

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

LUCAS GILNEI PEREIRA DE MELO

**MEDEIA: ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA EM
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E PIER PAOLO PASOLINI**

UBERLÂNDIA-MG
2020

LUCAS GILNEI PEREIRA DE MELO

**MEDEIA: ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA EM
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E PIER PAOLO PASOLINI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado, como requisito parcial, para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira

UBERLÂNDIA-MG
2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M528 2020	<p>Melo, Lucas Gilnei Pereira de, 1987- Medeia [recurso eletrônico] : Alegorias da Resistência em Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini / Lucas Gilnei Pereira de Melo. - 2020.</p> <p>Orientadora: Kenia Maria de Almeida Pereira. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.551 Inclui bibliografia.</p> <p>Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Pereira, Kenia Maria de Almeida, 1962-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	25 de agosto de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:20
Matrícula do Discente:	11613TLT015				
Nome do Discente:	Lucas Gilnei Pereira de Melo				
Título do Trabalho:	Medeia: Alegorias da Resistência em Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Estudo e Análise do Teatro de Antônio José da Silva, o Judeu				

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora do candidato (Presidente); Norma Wimmer da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp São José do Rio Preto; Antônio Fernandes Júnior da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão / UFG-RC; Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

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

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

Aprovado.

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

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

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



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/08/2020, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/08/2020, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO FERNANDES JUNIOR, Usuário Externo**, em 25/08/2020, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/08/2020, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Gilnei Pereira de Melo, Usuário Externo**, em 25/08/2020, às 16:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Norma Wimmer, Usuário Externo**, em 25/08/2020, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2215227** e o código CRC **ED6620E1**.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Getúlio e Valdeci, pelo carinho e constante preocupação.

Aos meus irmãos, Karine e Julyerme, que, mesmo apesar da distância, estiveram sempre na torcida.

AGRADECIMENTOS

Quando iniciamos uma trajetória, cujo caminho é longo, árduo e cheio de surpresas, não imaginamos quantas vezes precisaremos de ajuda. Embora a escrita e a pesquisa sejam, na maior parte do tempo, solitárias, o fardo da caminhada e de suas agruras são compartilhados, mesmo por um desabafo ou um breve abraço.

Especialmente no período do doutoramento, os desafios se mostraram ainda mais intensos, requerendo força e ânimo para completar o que havíamos proposto para sua feitura. Assim, faz-se necessário agradecermos:

À Professora Doutora Kênia, minha professora e orientadora, pelo generoso acompanhamento durante a pesquisa. Além de me ajudar a tecer os fios que ligaram Medeias tão distintas em temporalidades e tão próximas em sentidos e resistências.

Aos professores do Programa de Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, pelas brilhantes disciplinas oferecidas. Serei sempre orgulhoso de tê-los como mestres.

Aos professores Dr. Antônio Fernandes Júnior e Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pelas valiosas colaborações durante o exame de qualificação, pois me fizeram enxergar melhor meu texto e os meus objetivos.

Antecipo agradecimentos, também, aos professores presentes na defesa desta tese, pela disponibilidade e pelas contribuições.

Às amigas de Catalão, companheiras no Doutorado em Estudos Literários: Wanély, por compartilharmos o desejo de concluir a rota, encerrando um ciclo, mesmo diante de tantos percalços e trabalhos. Ionice, pela constante disponibilidade em nos ajudar e nos lembrar de cada data, prazo, com carinho e cuidado. Sem vocês, com certeza, a caminhada seria sem cor e mais difícil.

Aos amigos: Geisiel, Blenda, Rosana, Águida, Daniela, Geise, Rosinei (*in memorian*), Thiago Porto, Luciana Borges, Ricardo, Marcelo, Nataly, Luiza, Wanessa, Fernanda, Leandro, Wygny, Gilsimar, Fabrício, Paulo. Que as ausências sejam reconhecidas em cada página escrita desse trabalho. Sou muito grato pela torcida e pelas boas energias de sempre.

Aos queridos amigos do meu trabalho na Agência de Correios de Catalão: Priscilla Silveira, Renata Alice, Priscila Lacerda, Clênio Antônio, José Inácio, Flávio Martins e Erlenis. Diante do desafio de me ausentar durante o período das disciplinas, da escrita e das apresentações, pude contar com o esforço, a compreensão e a disponibilidade de vocês. Serei eternamente grato pelo entendimento.

À minha família, pelo incentivo e presença constante em cada momento da minha vida. Sei que, durante muitas vezes, era complicado entender a dimensão do estudo, da pesquisa, do tempo despendido nos livros e na escrita, contudo espero poder retribuir e compensar cada ausência ou presença desvalida de energia com muita gratidão por todo o apoio.

Agradeço, também, a todos aqueles que se sentirão instigados a ler Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini, em especial suas *Medeias* reescritas em períodos de autoritarismo. Em tempos tão escusos e sombrios, a leitura sobre a história e sobre como esses elementos transitam nos textos literários é de extrema importância na formação intelectual do sujeito e de sua percepção humana.

À Léa, pela cuidadosa e atenta revisão textual feita nesta tese; com cuidado, boa vontade e paciência, seu trabalho atingiu muito mais que vírgulas e formatações, conseguiu valorizar os sentidos do texto e toda a trajetória da pesquisa.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo fomento e suporte às pesquisas científicas realizadas nas Universidades e por tudo que isso representa e retorna em benefícios para a sociedade brasileira e mundial, em reflexões e avanços.

Por fim, à Universidade Federal de Uberlândia, pela chance de cursar o Doutorado em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística.

[...]
*Por que assim maltratais
vossa companheira?
Contai-me o que fez.
Eu julgarei com consciência.
Conta-o tu, formiguinha.*

A formiga, meio morta,
diz muito tristemente:
Eu vi as estrelas.
Que são as estrelas?, dizem
as formiguinhas inquietas.
E o caracol pergunta,
pensativo: *Estrelas?*

Sim – repete a formiga –,
vi as estrelas,
subi na árvore mais alta
que existe na alameda
e vi milhares de olhos
dentro de minhas trevas.
O caracol pergunta:
Mas o que são as estrelas?
São luzes que levamos
sobre nossa cabeça.
Nós não as vemos,
as formigas comentam.
E o caracol: *Minha vista*
só alcança as ervas.

As formigas exclamam,
movendo as suas antenas:
Matar-te-emos; és
preguiçosa e perversa.
O trabalho é a tua lei.

Federico Garcia Lorca

Nada é fixo para quem pensa e alternadamente sonha.

Gaston Bachelard

RESUMO

A presente tese tem como objetivo analisar a personagem Medeia, da peça *Encantos de Medeia*, do comediógrafo luso-brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu, e de sua versão filmica homônima, de Pier Paolo Pasolini, como alegorias da resistência nos seguintes períodos: Inquisição em Portugal no século XVIII e o Neofascismo italiano nas décadas de 1960-1970. No primeiro deles, Medeia denuncia a maquinaria inquisitorial lisboeta. Logo, a versão cinematográfica ajuda a criticar os resquícios de censura e conservadorismo do período neofascista italiano. Em ambas, a figura da trágica feiticeira se destaca, ultrapassando os séculos e sendo reinventada em diferentes temporalidades, sobretudo por representar não somente a *hybris*, o amor trágico e passionai, mas ser, também, uma alegoria de enfrentamento ao autoritarismo, ao patriarcado e ao machismo, que se ergueram, e ainda se erguem, sob a égide da perseguição política e religiosa. Nossa pesquisa está dividida em três capítulos. Primeiramente, faremos um resgate biográfico dos artistas, verificando, principalmente, pontos que os interligam, além dos motivos que os fizeram ser perseguidos. Neste capítulo, o que nos instiga é a instituição ou sistema de poder que se regozija com a morte do poeta, tanto a literal quanto a cultural, fazendo deles sujeitos marginalizados, excluídos e dificultando sua sobrevivência. No segundo capítulo, em um levantamento histórico, abordamos a Inquisição em Portugal, o Fascismo e o Neofascismo na Itália, estendido após a deposição de Mussolini, em 1940, quando uma onda de políticos de extrema direita surgiu apoiados por boa parte da população. No terceiro e último capítulo, faremos a análise das adaptações da personagem Medeia de Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini, verificando em que medida os textos fazem denúncias e embates aos regimes da época, a partir de enfrentamentos alegóricos às perseguições misóginas, aos ataques de censura e às instituições religiosas e políticas. Embora a Medeia de Antônio José seja leve e romântica, a sua personagem se destaca em um momento da história em que milhares de mulheres foram levadas às fogueiras da Inquisição. A personagem de Pasolini, por sua vez, encarna com maestria o espírito trágico euripídiano, pois deixa nítida sua origem bárbara e estrangeira.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Cinema Italiano; Medeia; Autoritarismo.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the character Medeia, from the play *Encantos de Medeia*, by the Portuguese-Brazilian comedian Antônio José da Silva, the Jew, and his homonymous film version of Pier Paolo Pasolini, as allegories of resistance in the following periods: Inquisition in Portugal in the 18th century and Italian neo-fascism in the 1960s and 1970s. In first writer, Medeia denounces Lisbon's inquisitorial machinery. Therefore, the film version helps to criticize the remnants of censorship and conservatism from the Italian neo-fascist period. In both, the figure of the tragic sorceress stands out, over the centuries and being reinvented in different temporalities, above all because it represents not only *hybris*, tragic and passionate love, but also being an allegory of confrontation against authoritarianism, patriarchy and to male chauvinist, which rose and still rise, under the aegis of political and religious persecution. Our research is divided into three chapters. First, we will do a biographical rescue of the artists, checking, mainly, points that interconnect them, besides the reasons that made them be persecuted. In this chapter, the point that instigates us is the institution or system of power that rejoices with the death of the poet, both literal and cultural, making them marginalized, excluded subjects and hindering their survival. In the second chapter, in a historical survey, we approached the Inquisition, Fascism and Neofascism, extended after the deposition of Mussolini in 1940, with a wave of extreme right politicians, supported by a good part of the population. In the third and final section, we will analyze the adaptations of the character Medeia by Antônio José da Silva and Pier Paolo Pasolini, verifying the extent to which the texts denounce and clash with the regimes of the time, making allegorical confrontations with misogynistic persecutions, censorship attacks and to religious and political institutions. Although Antônio José's Medeia is light and romantic, his character stands out at a time in history when thousands of women were taken to the fires of the Inquisition. Pasolini's character, on the other hand, masterfully embodies the tragic Euripidian spirit, as it reveals his barbaric and foreign origin.

