plano do imaginário não deixa de sugerir em seus meandros as falhas humanas e seus excessos, que contaminam uma sociedade. A arte, por sua vez, cumpre um papel importante na sociedade, ao nos fazer refletir sobre a estrutura social da qual participamos e, ao mesmo tempo, entreter o público com o riso e o fantástico, como faz Antônio José com os seus bonecos.

Artaud (1987) defende em seu texto, *O teatro e seu duplo*, justamente a importância da palavra poética, de seus símbolos e do gesto do artista no teatro. Afirma, por exemplo, que o palco é o lugar físico e concreto que pode ser preenchido de uma linguagem concreta, mas não necessariamente explícita, pois isso seria desvalorizá-la. É a linguagem literária repleta de simbologias, metáforas e ambigüidades, capaz de dizer nas entrelinhas, tateando os assuntos espinhosos, através de seu poder de adentrar no imaginário.

Artaud enfatiza, ainda, que apresentar todas as respostas ao público é desmerecer tudo o que o teatro pode oferecer em cena, gesto e palco. Caso tudo fosse oferecido facilmente ao espectador, a reflexão não se construiria com o pensamento, pois tudo já estaria posto. Artaud (1987) explana:

Que a poesia é anárquica na medida em que põe em cheque todas as relações entre objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos. (ARTAUD, 1987, p.58).

A arte seria, para Artaud (1987), não apenas um movimento agradável ou repousante, mas sim, um fenômeno inquietante, capaz de desestabilizar com a cena criada. É o que ele chama de *teatro da crueldade*, não no sentido de guerra ou sangue, mas no sentido da complexidade da encenação. O autor explica:

A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (ARTAUD, 1987, p.132)

Concordamos, então, que o teatro deve expressar essas verdades secretas, desestabilizantes, trazendo à luz elementos esclarecedores através de suas formas. Ao revermos, por exemplo, as personagens marionetes e as óperas de Antônio José, podemos atentar para o que as máscaras acobertam e o que as mesmas encorajam os personagens a serem na verdade.

Fantasiados, somos mais corajosos, pois somos protegidos pelo véu da fantasia. Antônio José soube bem dessas artimanhas, para conseguir criticar os jogos de interesse acobertados pela realeza durante as perseguições religiosas. Em *Encantos de Medeia*, a mulher traída vê-se desamparada, enquanto o praticante do golpe recebe as honrarias de quem está no poder.

Não seria esse o posicionamento do sujeito, em pleno século XVIII, perante tantas perseguições sob o signo da religião, cuja gênese da proposta é a união e a solidariedade entre os seus fiéis? O sujeito, sem as artimanhas da magia ou aparentado dos deuses próprios de Medeia, é obrigado a sofrer as duras penas da perseguição, caso acredite em algo que seja distinto do recomendado.

O ideal religioso, no século XVIII, como discutido anteriormente, se desfaz quando os seus princípios são invertidos para o bem particular e para o enriquecimento da aristocracia religiosa e política da época. Sem chance de discussão, pelo risco da represália e de censura, são coroados, forçadamente, os dogmas da Igreja, executados com mãos de ferro pelos Tribunais da Inquisição, no qual o próprio Antônio José, foi perseguido e morto.

Voltando a questão intertextual da linguagem, podemos reconhecer o aspecto dialógico nos textos literários quando esses são construídos a partir de claras marcações, aparecendo de forma objetivada ou da forma bivocal, segundo explica Bakhtin (2000), melhor dizendo quando não há separação muito nítida do enunciado citante e do citado.

O discurso objetivado, ou *Discurso Alheio demarcado*, é construído através do discurso direto, do discurso indireto, de aspas e da negação. Nesses casos, o discurso do outro é claramente indicado no texto. Fica perceptível, imediatamente, através das marcações do autor a fala do outro. Dentro da classificação bivocal, ou *Discurso alheio*

não demarcado, em que as vozes não são nitidamente demarcadas, há o discurso indireto livre, a polêmica clara, a polêmica velada, a paródia e estilização.