Keywords: Portuguese Literature; Italian Movie; Medea; Authoritarianism.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo analizar el personaje Medeia, de la obra *Encantos de Medeia*, del comediante portugués brasileño Antônio José da Silva, el judío, y su versión cinematográfica homónima de Pier Paolo Pasolini, como alegorías de resistencia en los siguientes períodos: Inquisición en Portugal en el siglo XVIII y en el Neofascismo italiano en las décadas de 1960 y 1970. En el primero, Medeia denuncia la maquinaria inquisitorial de Lisboa. Por lo tanto, la versión cinematográfica ayuda a criticar los restos de censura y conservadurismo del período neofascista italiano. En ambos, la figura de la hechicera trágica se destaca, a lo largo de los siglos, y se reinventa en diferentes temporalidades, sobre todo porque representa no solo la *hybris*, amor trágico y apasionado, sino también una alegoría de la confrontación contra el autoritarismo, el patriarcado y al machismo, que surgió y sigue surgiendo, bajo los auspicios de la persecución política y religiosa. Nuestra investigación se divide en tres capítulos. Primero, haremos un rescate biográfico de los artistas, verificando, principalmente, los puntos que los interconectan, además de las razones que los hicieron ser perseguidos. En este capítulo, el punto que nos instiga es la institución o sistema de poder que se regocija con la muerte del poeta, tanto literal como cultural, haciéndolos sujetos marginados, excluidos y obstaculizando su supervivencia. En el segundo capítulo, en una encuesta histórica, abordamos la Inquisición, el Fascismo y el Neofascismo, extendido después de la deposición de Mussolini en 1940, con una ola de políticos de extrema derecha, apoyados por una buena parte de la población. En la tercera y última sección, analizaremos las adaptaciones del personaje Medeia de Antônio José da Silva y Pier Paolo Pasolini, verificando hasta qué punto los textos denuncian y chocan con los regímenes de la época, haciendo confrontaciones alegóricas con persecuciones misóginas, ataques de censura y a instituciones religiosas y políticas. Aunque la Medeia de Antônio José es ligera y romántica, su personaje se destaca en un momento de la historia cuando miles de mujeres fueron llevadas al fuego de la Inquisición. El personaje de Pasolini, por otro lado, encarna magistralmente el espíritu trágico euripidiano, ya que revela su origen bárbaro y extranjero.

Palabras llave: Literatura Portuguesa; Cine Italiano; Medea; Autoritarismo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Família – Cena do filme <i>Accattone</i>	42
Figura 2 – Édipo chega em Tebas – Cena do filme <i>Édipo Rei</i>	43
Figura 3 – Tortura – Cena do filme <i>O Judeu</i>	49
Figura 4 – Jasão encontra-se com Medeia – Cena da peça <i>Encantos de Medeia</i>	85
Figura 5 – Jasão criança – Cena do filme <i>Medeia</i>	100
Figura 6 – Quíron ensina Jasão – Cena do filme <i>Medeia</i>	102
Figura 7 – Sacrifício – Cena do filme <i>Medeia</i>	104
Figura 8 – A feiticeira e os deuses – Cena do filme <i>Medeia</i>	106
Figura 9 – Jasão encontra o Centauro – Cena do filme <i>Medeia</i>	108
Figura 10 – O reencontro consigo – Cena do filme <i>Medeia</i>	109
Figura 11 – Glauce e Medeia – Cena do filme <i>Medeia</i>	110
Figura 12 – Medeia em chamas – Cena do filme <i>Medeia</i>	111
Figura 13 – Glauce é enfeitiçada – Cena do filme <i>Medeia</i>	114
Figura 14 – O infanticídio – Cena do filme <i>Medeia</i>	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 CAPÍTULO 1	
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E PIER PAOLO PASOLINI: Dois hereges em tempos totalitários	28
 CAPÍTULO 2	
REFLEXÕES SOBRE O AUTORITARISMO: A Inquisição em Portugal e o Fascismo na Itália.....	57
 CAPÍTULO 3	
ALEGORIAS NAS MEDEIAS DE ANTÔNIO JOSÉ E PASOLINI: Denúncia e resistência.....	79
3.1 Cinema e Teatro.....	79
3.2 Medeia Lisboaeta: Resistência através dos encantos de amor	85
3.3 Medeia Pasoliniana: Tragédia e resistência	99
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 117
 REFERÊNCIAS.....	 121
 FILMOGRAFIA.....	 127
 ANEXOS	 128

INTRODUÇÃO

A arte literária, desde os primórdios, quando eram apenas rapsódias orais decoradas pelos poetas, serviu ao público como reflexão sobre os tempos e nossas complexidades. Na forma escrita ou oral, em verso ou prosa, em drama ou testemunho, essas manifestações trazem não totalmente expostas, é claro, as críticas aos sistemas de censura, tocando em assuntos tabus, destronando preconceitos, não raras vezes, encobertas com finas ironias e outros tantos recursos. São os subterfúgios da linguagem que impedem, de imediato, que os artistas caiam nas redes de silenciamento, mantendo sua arte ainda a ressoar pelos tempos.

Nesse sentido, a presente tese tem como objetivo analisar a personagem Medeia, de Antônio José da Silva, o Judeu, e Pier Paolo Pasolini, como alegorias da resistência em períodos predominantemente autoritários. No primeiro deles, a doce Medeia denuncia o período inquisitorial lisboeta setecentista. Logo, a versão fílmica ajuda a criticar os resquícios do autoritarismo e da censura no período pós-fascista italiano, ocorrido no século XX, nas décadas de 1960-1970. Em ambos os períodos, a figura da feiticeira infanticida se destaca, ultrapassando os séculos e sendo reinventada em diferentes temporalidades, sobretudo por representar não só a *hybris* e o amor trágico e passionai, mas simbolizar um enfrentamento às perseguições políticas e religiosas.

Nosso trabalho justifica-se pelas raras pesquisas acadêmicas sobre os artistas que viveram em períodos autoritários e que criaram adaptações da Medeia euripidiana, pois essa personagem feminina dialoga, fortemente, contra o machismo, o autoritarismo, o poder imposto por sistemas políticos, o preconceito contra o migrante, entre outras discussões. Além de ser uma extensão de nossa pesquisa inicial sobre a obra *Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva, realizada no Mestrado em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, e que pôde ser agora aprofundada, com foco na personagem principal e suas denúncias sociais.

A tese vem se tornando, aos poucos, no decorrer de sua feitura, uma rica discussão histórica sobre o fazer dos regimes totalitários e suas representações alegóricas na literatura. Para isso, nos servimos de uma metodologia que se baseia na interpretação crítica. Buscamos nos elementos delimitados em nosso projeto de tese, no caso as alegorias que denunciam regimes totalitários, os campos teóricos que são mais pertinentes e aprofundam as questões em discussão.

Para realizarmos a pesquisa, utilizamos o texto de Antônio José da Silva, *Encantos de Medeia*, relançado pela Professora Doutora Kênia Maria de Almeida Pereira, através da editora Edusp, em 2013. Embora a obra em questão estivesse fora de catálogo há mais de cinquenta

anos, a pesquisadora motivou-se pela originalidade do texto, pois o Judeu tem “sido um dos poucos dramaturgos do mundo a apresentar-nos uma Medeia lúdica e cômica. A única Medeia que, em vez de lágrimas, nos pede sorrisos. Uma Medeia com direito às gargalhadas e ao deboche” (PEREIRA, 2013, p.12).

Ainda que o texto teatral, para a sua completude, necessite dos aparatos do palco e dos espectadores, é possível que, utilizando da nossa imaginação, acompanhemos o drama de Medeia e a saga de Jasão em busca do velocino de ouro. É importante salientar que as peças de Antônio José eram realizadas com bonecos de cortiça, confeccionados pelo próprio autor. Os bonifrates eram cerzidos em couro e tecido, ligados à madeira por arame, fazendo a magia mítica e trágica se transformar em operetas joco-sérias¹ no teatro português. Nada mais simbólico do que a ficção e a realidade ligadas por um fio de arame, controladas por sujeitos reais. Pereira (2013), ao explicar as referências do artista luso-brasileiro, complementa que Antônio José

É herdeiro tanto da escola vicentina como das tradições espanholas, dialogando principalmente com os teatrólogos do chamado *Siglo de Oro*, representado por Calderón de La Barca, Lope de Vega, Zorilla e Tirso de Molina. Antônio José também teceu seu teatro com fios emprestados das operetas italianas, como a ópera bufa. Também as comédias francesas, principalmente as de Molière e Racine, são outras de suas referências intertextuais. O teatro do Judeu foi denominado por ele próprio de opereta joco-séria, uma vez que a música, a dança e a poesia se mesclam de forma paródica, numa espécie de arremedo das grandiosas óperas italiana. (PEREIRA, 2013, p.22).

É nesse caldeirão de influências italianas e francesas, citadas pela pesquisadora, que Antônio José busca suas inspirações satíricas. Mesclando aventuras amorosas e o ambiente pomposo de reis e rainhas, o Judeu mistura música, bonecos de cortiça e suaves alfinetadas aos exageros religiosos e políticos da época. Não é à toa que, para Rebello (1967, p.74), em *A História do Teatro Português*, Antônio José é “sem dúvida o dramaturgo mais importante que Portugal conheceu entre Gil Vicente e Garret”. Tendo sido, segundo o autor, acolhido com entusiasmo por um público português altamente inacessível no pátio da Rua dos Condes em Portugal. De acordo com Guinsburg (2008), Antônio José seria a representação

da luta do novo contra o velho, do oprimido contra o opressor, do marginal contra o institucional, da razão crítica contra a credice cega, das forças da

¹ Cabe salientar que o termo *joco-séria*, para Paulo Pereira (2007, p.28), é assim utilizado devido às óperas de o Judeu “lembrarem os recursos híbridos da tragicomédia, nessa mistura entre a elevação do trágico e o realismo do cômico”.

modernidade contra as bastilhas do tradicionalismo, na sociedade portuguesa setecentista, ainda tão marcada então por sua estrutura arcaica, por sua mentalidade retrógrada, pela perda de poder de renovação e competitividade no plano das coisas e das ideias. (GUINSBURG, 2008, p.79).

Posteriormente, em outro século e em outro suporte, a obra originária de Eurípides, de 431 a.C., ressurgiu em versão fílmica. Para nossa análise, utilizaremos uma versão em DVD da obra de Pier Paolo Pasolini, filmada em 1969. Nessa versão, Maria Callas², famosa cantora lírica da época, interpreta Medeia. Mesmo que muito conhecida pelo canto, são inúmeras as cenas em silêncio de Callas, com *close* em seu olhar penetrante, que chamam a atenção.

Diferente da apresentação efêmera do teatro, que acontece naquele único instante ou através da leitura do texto, como é o nosso caso, a versão fílmica conta com inúmeros recursos: trilhas sonoras, imagens-movimento, diferentes planos, efeitos especiais, acréscimos e supressões; todos trabalhados incansavelmente por Pasolini. A adaptação do cineasta italiano é, por isso, muito rica, pois estabelece outro paradigma para a história, sem abandonar totalmente a versão original.

Hutcheon (2011), ao discutir sobre as adaptações do cinema para a literatura e vice-versa, afirma que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p.45). Dessa forma, as versões são frutos de seus adaptadores com experiências subjetivas de suas próprias temporalidades.

Ainda assim, o desafio de realizar uma versão relevante de um texto “original” é pontuado por Bazin (2014, p.127), pois “quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo”.

Tanto Hutcheon (2011) quanto Bazin (2014) argumentam, em linhas gerais, que a adaptação deve ser considerada por si, como uma nova versão. Dessa forma, sairíamos das discussões sobre “fidelidade” que decepcionam leitor e espectador ao reduzirem a reflexão apenas em semelhanças e diferenças com a obra original. É preciso considerar que a literatura e o cinema estão em caminhos diferentes, embora se alimentem das mesmas fontes.

² Maria Callas (1923-1977) foi uma famosa soprano norte-americana. Além de ser a protagonista do filme *Medeia*, era muito amiga e confidente de Pasolini. Tornou-se um mito mundial por ser uma das cantoras mais importantes de sua geração. Seu nome verdadeiro é Maria Sophia Cecilia Anna Kalogeropoulos. Mais informações da biografia estão disponíveis no site <https://www.ebiografia.com/maria_callas/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Por esse ângulo, Soares (2013), no artigo *Das relações perigosas entre cinema e literatura para além da fidelidade*, afirma que “cria-se na verdade, uma falsa polêmica em torno da passagem da obra literária para a sua versão audiovisual: o leitor apaixonado, quiçá iludido, sente-se traído, convertendo-se em espectador frustrado” (SOARES, 2013, p.3). Em ambos os casos pesquisados em nossa tese, reconhecemos que as versões são relevantes e reconhecidas pela crítica por seu valor literário, político e histórico.

Dando continuidade ao objetivo principal de nossa pesquisa, a análise das obras de Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini nos conduzirá ao seguinte raciocínio: 1º) Ambos os autores, mesmo que separados por distintas temporalidades, aparentam-se pelo destino trágico e pela preferência em versões míticas. Nesse sentido, nos questionamos a quem interessa a morte de um poeta? Quais instituições de poder se regozijam com a morte da fabulação, da arte, da invenção e da cultura? Por que os artistas optaram pelas adaptações de mitos da tragédia grega em um contexto histórico autoritário?

Pasolini, por exemplo, trabalhou, entre sua múltipla produção, com o cinema-trágico ao filmar *Édipo Rei* e *Appunti per um'Orestiade africana*. Antônio José da Silva, por sua vez, reescreveu para os palcos portugueses *O Labirinto de Creta*, *Anfitrião e Alcmena*, *Precipício de Faetonte* e *As Variedades de Proteu*. 2º) A personagem Medeia, em ambas as obras analisadas nessa tese, possuem elementos metafóricos que podem ser lidos de maneira processual e conjunta, a fim de identificarmos uma mensagem alegórica, que subverte a ordem política e social da época em que cada uma foi realizada, simbolizando a resistência a esses tempos. Tanto na versão teatral, no século XVIII, quanto na versão filmica, do século XX, o amor desmedido da infanticida traz à tona a força feminina, enfrentando o ultraje de ser trocada por outra, quebrando paradigmas. Além disso, levanta questões sobre o feminino, a subserviência ao homem, fazendo críticas, também, ao sistema político e religioso.

Com o decorrer da leitura da presente tese, será possível verificar que a personagem Medeia, de Antônio José da Silva, é construída de maneira mais sutil e moderada. A versão cômica da tragédia de Eurípides traz implícita a famosa expressão *ridendo castigat mores*, ou seja, “corrige os costumes sorrindo”. Afinal, em paralelo ao protagonismo de Jasão e Medeia, mote amoroso comum nas operetas cômicas, há os impagáveis graciosos, Sacatrapo e Arpia. Ambos são servos do apaixonado casal e agem por conta própria, causando rebuliços e situações engraçadas durante a peça. Por eles, a história se desenvolve e ouvimos boas verdades sobre os excessos da corte.