No caso da construção do texto de Antônio José, *Encantos de Medeia*, o método utilizado é a *paródia*, o discurso alheio não demarcado, porém claramente perceptível de onde vem a sua origem. O comediógrafo consegue reestruturar a tragédia a partir de acréscimos de cenas, personagens, falas e a supressão de diversos elementos da peça clássica, como a supressão dos filhos de Medeia e o acréscimo da chegada de Jasão à Colchos.

A fonte causadora do efeito trágico da peça, o infanticídio e a vingança de Medeia contra Creusa e Creonte, elementos que estruturavam a peça de Eurípides e davam o tom irrefutável da peça grega, são retirados na comédia de Antônio José. Em seu lugar, são inseridas cenas que precedem o drama de Eurípides, diálogos com o Rei em sua chegada à Colchos, cenas protagonizadas pelos graciosos e a cena do furto do Velocino.

Para o efeito cômico, o Judeu acrescenta os personagens graciosos que falam à revelia o que vem à mente, participando da maioria das cenas, defendendo seus interesses financeiros, mentindo e aplicando golpes a quem quer seja, senhores ou inimigos. Prado (2005), em seu texto *A personagem do teatro*, nos indica três vias principais para se caracterizar a personagem: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito” (PRADO, 2005, p.88).

Para o autor, tal comunicação da personagem fora empregada com frequência através de três formas: o confidente, o à parte e o monólogo. Sendo que as duas primeiras podem ser claramente observadas em *Encantos de Medeia*, visto que Sacatrapo, após as falas de Jasão, quase sempre complementa com um à parte, realçando ou ironizando a fala de seu senhor, tendo em vista que o público é o confidente dessas falas.

Os outros personagens, também, utilizam das falas à parte para enfatizarem suas reais intenções e não deixarem o público se perder na trama. Além disso, Sacatrapo e Arpia são empregados de Jasão e Medeia, respectivamente, e, também, confidentes. Para Prado (2005): “o confidente é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável” (PRADO, 2005, p.89). Podemos observar essa característica nas falas à parte, proferida por Sacatrapo no seguinte trecho:

Jasão: Como não ignorais, Senhor, as guerras, que há entre os Reis de Creta, e Corinto, por ganhar fama, e excitar-me nas armas, saí com esta armada, para socorrer a El Rei de Corinto, tanto pela obrigação de parentesco, como porque a fortuna se lhe vai mostrando adversa; e assim é necessário suspender o impulso da sua roda com o peso das minhas armas, pois ajudar aos que persegue a fortuna, sempre foi brasão do Reis de Tessália; e uma grande tempestade me precisou a arriscar a este porto; mas agora vejo, que há tempestades que são bonanças.

Sacatrapo (APARTE): *Arre lá, como mente tão afoito, e nas bochechas de um Rei!* (grifo nosso) (SILVA, 1957, p.11)

Complementando, ainda, a questão dos heróis em páreo, Costa e Remédios (1988), em seu livro *A tragédia: estrutura e história*, pontuam que:

Nas figuras subsidiárias, objetiva-se uma característica reprimida, uma impulsão contida no herói, daí resultando que os pares de figuras são essencialmente uma única. A figura subsidiária, em lugar de ser o lado anverso negativo do herói, é seu duplo, seu *alter-ego*. (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p.26).

Representa bem esse fato nos personagens que desembarcaram em Colchos, Jasão e Sacatrapo, pois ambos estão em busca de riquezas. O primeiro busca o velo e o segundo, durante sua permanência no reino, a todo o momento é seduzido por anéis ou “burros que cagam dinheiro” e não se reprime em contar os interesses de seu senhor para o rei, quando esse lhe promete uma recompensa.