Segundo Pereira (2007), o uso dos bonecos ajudou até mesmo a não chamar tanta atenção da censura no século XVIII, época da Inquisição, “o que possibilitou a Antônio José da

Silva colocar em cena situações e personagens de seu tempo, através de um discurso realista de fundo popular, que certamente seria proibido se fosse dito e interpretado por atores vivos” (PEREIRA, 2007, p.53).

O elemento cômico nos personagens graciosos se iniciava na própria composição de seus nomes, em geral burlescos, representando um traço moral e psicológico dos mesmos. Entre os nomes estão: Geringonça em *Esopaida ou Vida de Esopo*; Sacatrapo e Arpia em *Encantos de Medeia*; Esfuziote em *Labirinto de Creta*; Semicúpio e Sevadilha em *Guerras de Alecrim e Manjerona*; Maresia e Caranguejo em *Variedades de Proteu*; e Chichisbéu e Chirinola em *Precipício de Faetonte*.

Inúmeros outros elementos, que serão brevemente analisados nos capítulos dessa tese, demonstram o quanto são suaves os artifícios utilizados por o Judeu para se esconder da censura dos algozes. Entre esses elementos, está pintar um Rei compreensivo e uma Medeia boa que, repleta de amor por Jasão, decide não ter filhos. Jasão, por sua vez, mesmo mediante crimes e má intenções, consegue se reaver com o Rei, sendo recebido com “louros”. Antônio José ajusta o trágico para o cômico, desfazendo-se das mortes e dos tristes desfechos, entretanto, em sua própria vida, a sorte não lhe sorri da mesma maneira.

A segunda Medeia, do artista italiano, encarna a bruxa vingativa, bárbara e, ao mesmo tempo, bela e apaixonada. A versão filmica é mais fiel ao texto de Eurípides, com acréscimos muito simbólicos em seu início, como a presença do Centauro e do reino bárbaro de Medeia. Não podemos deixar de lembrar o quanto o fato da versão filmica de Pasolini, realizada em um contexto pós-fascista, é emblemática, visto a força da personagem feminina. Soma-se a isso o fato de Pasolini não se curvar à indústria cinematográfica, ao não realizar filmes para o mercado, mas realizar a filmagem de versões que tratam da existência humana e de suas complexidades mais contraditórias, o que para ele eram os chamados “cinema de poesia”³.

Se o cinema de Pasolini era considerado de poesia e as operetas de Antônio José, cômicas, eram também, na mesma medida, políticos e repletos de denúncias. Afinal, em regimes antidemocráticos, os artistas quase sempre conseguem, por meio de suas manifestações, levantar questões políticas, sociais e econômicas. Arte e realidade não se

³ Para Gandara e Silva Júnior (2015, p.1), “o cinema de poesia preconizado por Luiz Buñuel e aprofundado por Pier Paolo Pasolini propõe uma desobediência à ordem narrativa produzida e proliferada pela escola hollywoodiana clássica e pelo realismo italiano. Assim, a abordagem dos realizadores se descola da ordem dos acontecimentos para repousar na imagem cinematográfica”. Ainda complementam que “à cinematografia são acrescentadas as metáforas e as noções de ambiguidade, de subjetividade e não-concretude. Assim, a imagem, e não a narrativa, é quem conta a história” (GANDARA; SILVA JÚNIOR, 2015, p.2).

desvinculam. Na verdade, a primeira bebe das confusões e injustiças do real vivido para se aprofundar em representações que provoquem o debate.

Assim, aquele indivíduo que adentra em um museu, teatro, sala de cinema ou abre um livro, se abre para o movimento de seus próprios paradigmas. Abre-se para um turbilhão de possibilidades e, por que não dizer, humanidades. Abre-se para o diálogo e para o desenvolvimento de sua empatia, tantas vezes tolhidas pela rotina massacrante e antirreflexiva.

Os artistas, Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini, foco de nossas pesquisas, não fogem a esse movimento, ao escreverem de forma engenhosa, alinhavando críticas e alegorias dos tempos sombrios da Inquisição e do pós-Fascismo. Ambos, coincidentemente, escolheram um retorno aos gregos e ao mais racionalista deles: Eurípides, ao escrever sobre a infanticida Medeia. O Judeu, através da comédia, e Pasolini, por meio de uma versão fílmica, recriam a mulher de força descomunal e ódio irrefreável, diante da traição de seu esposo, Jasão.

Mais interessante ainda é o que representa a escolha de *Medeia* em períodos tão turbulentos. O século XVIII, considerado das luzes e do Renascimento, foi contraditoriamente um período nefasto, na verdade iluminado pelas chamas dos Tribunais Inquisitoriais e da caça às bruxas, como nos informa o estudioso Levack (1988). Para o autor, havia um enorme sentimento de pecado presente nas pessoas, assim transferiam a culpa para outras pessoas, eleitas como a personificação do mal, entre elas, as bruxas. É por isso que a personagem Medeia, mulher bárbara, feiticeira, estrangeira, meio deusa e meio humana, infanticida, se apresenta como uma afronta à instituição da família e a todos os estereótipos de fragilidade e submissão.

Em tempos anteriores de liderança unicamente masculina, a mulher Medeia toma as rédeas de sua vida e não encontra páreo para detê-la em suas decisões, mesmo que criminosas. Sua força fertilizou uma terra que seria pisada por muitas outras mulheres, donas de suas próprias decisões, além de não ter se tornado a única a cometer um crime passionai. Nesse sentindo, Pereira (2013) comenta o que o texto de Antônio José da Silva consegue antecipar:

Se Antônio José prenuncia, na liberdade de seus versos, o movimento romântico, como apontou Rogério Chociay, também podemos afirmar que antecipa a estrutura das personagens femininas contemporâneas, as quais, não sendo julgadas como bruxas nem como santas, seguem a vida normalmente. (PEREIRA, 2013, p.32-33).

A autora aponta para uma questão crucial do mito da Medeia, isto é, muito mais do que representar uma resistência em tempos autoritários, a feiticeira antecipa uma discussão de gênero. Tema muito em voga na contemporaneidade, não apenas por modismo, mas por existir

resquícios fortes do patriarcado e do machismo, sendo insistentes mecanismos de silenciamento das mulheres.

De acordo com Candido (2001), a tragédia *Medeia*, escrita por Eurípides em 431 a.C., direciona-se ao fazer mágico, à posição da mulher na época, aos seus sentimentos e desejos condicionados àquele período grego. Nesse sentido, as mulheres, subjugadas à figura masculina, encontravam ao seu modo meios para desvencilhar-se da opressão, subvertendo a ordem estabelecida.

Medeia, mulher estrangeira e bárbara, tem seu ódio acentuado, por ser abandonada pelo esposo, trocada por outra mais bela e rica, deixada com dois filhos, fazendo com que seus sentimentos mais selvagens e cruéis aflorassem. Ainda assim, a obra consegue fazer surtir, nos leitores, os mais diversos sentimentos. A situação marginalizada da personagem nos proporciona um misto de compaixão e horror, uma tensão entre a simpatia e o julgamento.

As construções da linguagem tecidas por esses artistas, tanto Antônio José quanto Pasolini, partem de um reencontro com o mito e com o herói trágico. Elementos que somente nos tocam, pois o “caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *Nostra agitur*, quando nos sentimentos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, 1976, p.33). É por isso que o amor desmedido, acompanhado de atitudes passionais ou não, nunca deixou de nos tocar, pois sempre esteve presente em nossas vidas.

Esses mesmos subterfúgios são lançados através de representações alegóricas na tessitura do texto trágico. Além de utilizar elementos que nos tocam emocionalmente, como a ação trágica, os recursos da linguagem são fatores importantes para fazer o texto perpetuar entre os leitores e espectadores. Entre esses recursos está a alegoria, originária do grego *allegoría*, que significa “dizer o outro”, ou seja, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante relação de semelhança, do pensamento em causa.

Dessa forma, *allegoría* substituiu o termo *hypónoia*, utilizado por Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) que denota “significação oculta”. O recurso alegórico sempre foi muito discutido e diferenciado da metáfora. Segundo Ceia (1998, p.2), “uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda amplia-se as expressões ou textos inteiros”.

Ao reunirmos os elementos de que os poetas lançam mão na construção de um texto ficcional, temos diante de nós uma constituição alegórica, ligando-se em um todo mais complexo. Para o estudioso Ceia (1998), a alegoria nos possibilita uma versão do que determinado elemento dentro do texto foi ou poderia ser. Ela pode ter afinidades com fábulas,

como as de Esopo, parábolas e, também, com os sermões de Padre Antônio Vieira. Hansen (2006), ao discutir sobre alegoria, afirma que

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2006, p.13).