Bakhtin (1998), em seu texto *O trapaceiro, o bufão e o bobo*, ao discutir sobre o desenvolvimento do romance europeu, coloca a importância desses personagens, cuja origem é teatral. Para o autor, esses tipos de personagens representam o “reflexo de alguma outra existência, reflexo indireto por sinal. Elas são os saltimbancos da vida, sua existência coincide com o seu papel; aliás fora desse papel, elas não existiriam.” (BAKHTIN, 1998, p.276).

Tais personagens, que podemos projetar em Sacatrapo e Arpia na peça *Encantos de Medeia*, possibilitam que o homem “participe da vida sem dela tomar parte”, pois os personagens tornam-se responsáveis pela “denúncia de toda espécie de convencionalismo, falso, nas relações humanas” (BAKHTIN, 1998, p.278). O Judeu acaba conseguindo, dessa forma, denunciar “a hipocrisia e a impostura” de várias relações humanas e o interesse exagerado pelos bens materiais através de seus personagens.

Para Bakhtin (1998), as máscaras, e aqui podemos pensar nas marionetes utilizadas pelo Judeu, “dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar

a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; (...) o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos” (BAKHTIN, 1998, p.278). Para o mesmo autor, as figuras do bobo, do trapaceiro e do bufão ajudaram a revelar a figura do “homem interior – subjetividade pura e 'natural'” (BAKHTIN, 1998, p.279).

Fica perceptível a importância dos personagens subsidiários na trama, tanto quantitativamente, pois estão presentes na maioria das cenas, quanto por darem o tom irreverente e crítico da peça, com a sua ironia e falas à parte. Sacatrapo e Arpia fazem, além disso, o intermédio entre os protagonistas, agindo por conta própria, a fim de conseguirem, também, riquezas, ora movidos pelos próprios interesses ora subjugados pelas ordens de seus senhores.

Sacatrapo está presente nos momentos mais decisivos da peça. É esse personagem que, escondido no quarto de Medeia enquanto estava perdido no palácio, ouve a feiticeira confessar o seu amor por Jasão na segunda cena da peça. Na mesma cena, Sacatrapo dita o que próprio Jasão planeja fazer, dizendo: “Senhor, em duas palavras: amar a Medeia por cerimônia, até lhe ganhar o Velocino, e ir conquistando em todo o caso o Velocino de Creusa.” (SILVA, p.19). Reafirma o sentimento de Jasão, através do trocadilho, considerando que o ouro do carneiro encantando e, também, o amor de Creusa são dois tesouros.

Como afirma Pereira (2007), os graciosos são os personagens que desenvolvem a história, ligando os fios e os conflitos do enredo. Citamos, por exemplo, quando Sacatrapo leva à Creusa a mensagem amorosa proferida por Jasão e o seu medo de Medeia. Sacatrapo diz, “a mulher [Medeia] é um demônio em carne; pois ainda quando a carícia tem tão má carinha que mais arranha do que afaga” (SILVA, 1957, p.21).

Dessa forma, os personagens graciosos conseguem demonstrar a consciência e os valores do homem, colocando em questão a vulnerabilidade do caráter movido pelo interesse, como bem nos aponta Bakhtin (1998), cuja discussão versa sobre como os personagens mais exagerados, hiperbólicos, como o trapaceiro e o bobo, podem expor a perniciosidade das relações humanas e, por isso, nos fazer refletir sobre as mesmas.

Assim, a literatura cumpre, por assim dizer, a condição de “refazer” o mistério do ser humano e de desvelar/expor suas ambiguidades. O comediógrafo Antônio José, por sua vez, torna a personagem uma fonte “inesgotável e insondável” (ROSENFELD, 2007, p.36), fruto de sua consciência e imaginação, causadora de reflexão e, também, do riso.

Nesse sentido, o Judeu consegue nos fornecer fontes vitais para se pensar o homem, criticando seus costumes através da ironia e da sátira.

Para conseguir chegar ao efeito cômico na transposição dos gêneros, o Judeu usa a paródia, recurso capaz de transformar, brilhantemente, uma tragédia em uma comédia. Cabe-nos refletir sobre esse recurso da linguagem utilizado no teatro de marionetes por Antônio José, que chacoalha a história, os valores e os personagens para criar outro enredo.