O autor explica, a partir de sua concepção, que precisamos encarar a alegoria não como um recurso acessório dos discursos. Afinal, ela se espalha pelos acontecimentos, transcendendo o sentido convencional do signo. Por isso, a alegoria abrange o texto como um todo e se conecta com elementos que a ultrapassam, tornando-a uma importante figura de linguagem.

Cabe reforçar que o presente estudo se trata de uma continuação de nossa pesquisa de Mestrado em Estudos Literários sobre Antônio José da Silva e seu interesse pelos clássicos literários, transformados em comédias. Na época, produzimos a dissertação *Antônio José da Silva, o Judeu: um leitor de Eurípides* (MELO, 2012), com foco principal na releitura feita pelo comediógrafo. Além de termos pontuado a emblemática escolha da feiticeira infanticida em pleno período inquisitorial, cujas fogueiras ardiam sob os pés de mulheres, intelectuais, judeus, ciganos e qualquer outro que ousasse questionar os dogmas cristãos.

Na ocasião, conseguimos identificar, com riqueza, os fios que interligavam a obra *Medeia* de Eurípides e a versão de Antônio José, comentando sobre o importante papel do Coro na tragédia grega, brilhante personificação da consciência coletiva, aquela que conduz à racionalidade de decisões, demonstrando a complexidade entre os ímpetos internos do ser humano e o seu próprio conhecimento e discernimento do que é o certo e do que é errado. O Coro se insere como um dos elementos-chave nas versões de Eurípides, visto a música intervir no clima de tensão das cenas, ora enfatizando o medo ora o terror em momentos decisivos.

Ao discutirmos sobre a parte musical das operetas nos estudos da dissertação, verificamos que o Coro tinha enorme importância quando as tragédias surgiram, diminuindo suas participações com o aparecimento de outros personagens no roteiro. Ora como um espectador ideal, conhecedor das leis humanas e divinas, ora como 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.

Identificamos, ainda, que o comediógrafo português trabalhou com uma completa reestruturação da obra, adicionando e suprimindo personagens, conflitos e falas. Podemos afirmar que a peça lisboeta reorganizou as posições dos protagonistas, Jasão e Medeia. Ao

contrário do que ocorreu, por exemplo, na versão filmica dirigida por Pasolini, que conta com maior semelhança ao texto trágico, apesar de fazer acréscimos, como veremos mais adiante, aproveitando para denunciar os ecos fascistas na Itália da década de 1960.

É compreensível a preferência do comediógrafo Antônio José da Silva e do cineasta Pier Paolo Pasolini em retomarem obras clássicas, mitos gregos, como a tragédia de Eurípides, através de releituras, em momentos de crise e intolerância. Certamente, na tentativa de criticar e fazer uma reflexão sobre os pensamentos predominantes na época. Caso rememorássemos os festivais gregos, observaríamos que as dimensões do ser humano eram, de algum modo, unidas integralmente ao social e ao político, isto é, questões importantes que permeavam o cotidiano grego eram indissociáveis na representação artística.

A encenação servia para aprofundar o entendimento da complexidade do indivíduo, adentrar o universo dos deuses, que significam e nomeavam o mundo, além de possuir função didático-moralizante para os cidadãos. Para Costa (2015), em artigo sobre tragédia, tradição e contemporaneidade, citando a concepção trágica de Hölderlin, o aspecto fundamental da tragédia é a mimesis, pois

Não se trata de imitação ou reprodução, mas metáfora, tradução, ressonância. Ao definir a tragédia como a “metáfora de uma intuição intelectual”, afirma seu papel de fazer ressoar, no espectador, a tradução de uma experiência que alcança e ultrapassa a dimensão do indivíduo, acionando as vibrações coletivas que constituem as bases imaginárias e simbólicas de sua formação espiritual, social e cultural. (COSTA, 2015, p.3).

Assim, ao encenarem a vida nos palcos e os palcos serem a vida desses cidadãos, as tragédias construíram a consciência dos espectadores coletivamente. Os símbolos, as situações irrefreáveis, a loucura, o ódio, as traições, o incesto, todos esses elementos estavam escancarados na ribalta, em plena comunhão com os olhares atentos dos gregos. Pela catarse, os enredos eram, de fato, entendidos e absorvidos pelo público espectador das peças.

Segundo Derrida (2014), a literatura é a instituição que nos permite dizer tudo, em todas as formas. Para o autor, “o que chamamos literatura (não belas-letas ou poesia) implica que é dada a licença ao escritor para dizer tudo o que ele queira ou tudo o que ele possa, permanecendo ao mesmo tempo protegido, salvo de toda censura, seja religiosa ou política” (DERRIDA, 2014, p.3). Apesar dessa proteção nem sempre existir – basta pensarmos em regimes não democráticos, como dito anteriormente –, a literatura, neutralizada pela ficcionalidade, consegue abordar assuntos espinhosos, embora não deixe de ser censurada.

Somente pela palavra, através de metáforas, analogias, lirismo e fantasia, seríamos capazes de reverter intolerâncias, perfurando camadas de insensibilidade e preconceitos. A

leitura, a educação, as artes e o acesso ao conhecimento são mecanismos que nos dão passagem para a liberdade de vida, em geral, e de expressão, em particular. Afinal, quanto mais nos colocarmos no lugar do outro, embora atingir essa vivência seja praticamente impossível, e pensarmos esse outro que nos avizinha, saindo de um círculo vicioso e de egos problemáticos, é que seria possível evitarmos fascismos e regimes totalitários que se impõem, justamente, por meio de nossas fragilidades de caráter e saber.

Não sendo apenas panfletária ou reduzida a um recurso didático que ensina ou contesta ordens, a literatura se reinventa. Sem cairmos em um conceito exclusivista, em que ela fosse entendida unicamente por sua função crítica e social, apesar de reconhecermos essa importante função, somos conscientes de que o seu alcance pode ser bem maior e transformador. A literatura pode possuir um fim em si mesma, desafiando seus próprios limites, enquanto linguagem e criação artística.

Aliás, as manifestações artísticas – principalmente a literatura – acompanham os dramas de cada época, colocando-nos perante nossas mazelas; e, como estas parecem não ter fim, se preservam através dos tempos. As obras literárias de outros séculos, que, muitas vezes, aparentam tão longínquas, ainda são relevantes em nossa atualidade, dizendo-nos muito sobre o que precisamos melhorar em nosso processo de humanização e inteligência.

A universalidade dos temas na literatura se justifica com a nossa sensação de reconhecimento, ou seja, nos identificamos com o riso e a crítica a uma nobreza gananciosa cheia de falsos moralismos, pois a mesma, após dois ou três séculos, apresenta semelhantes problemas. Em diferentes momentos, ao lermos, também, sobre regimes totalitários, o tema não parece datado ou pertencente a um determinado povo; pelo contrário, é tão contemporâneo quanto assustador.

A política e a religião foram poderes que durante muito tempo ditaram as diretrizes do que era certo ou errado. Definiam como as pessoas deveriam pensar/falar e do que poderiam rir ou crer. Nossas liberdades são recentes, embora induzidas por mídias manipuladoras e ranços de preconceitos seculares. Ao olharmos para o nosso passado, lermos as obras desses autores/artistas, pouco estudados e difundidos, tanto no meio acadêmico quanto para o público leitor/espectador, verificamos que muitos pontos de intolerância e ódio gratuitos, vistos lá atrás, ainda emanam em nosso meio.

Esperançoso seria romper barreiras através da leitura; quebrar paradigmas/preconceitos por meio da reflexão literária; e, acima de tudo, não termos a triste constatação de que, no século XXI, diante de tantos avanços intelectuais e tecnológicos, não possuímos os mesmos equívocos

dos séculos passados nem vermos renascer intolerâncias religiosas ou grupos neofascistas, como tanto se divulga nos noticiários.

Dentre as boas esperanças, a academia nos brinda com estudos sobre os autores em questão, mostrando que a pesquisa, a reflexão e o pensamento encontram-se em movimento. Podemos citar, por exemplo, entre os estudos realizados sobre Pasolini, a dissertação de mestrado *Pier Paolo Pasolini: uma poética da realidade*, de Brayner (2008), apresentada à Universidade Federal de Brasília.