Enquanto a paródia relaciona-se de forma mais radical com o texto-paradigma, trabalhando com mudanças incisivas em seu conteúdo e em sua estrutura, a paráfrase, em contraponto, acontece “quando a recuperação de um texto por outro se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido” (WALTY, 2005, p.30). Ela estaria para o sagrado, como nos afirma Sant'anna (2000), pois enfatiza o discurso parafraseado. Seria, assim, um discurso em repouso, sem grandes movimentos textuais.

No entanto, a paródia no lugar de endossar o modelo retomado, rompe de forma sutil e abertamente com o modelo a ser parodiado. Segundo Walty (2005), “a paródia está sempre funcionando na literatura e na sociedade como um canto que desafina o tom elogioso, bem comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas” (WALTY, 2005, p.40). Antônio José da Silva, o Judeu, usa da recriação de Medeia de Eurípides para zombar da sociedade na qual estava inserido, criticando os sujeitos através da palavra poética de maneira magistral e criativa, mesmo que adaptando a história para a encenação com marionetes, não perdendo em humor ou originalidade.

Segundo Fiker (2000), a paródia expõe e anula a partir da revelação, comparando esse procedimento de construção textual à de uma revelação fotográfica ou a um micróbio observado pelo microscópio a partir de duas perspectivas, que seriam “o olhar frio, cognoscente, ou a atenção voltada para o ridículo da desproporção; sendo que a frieza cognoscente não implica necessariamente neutralidade: examina-se geralmente o micróbio com a finalidade de mais facilmente destruí-lo”. (FIKER, 2000, p.96).

O autor aponta, ainda, a origem da palavra paródia que significa “canto paralelo”, referente ao comentário da ação na tragédia clássica feita pelo coro. O mesmo autor explana que:

Na Grécia e em Roma antigas já se delineavam as duas possibilidades básicas da paródia: reprodução da passagem de um autor no contexto de um tema que lhe é impróprio, geralmente cômico ou humilde, ou a

reprodução do estilo e pensamento de um autor com exacerbação das características salientes. (FIKER, 2000, p.98)

Segundo Fiker (2000), existem inúmeras formas de se fazer a paródia. Pode-se, por exemplo, parodiar, apenas o estilo, a maneira social, individual de ver, pensar e falar. Além disso, pode perpassar de forma mais sutil pelas formas de expressão verbal, pela estrutura textual, ou pelo contrário, pode ater-se aos princípios mais íntimos do discurso do outro.

De maneira geral, aquele autor que faz uso da paródia assume, a partir do conhecimento da origem do texto literário, um *status* de desmistificador, revelando ao público as possibilidades do texto literário. Corradin (1998), complementa a discussão ao relacionar a paródia com a imitação, cuja atitude literária tende a ser componente da imitação que dessacraliza comportamentos estéticos. Assim:

A paródia também pretende recompor, a seu modo, o caos da realidade – aquela contida no paradigma – de que discorda. Assim sendo, o texto paródico pretende reorganizar algo; apenas o único modo encontrado para promover tal reorganização é apontar-lhe discordâncias, destruindo. Portanto, o rearranjo paródico é feito às avessas. O intento da paródia, contudo, não pára por aí, na medida em que, por vazar-se numa obra literária, que é a um tempo (con-texto), implica o confronto com a sociedade onde vive seu autor. Daí o papel desempenhado por ela: reflexão. A literatura pode e deve ser alvo de reflexão, porém a paródia é obrigatoriamente reflexão, gerada pela aparente manutenção da forma, ou do significante, intentando destruir o significado. (CORRADIN, 1998, p.56)

O mundo do avesso representado pela paródia, exposto acima por Corradin (1998), pode ser relacionado com as conceituações da *carnavalização* expostas por Bakhtin (1981) em seu livro, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Apesar de o carnaval não ser uma expressão literária e ser, na verdade, uma manifestação sincrética de um espetáculo ritual, a sua presença, com o passar dos séculos, na cultura europeia trouxe influências para os textos literários.

Segundo Bakhtin (1981), o carnaval é um ritual sem divisões hierárquico-sociais. Vive-se o carnaval, conforme suas leis, enquanto essas vigoram. O momento é vivido a partir da excentricidade, caso fosse observado pela perspectiva do cotidiano, onde não há de forma legítima um ‘livre contato entre os homens’. Seria uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘um mundo invertido’ em que a celebração “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o

elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (BAKHTIN, 1981, p.106). Para Fiker:

(...) a destronização carnavalesca de que fala Bakhtin pode ser vista como profanação do princípio de autoridade, colocando no lugar desta, por deslocamento, o que lhe é estranho: o bobo no lugar do rei. A rigidez dogmática é posta em questão em processo como aquele em que o prestígio e autoridade do ‘científico’ é desmistificado e, de forma, destronizado. (FIKER, 2000, p.120)

O destronamento que acontece no carnaval representa a morte, mas também a renovação. Expressa, de alguma forma, o quanto as mudanças em qualquer âmbito são relativas e possíveis, pois a própria coroação pressupõe de imediato o destronamento. Rememorando a paródia, podemos entendê-la como uma forma de coroação, pois ela nos traz à baila o texto-paradigma, tornando-o notório e fazendo, de certa forma, o reconhecimento de sua universalidade. No entanto, ao mesmo tempo, o destrona para destruí-lo enquanto paradigma, negando sua estrutura para alcançar a criação de outra obra, que é a mesma, embora diferente.

É através desse mundo carnavalizado, do avesso, como nos aponta Bakhtin (1981), que a paródia é desenvolvida com base no riso. Para o mesmo autor:

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente. (BAKHTIN, 1981, p.109).

Percebemos, dessa forma, o riso como forma de transição de um gênero para outro, o que era trágico transforma-se em uma comédia *joco-séria*. Opera-se pela feitura da novidade, pois o autor relê a história de acordo com o seu tempo, a partir de críticas aos encantos como forma de vingança e pelo sujeito enganador que adquire as posses e as honrarias no lugar de ser culpado ou execrado pela sociedade.

Ao contrário da tragédia de Eurípides, na comédia *Encantos de Medeia*, Jasão não perde sua descendência, por que na peça a mesma não existe. Além disso, não fica abandonado, pelo contrário, consegue ficar com a sua amada Creusa e com o velo de ouro. Há uma total inversão, ou carnavalização, em relação à obra do texto-paradigma de

Eurípides. O sujeito, dessa forma, visto pela ótica de o Judeu encontra-se ambíguo, demonstra uma série de sentimentos, duvida de suas decisões e possui valores e princípios invertidos de acordo com a conveniência das situações.

CONCLUSÃO

Ao findar do trabalho verifica-se o quanto se podem fazer interpretações sobre a obra de Eurípides, a tragédia *Medeia*, refletida no século XVIII a partir do olhar paródico e carnavalizado de Antônio José, em *Encantos de Medeia*. A primeira, clássico drama, cujos personagens pagam o preço de sua *hybris*, ou seja, de seus excessos no amor e no ódio, verifica-se um caráter modelar ao demonstrar as consequências dos sentimentos demasiados humanos. Jasão perde tudo, sua descendência, seu verdadeiro amor e a riqueza conseguida pelo Velocino de Ouro. Medeia, por sua vez, foge deixando tudo para trás e carregando consigo o carma de ter matado os filhos para atingir o esposo.

O drama terrível da mulher ultrajada, deixada em seu leito pelo esposo que se enamora por outra mais bela e rica perpassou diferentes séculos, gêneros e continentes, demonstrando o quanto é comum, independente do lugar e do tempo, o sentimento de ódio e o desejo por vingança, após sentir o vazio do leito abandonado. Não é difícil, por exemplo, em nossos tempos assistirmos ou lermos situações parecidas, de mulheres que matam seus filhos, esposos que maltratam os enteados para atingir as esposas e, resultando também, em ocorrências fatais e trágicas.