Na pesquisa, o autor aborda aspectos da teoria linguística e cinematográfica na obra do cineasta italiano, a partir de textos ensaísticos presentes no livro *Empirismo Herege*, buscando entender a representação da realidade na obra. Para o pesquisador, “o modo como Pasolini particulariza o conceito de realismo transcende a denotação do termo – o real não contradiz o ficcional e o poético, mas ao dar forma ao mundo define e espelha a cultura, a história e o grau de engajamento intelectual de uma sociedade” (BRAYNER, 2008, p.10). A pesquisa demonstra, dessa forma, sua linguagem artística como uma peça de resistência à barbárie cultural e ideológica de seu tempo.

Outro estudo relevante sobre Pasolini é a tese apresentada por Oliveira Neto, em 2009, *O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: Appunti per un'Orestide africana; Édipo Rei; Medeia*. O estudo mostra que Pasolini se debruça sobre os textos trágicos, vendo neles um fundamento político, isto é, a superação pela razão de um passado arcaico do homem, que gerava sua incerteza existencial. O pesquisador verifica como o cinema trágico de Pasolini se organiza nessa tensão entre estética e política. Para isso, faz uma análise a partir de uma *mimesis crítica*, mostrando que há uma distância entre Pasolini e a indústria cultural do cinema. Oliveira Neto (2009, p.12) explica que

O cinema contemporâneo, a partir do neo-realismo, incorporou o paradigma estético da sua época, o romantismo, forma de expressão adotada, cômoda e facilmente, pela indústria cultural. A divergência entre o cinema crítico e a solução romântica determina, por conseguinte, a característica trágica do cinema de Pasolini e o seu afastamento em relação ao cinema romântico.

A citação acima elucida que Pasolini optou por caminhos mais espinhosos, deixando o cinema industrial romântico para se dedicar às produções multitemáticas, entre elas os de conteúdo erótico e político. Não se furtava de discussões acerca das desigualdades sociais, da liberdade dos corpos, entre tantos outros.

Sobre a obra de Antônio José, a recente tese de Gontijo Rosa (2017), *Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções*, propõe analisar as peças mitológicas de o Judeu. Para

isso, faz uma extensa busca nas bibliotecas portuguesas e divide sua pesquisa em duas jornadas. Na primeira, analisa o contexto histórico-cultural em que foram produzidas as peças, voltando-se para a intriga principal, a parte “trágica”. Na segunda, o foco é na intriga secundária, o componente cômico. O pesquisador aponta, dessa forma, a importância das tramas subsidiárias, ou seja, dos graciosos nas obras de Antônio José, cuja comicidade e ação geram brilho e movimento nas peças.

Além da tese, Gontijo Rosa (2011) dedicou sua dissertação de mestrado, *O criado e o semideus: o tragicômico em O Precipício de Faetonte*, para pesquisar sobre o Judeu, fazendo interessantes reflexões, inclusive, sobre a crítica que incumbe a Antônio José o título de satírico ou visionário. O autor buscou estudar a peça partindo das observações dos graciosos, Chichisbéu e Chirinola, e das teorias que regem a escrita dramática de Antônio José.

Corradin (1990), por sua vez, em um estudo de fôlego e reconhecido, publicou como livro sua dissertação de mestrado, *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*, destrinchando como se processa a relação dialógica entre intertexto e o seu paradigma, examinando o diálogo entre duas óperas de o Judeu e seus modelos literários. Nesse caso, *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e *El ingenioso cabellero D. Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, e os *Anfitriões*, de Plauto, Luís de Camões e Molière.

Esses pesquisadores acadêmicos, citados anteriormente, são apenas alguns dos que elegeram as obras de Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini como objetos de pesquisa, ampliando as reflexões sobre suas respectivas criações. Cada um deles, a partir de suas perspectivas teóricas, abrem caminhos para a melhor compreensão das produções expressivas desses artistas, em várias frentes.

Retornando ao mito da Medeia, foco de nosso trabalho, sabemos que ele foi revisitado inúmeras vezes, por escritores e artistas de todo o mundo. A mulher ultrajada, feiticeira, meio humana e meio deusa, que ceifa a vida dos próprios filhos para atingir o marido, de forma passional, foi, de vários modos, encenada. Por meio de livros parodiados, filmes, peças de teatro, séries de televisão, contos e pinturas, a saga de Medeia resistiu ao tempo.

É possível fazer listagens numerosas, como a realizada por Mimoso-Ruiz (1997) no *Dicionário de Mitos Literários*, demonstrando que a tragédia de Eurípides perpassa por distintos continentes. Hesíodo, Ésquilo, Sófocles, Ovídio, Sêneca são apenas alguns nomes dos escritores da Antiguidade que beberam na fonte desta feiticeira. Cada obra é contextualizada em seu tempo, abordando as temáticas mais importantes de sua região, contudo, sempre com a mesma perfídia, a sina amorosa da traição e do infanticídio.

Mimoso-Ruiz (1997) cita, por exemplo, a aparição de Medeia em *Os Argonáuticos*, de Valério Flaccus, um século depois de Cristo. Comparece, igualmente, a literatura medieval do século XII ao XIV, tornando-se “personagem episódica dos ‘Romances de Tróia’” (MIMOSO-RUIZ, 1997, 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 Alighieri, em a *Divina Comédia*, faz uma rápida referência ao trágico casal, colocando Jasão a sofrer no Inferno (Canto XVIII).

No Brasil, podemos citar a peça *Gota D'Água*⁴, 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. Na peça brasileira, Medeia é Joana, vivida magistralmente por Bibi Ferreira em encenação lembrada até os dias atuais. Há, ainda, a Medeia de Denise Stoklos, a *Desmedeia*, que, em curso contrário, tangencia a vitória pelo amor, nega o ciclo de mortes do mito e denuncia os deslizos e absurdos políticos do país. Outra versão é escrita no Brasil, em 1961, em que Agostinho Olavo publica *Além do Rio, Medeia*.

Não podemos deixar de citar a versão fílmica da *Medeia*, de Lars Von Trier, filmada em 1988 para a televisão, com roteiro de Carl Theodor Dreyer. Nessa obra, fica evidente a preferência por uma ambientação soturna e nebulosa, pois predominam nas cenas a neblina e a escuridão. A trilha sonora melancólica se junta a determinados sons, como o correr das águas e o barulho dos ventos, realçando a ligação mágica da feiticeira com os elementos da natureza.

Embora o sofrimento amoroso de Medeia e o inevitável infanticídio se sobreponham a qualquer elemento da trama, a versão de Lars Von Trier nos proporciona, logo na primeira fala da feiticeira, uma mulher que indaga o patriarcado e o seu próprio posicionamento na sociedade. Medeia questiona: “por que as mulheres têm de tolerar tanto? Silenciosamente submissas de corpo e de atos? Que direito tem as mulheres? Um homem pode procurar novas amizades. Ela não tem ninguém fora dele.” (TRIER, 1988).

Filmada há quase trinta anos após a versão de Pasolini, a *Medeia* de Lars Von Trier merece uma investigação à parte, por toda a sua riqueza de símbolos e cenas. O diretor mergulhou no que há de mais profundo e vil na alma humana, sobretudo nas cenas finais do infanticídio, quando o segundo filho de Medeia entrega a corda para a mãe, para o seu próprio

⁴ Analisamos essa peça em “Os encantamentos de Joana em *Gota D'Água*” (MELO, 2011), texto que compõe *O livro das bruxas: transfigurações de Medeia na Literatura Brasileira* – organizado por mim, Lucas Gilnei Pereira de Melo, Kênia Maria de Almeida Pereira e Kamilla da Silva Soares.

enforcamento, sinalizando o irreversível destino perante a morte de seu outro irmão. Nessa cena, o trágico se confirma como inevitável, se alia ao texto de Eurípides, deixando Jasão à deriva e sem herdeiros.

Para desenvolvermos a pesquisa para essa tese, apresentamos a princípio três capítulos. No primeiro, *Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini: dois hereges em tempos totalitários*, nos aprofundamos nas leituras para entender a vida de ambos os artistas, fazendo um percurso biográfico, abordando a vivência em seus respectivos países, Portugal e Itália. Muitos elementos presentes em suas obras podem ser entendidos através da ligação com o contexto em que foram produzidas, pois, de algum modo, os aspectos sociais, econômicos e políticos se apresentam no texto.

Interessante saber que ambos tiveram breves passagens pelo Brasil. Antônio José nasceu em terras tupiniquins; no entanto, aos sete anos, acompanhou a família em sua primeira prisão por práticas judaicas. No auge das perseguições do século XVIII, os Tribunais passaram o pente fino no Brasil colônia em busca de judaizantes, sem deixar de fora aqueles que poderiam dar algum lucro para o movimento persecutório, como o pai de Antônio José, dono de partidas de cana, na época.