Enquanto isso, fazendo jus ao efeito paródico de chacoalhar as idéias, personagens e espaços de um texto literário-paradigma, *Encantos de Medeia*, de o Judeu, presenteia Jasão com todos os seus desejos, manifestados na primeira ária ao aportar em Colchos. O comandante ambicioso por ser Rei e sua tripulação, representada principalmente pelo seu servo Sacatrapo, conseguem o Velocino de ouro, a confiança do rei de Colchos e, também, consegue casar-se com Creusa ao final da peça.

A única a pagar pela atenção e o amor desmedido, pela *hybris*, é Medeia, que se dissipa no ar com a ajuda de seus poderes mágicos. A inversão dos valores fica configurada nesse final, cujo ladrão que rouba e engana é recebido e aceito com as honrarias da realeza, enquanto aquele que cede aos ‘encantos de amor’ é punido por seus atos.

Ao espectador, Medeia de Eurípides, apresenta-se envolvida por uma aura de terror e ódio. Em todas as suas falas e gestos surgem de alguma forma, o seu ódio e o seu desejo de vingança. Ela grita, pragueja e dissimula quando necessário. Clama aos deuses força e piedade, mas não mede esforços em caçar e executar o infanticídio. O conflito irrefutável

para Medeia só se finda quando, finalmente, consegue executar contra os seus inimigos a sua vingança.

Pelo contrário, a Medeia de Antônio José apresenta-se, no início da peça e durante boa parte das cenas, como uma feiticeira frágil e apaixonada. Confessa a Arpia o seu amor e a sua insegurança. Para montar a sua comédia, Antônio José dá tons mais leves à bruxa de Colchos, fazendo-a brincar com os elementos da natureza e com feitiços. Apenas, mais adiante, é que a Medeia de o Judeu passa a se parecer com a Medeia grega, ao usar de seus feitiços para trazer Jasão de volta. No entanto, ao contrário do acontece na peça grega, seus planos não se concretizam, tendo como única solução se dissipar no ar para que seja presa no alto de uma torre.

Ambas as personagens amavam demasiadamente e queriam que esse amor fosse retornado a elas, no entanto foram ultrajadas pelos esposos, trocadas por outra e aproveitadas devido ao seu dom mágico, no entanto nenhuma delas foi punida. Na tragédia de Eurípides, Medeia foge com a ajuda de seu avô Hélios. Na peça de Antônio José, a personagem Medeia, por sua vez, se dissipa no ar para escapar da torre, na qual ficaria presa por ter traído a confiança do Rei.

Além disso, o contexto no qual fora escrita a peça *Encantos de Medeia* nos faz concluir o quanto a Europa, especificamente Portugal, com os Tribunais Inquisitoriais no século XVIII, perseguiu, puniu e matou em nome dos dogmas cristãos. Antônio José da Silva, o Judeu, foi um dos milhares, entre o povo e artistas, que pagaram com a própria vida por pensar e se expressar de maneira diferente do aceito pela época.

Tal fato expõe a fragilidade dos indivíduos que se deixam enganar e levar por ideais preconceituosos e separatistas que, ainda hoje, assolam a sociedade com os grupos perversos que tentam de alguma forma, através de ataques e terrorismos, separar, gerando conflito e exercendo a prática condenável da não liberdade.

Além disso, constatamos a importância do Coro em *Medeia*, de Eurípides, e da ópera em *Encantos de Medeia*, de Antônio José, por serem responsáveis pelo clima de cada peça. O Coro, por exemplo, instaura a tensão de suas reflexões ao dialogar com as personagens e expor o que seria uma consciência coletiva, por expressar, possivelmente, o que um grupo de anciões ou jovens concluiriam sobre a atitude infanticida de Medeia.