Pasolini, por sua vez, adulto e em franca produção artística, passou por nossa terra na década de 1970 em uma viagem de férias, visitando Recife, Rio de Janeiro e Salvador, como menciona Alves (2016), no artigo *A viagem de Pasolini ao Brasil: uma visão do terceiro mundo*. Para a autora, essa experiência, embora em curto espaço de tempo, serviu para clarear suas ideias acerca de um país subdesenvolvido e fazer pontes de análise com a Itália daquele período. Nessa mesma época, Pasolini fez inúmeras análises de cunho social e político, certamente pela própria experiência ter trazido pontos de intersecção entre os países.

O capítulo primeiro de nossa pesquisa contempla, também, o fim trágico de Antônio José, condenado pelo Tribunal Inquisitorial por ser judeu, e o de Pasolini, em uma situação sombria, até hoje questionada. Para o mergulho na vida de Pasolini, utilizamos Nazário (1982), Ceccaty (2015) e Didi-Huberman (2011). Para os estudos relacionados à vida de Antônio José, embasamo-nos em Pereira (2007), Pereira (2014) e Silveira (1992).

No segundo capítulo, *Reflexões sobre o totalitarismo: a Inquisição em Portugal e o Fascismo na Itália*, buscamos entender a origem desses sistemas totalitários que tomaram conta de Portugal e Itália em distintos séculos, respectivamente, e por outros países que sofreram influência. Para a pesquisa sobre os processos inquisitoriais, recorreremos a autores renomados na área, como Novinsky (1982), Bethencourt (2000), Pereira (2007), Saraiva (1978) e Haught (2003).

Para discutirmos o Fascismo, em sua origem, fomos a autores que melhor sintetizaram sobre esse fenômeno totalitário, como Konder (1977), Paxton (2007), Eco (2018) e Stanley (2018). Intriga-nos que um fenômeno da metade do século ainda esteja sendo fervorosamente discutido, em função dos movimentos políticos dos governos. Por isso, tornam-se valiosas as reflexões de Eco (2018) e Stanley (2018) ao ligar elementos do período entreguerras aos novos fascismos da modernidade.

Eco (2018) nomeia esse movimento de *Fascismo Eterno*, pedindo-nos atenção para supostas características que permanecem, após a sua derrocada com a queda de Mussolini. Stanley (2018), por sua vez, em *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*, lista as dez características fundamentais do Fascismo e revisita célebres exemplos de movimentos ultranacionalistas, da Itália da década de 1920 às experiências recentes de Mianmar, Hungria, Polônia e Estados Unidos.

Buscamos em Freud (2011), no texto *Psicologia das massas*, as razões para a reunião de milhares de pessoas, cujo apoio incondicional e sem os devidos questionamentos, possibilitou a manutenção desse regime, que até mesmo após a sua ruína permaneceu com o clima extremamente conservador e patriarcal.

No terceiro capítulo, *As alegorias nas Medeias de Antônio José e Pasolini: denúncia e resistência*, fazemos uma análise das alegorias presentes nas obras dos respectivos artistas, com o intuito de verificar as denúncias presentes nas mesmas. Além disso, identificamos em que sentido esses regimes transformaram o fazer artístico dos poetas da época e silenciaram a classe artística.

Discutimos a expressividade da obra e da representação da Medeia como uma figura de resistência em contextos autoritários, observando os recursos da linguagem utilizados pelos poetas, como metáforas, intertextualidades, ironias e demais recursos presentes na versão fílmica. Destaca-se no suporte cinematográfico, por exemplo, a trilha sonora, as luzes em contraste com as sombras, os efeitos especiais, locações e interpretações dos atores.

Finalizando essa introdução, para adentrarmos nos capítulos propriamente ditos, salientamos a importância de discutirmos os regimes totalitários e os seus reflexos nas artes, pois relembrar a Inquisição, o Neofascismo, as mortes trágicas de Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini são, também, formas de resistência, uma vez que, através da ficção e da denúncia das personagens, é possível demonstrar que a história pode ser cíclica, retornando sob outras feições.

CAPÍTULO I

ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E PIER PAOLO PASOLINI: DOIS HEREGES EM TEMPOS TOTALITÁRIOS

Antônio José da Silva, autor de *Encantos de Medeira*, viveu a primeira metade do século XVIII no alvorecer do Iluminismo, da expansão marítima e de uma grande intolerância religiosa e racial. Pertencia à comunidade judaica, que, nos dois primeiros séculos de domínio colonial no Brasil, poucas vezes fora perseguida pelos agentes inquisitoriais⁵. No entanto, a primeira metade do século XVIII iria compensar o que o Tribunal do Santo Ofício não fizera antes, em termos de destruição de lares e fogueiras humanas.

O Judeu nasceu em 08 de maio de 1707, filho de uma família fluminense. Sua mãe, Lourença Coutinho, e seu pai, João Mendes da Silva, advogado e poeta, possuíam negócios e grande prestígio social na época. Em outubro de 1712, aos cinco 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 inquisitórios, sendo obrigados a delatar a todos, inclusive familiares, e confessarem o que quisessem aos inquisidores.

O pai de Antônio José da Silva, João Mendes da Silva, foi penitenciado um ano depois, em 1713 no dia 09 de julho, com cárcere e hábito penitencial⁶, além de ter sido confiscado todos os seus bens, pois, na verdade, esse era um dos principais objetivos da Inquisição. Apesar de não ser dono de engenho, tinha 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.

Enquanto Antônio José da Silva, no século XVIII, sofrera duras perseguições religiosas pelos Tribunais Inquisitoriais, Pier Paolo Pasolini, dois séculos mais tarde, afrontou a sociedade com suas obras que abrangiam, como tema, assuntos tabus e considerados obscenos e pornográficos. Nascido em 1922, passou sua infância em diversas cidades italianas, devido aos

⁵ A Inquisição chegava ao Brasil através dos chamados *visitadores*, que eram comissários (membros do Clero) ou Familiares do Santo Ofício (leigos com pré-requisito de “pureza do sangue”). Eram representantes dos Tribunais Inquisitoriais que buscavam denúncias de judeus, feiticeiras, sodomitas e subversivos em geral. Mais informações podem ser encontradas no livro *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, de Laura de Mello Souza (2009), ou no livro *Cristão-novos na Bahia: A Inquisição no Brasil*, de Anita Novinsky (1992).

⁶ O hábito penitencial era conhecido por *sambenito*, uma espécie de túnica em forma de saco, aberto nas pernas. Todos os condenados eram obrigados a usar essa veste, com o objetivo de serem reconhecidos na sociedade. Durante a procissão com destino aos autos-de-fé, eram, também, obrigados a vesti-la.

deslocamentos de seu pai, tenente da infantaria, fixando-se por fim em Bolonha. Sua mãe, Susanna Colussi, professora, tinha 31 anos, e seu pai, Carlo Alberto, tinha 30 anos, quando o cineasta nasceu.

Carlo Alberto Pasolini e Susanna Colussi se encontraram pouco antes da Primeira Guerra Mundial em *Casarsa delle Delizie* (a “aldeia das cabras”) no Friul, enquanto Carlo Alberto servia perto da fronteira. Os dois se conheciam havia vários anos, mas, apesar do escândalo do nascimento de um primeiro filho, Carluccio, que morrera ainda criança, no início de 1915, eles não haviam decidido se casar. Pier Paolo Pasolini jamais conheceria a breve vida desse irmão mais velho.

Assim como os pais de Antônio José, os pais de Pasolini pertenciam à linhagem pretensamente nobre da Itália. Segundo o biógrafo Ceccaty (2015, p.19), “a família de Pasolini era muito rica (possuía terras e imóveis), mas, depois da morte do pai, Carlo Alberto dilapidaria sua herança quando ainda muito jovem por causa de uma dançarina”. Entretanto, a família da mãe, os *Colús*, que adotaram o nome italiano *Colussi*, era formada de camponeses.

Salientamos sobre os vínculos familiares que Pasolini, desde muito cedo, tinha uma relação paterna conturbada. Seu pai era considerado autoritário, egocêntrico, nacionalista e fascista. Segundo Nazário (1982, p.8), “Pasolini teve uma doença nos olhos e Carlo ministrava um colírio: a sensação de dor, associada à presença paterna, foi suficiente para afastá-los. É que Pasolini já ressentia a incapacidade afetiva de Carlo. Se, na adolescência, tentou dele ser amigo, já o considerava um neurótico”.