As óperas, na peça do comediógrafo português, estão presentes na maioria das cenas, dando destaque aos personagens e criando o clima de leveza e, as vezes, de tensão. As três aparições do Coro, por exemplo, ao longo da peça plantam o tema principal da

peça: o amor desmedido e do que seria capaz um peito despedaçado. O Coro está presente, também, de forma diluída nas operetas. Nesse caso, ao contrário do que ocorre na tragédia grega, não há a representação coletiva, com a expressão de conselhos ou previsões, mas uma ênfase no caráter individual de cada fala, pela foco nos interesses de cada personagem.

Os textos de Antônio José ainda são pouco estudados no âmbito acadêmico, sendo necessário que sejam feitas mais pesquisas e estudos sobre as obras desse autor, pois são releituras e obras originais de extrema importância e criatividade.

Esperamos que o presente trabalho desperte novas pesquisas sobre a obra *Encantos de Medeia* e, também, sobre as outras obras de Antônio José da Silva, pois tratam-se de obras que permitem múltiplas leituras e interpretações. Esperamos, além disso, poder continuar em tese de doutorado e artigos sobre o tema, as reflexões sobre as particularidades dos textos teatrais de o Judeu.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

ANDRADE, Marta Mega de. **A vida comum: espaço, cotidiano e cidade na Atenas clássica**. Rio de Janeiro: D&A, 2002.

BARNI, R. Antecedentes da Comédia Setecentista: a commedia dell'Arte. In: **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. JUNQUEIRA, R. S.; MAZZI, M. G. C. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética**. In: Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. Unesp: São Paulo, 1998. (p.275-281).

BERTHOLD, M. **História Mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, A. A. **As bruxas retornam... Cacem as bruxas**. Revista Espaço Acadêmico, n. 104, ano IX.

CANDIDO, M. R. **O saber mágico de Medeia**. Mirabilia 1. p.1, Disponível em <<
<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>>>. Acessado em: 17/03/2010.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A. ; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. Perspectiva: São Paulo, 2007.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera barroca italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CORRADIN, F. M. Antônio José e seu Diálogo Intertextual. In: In: **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. JUNQUEIRA, R. S.; MAZZI, M. G. C. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Lúcia Militz da.; REMÉDIOS, Maria Luzia Ritzel. **A tragédia**: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRANMER, David. **Theatro Cômico Português**. Disponível em:
<http://www.caravelas.com.pt/novembro.pdf> Acessado em Abril de 2011.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha. **A poética da natureza na obra de Eluard e Bandeira**. São Paulo: Annablume, 2000.

DINES, Alberto. **Vínculos de Fogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

EURÍPIDES. **Medeia**. São Paulo: Martin Claret. (Coleção obra prima de cada autor). 1 ed. de 2009.

FARIA, Keila Maria de. **A face negra de Medeia**: uma imagem invertida. Revista Alétheia, Jan/Dez de 2008. Disponível em: http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/FARIA_KEILA.pdf . Acessado em Abril de 2011.

FERNANDES, C. A. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FIKER, Raul. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. São Paulo: Laboratório editorial UNESP, 2000. (Cultura Acadêmica)

FIORIN, J. L. Introdução a pensamento de Bakhtin. In: **Dialogismo**. São Paulo: Ática, 2006. (p.18-59)

GONZAGA, J. B. **A inquisição em seu mundo**. São Paulo: Saraiva, 1993.

GRIGULEVICH, I. R. D. **História de la Inquisición**. Moscu: Progreso, 1980.

GUINSBURG, J. Antônio José da Silva – O Judeu. In: **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. JUNQUEIRA, R. S.; MAZZI, M. G. C. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

HAMILTON, Edith. **Mitologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (p.413-416)

HANCIAU, N. **O universo da feitiçaria, magia e variantes**. Letras Hoje, Porto Alegre, v.44, n.44.

HAUGHT, J. A. **Perseguições religiosas**: uma história dos fanatismos e dos crimes religiosos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

JAEGER, W. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (p.386-415)

JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Casumano. **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KITTO, H. D. F. **A tragédia grega**. CASTRO, José Manuel Coutinho(trad.). Coimbra: Armênio Amado, 1972.

KURY, M. G. **Dicionários de Mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (p.251-252).

LEVACK, B. **A caça às bruxas na Europa moderna**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Nayara Franciele. **Peregrino da América e André Peralta**: dois personagens itinerantes do século XVIII. Universidade Federal de Uberlândia, 2009. (Dissertação de Mestrado)

LOPES, G. dos S. **Medeia, de Eurípides**: um olhar sobre a tradição e ruptura, na tragédia grega. Revista Urutágua, n.14, Jan/Fev/Março de 2008. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/014/14lopes.htm>

MELO, Lucas Gilnei Pereira de; PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; SOARES, Kamilla da Silva (Org.). **O livro das bruxas**: transfigurações de Medeia na Literatura Brasileira. Uberlândia: Edibrás, 2011.

MELO, Lucas Gilnei Pereira de. **São Manuel Bueno, Mártir: a hagiografia de um santo sem fé**. Disponível em <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/12373/6982>. Acessado em Dezembro de 2011, p.167-174.

MELO, Lucas Gilnei Pereira de. Os encantamentos de Joana em Gota D'água. In: MELO, Lucas Gilnei Pereira de; PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; SOARES, Kamilla da Silva (Org.). **O livro das bruxas**: transfigurações de Medeia na Literatura Brasileira. Uberlândia: Edibrás, 2011, p.169-190.

MICHELET, J. **A Feiticeira**. São Paulo: Aquariana, 2003.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Medeia. In. BRUNEL, Pierre.(org). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio/UNB, 1997.(p.613-619).

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. BRAGA, Antônio Carlos (tradutor). São Paulo: Escala, 2007.

NOVINSKY, A. **A inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção tudo é história).

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e prática. São Paulo: Formato, 2005.

PAULO JUNIOR, H. O. **O papel do coro na tragédia grega em Nietzsche**. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/haroldo_paula.pdf. Acessado em Março de 2011.

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

PEREIRA, Paulo Roberto. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RIBEIRO, Luis Gustavo. Denise Stockos e a Des-Medéia: a ruptura necessária. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/. Acessado em Março de 2011.

RINNE, Olga. **Medéia: o direito à ira e ao ciúme**. São Paulo: Cultrix, 1988. (Coleção “A magia dos mitos”).

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. São Paulo: Aleph, 2006.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios)

SARAIVA, J. H. **História concisa de Portugal**. Mira-Sintra: Europa-América, 1978.

SANTOS, G. A. **A representação estética em Medeia: uma leitura schilleriana**. Fragmentos da Cultura, Goiânia, v.18, n.9/10. Set/Out de 2008.

SANTOS, Fernando Brandão dos. **O canto na tragédia grega**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acessado em Março de 2011.

SILVA, António José da. **Obras Completas**. Lisboa: Sá da Costa, 1957.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octávio Paz: e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006

SILVA, Antônio José da. **Obras do diabinho da mão furada**. PEREIRA, K. M. A. (introd.). São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander de Melo. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia F. (Org.). **Literatura Comparada no mundo: questões e métodos**. Porto Alegre: L&PM, 1997. p.39-52.

SOUSA, Pedro Miguel. O coro e a dimensão sociológica e colectiva da tragédia grega. Disponível em: <http://sites.google.com/site/aartedramatica/family-profiles/o-coro-e-a-dimensao-sociologica-e-colectiva-da-tragedia-grega>. Acessado em: Abril de 2011.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. São Paulo: Difel, 1984.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.108-119.

ANEXOS

Antônio José da Silva, o Judeu. **Obras e Imagens.** Imagens disponíveis em: <http://purl.pt/922/1/index.html>. Acessadas em: 01 de Maio de 2012.