Em uma de suas entrevistas, Pasolini relata que

Ele foi mais importante para mim do que minha mãe nos primeiros anos da minha vida. Sua presença era tranquilizadora, forte. Ele era um pai verdadeiramente afetuoso e protetor. Depois, de repente, quando eu estava com cerca de três anos, o conflito explodiu. A partir de então, sempre havia uma tensão de antagonismos, de dramas, de tragédia entre nós, [...] Ele era violento, possessivo, tirânico. Eu me lembro que antes dos meus três anos ele também era alegre. Mas depois eu não me lembro nem de um sorriso seu (mas ele se contorcia nas raras vezes que ria) [...] (NAZÁRIO, 1982, p.25).

O relato acima é nítida influência nas obras do artista italiano: a devoção pela figura feminina, anos mais tarde, pelos constantes embates com o pai. Nesse sentido, quando leu Freud, atribuiu o seu ódio ao Estado e à Burguesia, como fruto de um trauma edipiano. Odiar os abusos do patriarcado, representados pelos poderes políticos e econômicos daquela época, era de algum modo a extensão de seu ódio e aversão que sentia pelo próprio pai. Sua luta contra

a repressão das liberdades se iniciava no seio de sua casa⁷ e tomou proporções maiores ao expor suas concepções para o seu público.

Apesar disso, é sabido que, em outro momento da vida, percebe e entende que nunca odiou o pai, pelo contrário, achava-o até bonito. No entanto, a relação com a mãe era estreita e muito carinhosa. Para Ceccaty (2015, p. 17), em biografia do artista,

Sua mãe sempre teve um lugar preponderante na sua vida e uma presença em primeiro plano ao seu lado, não apenas porque Pasolini sempre morou com ela e lhe deu vários papéis em seus filmes (em *Teorema*, onde ela acompanha o sacrifício da empregada, interpretada por Laura Betti, que se enterra viva molhando a terra com suas lágrimas, e principalmente em *O Evangelho segundo São Mateus*, onde ela encarna a Virgem Maria), ou porque lhe dedicou vários dos seus poemas famosos, mas porque, dando-lhe acesso à literatura, ela orientou voluntariamente suas escolhas.

Seu primeiro livro, por exemplo, *Poesie a Casarsa* (1942), publicado por sua própria conta, tratava exatamente do amor romanceado e fantástico pela terra de sua mãe, Susana. O dialeto utilizado para escrever o livro, o friulano, não o possibilitou receber críticas em jornais, pois “o fascismo não admitia particularismos locais e idiomas de pessoas refratárias à guerra” (NAZÁRIO, 1982, p.12). Nesse mesmo ano, Pasolini participou como chefe da revista *Il Setaccio*. Em 1943, ele e a família mudaram-se para *Casarsa*, onde ficaram até 1949.

Pasolini possuía, também, um irmão antifascista radical, enquanto o cineasta tinha muito medo da morte – vivendo o antifascismo na juventude de maneira mais discreta. Seu irmão morreu adolescente, na Resistência. Contudo, não tardou para que Pasolini se transformasse em um alvo das patrulhas morais e fascistas, que não se furtavam de higienizar culturalmente tudo o que ameaçava o equilíbrio imposto por elas.

Apesar de toda a censura e perseguição, Pasolini conseguiu ser porta-voz de críticas à sociedade italiana, fazendo denúncias políticas e construindo, dessa forma, um retrato antropológico dos tempos. Para Buaes (2009), em dissertação de mestrado que analisa o período em que o artista italiano se dedicou às crônicas,

Pasolini foi acima de tudo um crítico, um crítico radical da sociedade em que viveu, uma Itália que reagiu e se reergueu heroicamente após os sofrimentos

⁷ Complexo de Édipo é um conceito criado por Sigmund Freud (1856-1939) utilizando-se da literatura grega para explicar o desenvolvimento sexual infantil de uma criança do sexo masculino que, em uma determinada fase, cria desejos pela mãe. Para Freud (1996, p.316), “Podemos entender a força avassaladora de *Oedipus Rex* [...] a lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da plateia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização do sonho aqui transposta para a realidade, como toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual”.

da II Guerra Mundial e dos tempos do fascismo do ditador Benito Mussolini, mas que assistiu passivamente as gerações posteriores cederem aos imperativos do capitalismo e à corrupção associada a este sistema então nascente. (BUAES, 2009, p.52).

Ao contrário de Antônio José da Silva, que sofria as ameaças explícitas de um sistema organizado de aniquilação religiosa, Pasolini sofreu o peso das hipocrisias morais e de políticas totalitárias que atravessavam os séculos, configuradas especificamente através do Fascismo, cujo movimento originou-se e se formou no período entre guerras, como veremos em capítulo sobre esse regime.

As trilhas da arte e da reflexão sobre esses tempos eram sombreadas pelas perseguições e silenciamentos. Pasolini era a todo o momento inquirido sobre os reais intentos de suas criações e acabava se prolongando em muitas discussões a propósito de suas obras. Era, sobretudo, um metapensador, sentindo necessidade de refletir e de se fazer entender pelo seu público.

Em contrapartida, podemos afirmar, segundo Silveira (1992), que as obras de Antônio José, operetas cômicas encenadas com bonecos de cortiça, oposto do que ocorreu com Pasolini, não foram o estopim para a sua perseguição e fim trágico. Outras correntes afirmam, no entanto, que o sucesso de Antônio José, certamente, chamou a atenção dos inquisidores, que maquinaram uma verdadeira armadilha para aniquilar o comediógrafo.

A leveza dos clássicos, transformados em sutis piadas por meio de uma ironia fina, criticava os exageros e pompas da época; apoiados pelos labirintos da linguagem, do dizer sem dizer, os clássicos dão elegantes “tapas com luvas de pelica”. Basta lembrarmos do Rei de Colcos, Etos, em *Encantos de Medeia*, cuja posição surpreende ao final da trama, beneficiando com todos os louros o navegante Jasão, como veremos em capítulo específico para a análise.

Quando Antônio José escreve de maneira leve sobre o Rei, supomos que represente um pequeno afago, escondendo, na verdade, uma alegoria que denuncia a inversão de valores. Tal artifício não foi capaz de despistar os inquisidores de Antônio José. Seria um recurso narrativo para acalmar os ânimos aristocratas? Poderia ser, no entanto, sutil mecanismo de ‘colocar de molho’ o velho poder conservador dos reis, cuja visão turva seguia, indiscutivelmente, as orientações religiosas do Santo Clero.

Não podemos esquecer que os artistas, contemporâneos de regimes totalitários e que trabalhavam sob o olhar da repressão intelectual, criavam incorporados de uma *autocensura*. O processo de criação se baseava em tomar todos os cuidados necessários com os elementos e representações que poderiam, de alguma forma, irritar os inquisidores e, desse modo, escapar de processos futuros. Lembramos-nos da censura colocada em prática no Brasil, durante o golpe

de 1964, em que todas as produções de Chico Buarque eram censuradas, sem ao menos serem lidas; bastava que o censor verificasse a assinatura da canção, peça teatral ou texto jornalístico.

Para escapar de tamanha fiscalização e fugirem das censuras, os artistas trocavam o nome de autoria das obras, substituíam rimas ou palavras, usavam de todos os artifícios alegóricos e representativos. Semelhante caso acontece na peça *Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, encenada em outubro de 1733, no Teatro do Bairro Alto, em Portugal.

Ao aproveitar a narrativa de Miguel de Cervantes, sem desmerecer os personagens, nessa comédia, Antônio José constrói um mundo às avessas. Mune-se da liberdade que possui com o *clown*, representado através dos personagens graciosos, para satirizar a sociedade, criticando a justiça, a medicina, os exageros da poesia barroca e a nobreza.

Especificamente nessa peça, Sancho Pança surge como governador da ilha dos Lagartos, julgando os poderes judiciários que, na verdade, não faziam justiça. Nas palavras de Pereira (2007, p. 80),

Como aconteceu com as peças seguintes de Antônio José, a partir das matrizes estabelecidas no D. Quixote, o criado é o condutor da intriga. Com isso, fica bem caracterizado o bifrontismo do seu teatro, em que, de um lado, se encontram os aristocratas e as grandes figuras; e, de outro, os criados, os graciosos, que traduzem as aspirações mais modernas da sociedade. Para o espectador, não importa que o Sancho seja um parvo; o fundamental são as verdades que saem da sua boca ao salgarem com escárnio os valores estratificados que suas óperas queriam atingir.

O autor referenda a antiga máxima *castigat ridendo mores*, ou seja, “corrige os costumes rindo” e rindo é que as verdades são ditas no texto. Antônio José aproveitou do fantasioso mundo de Dom Quixote e Sancho Pança para alinhar, por meio do universo do cavaleiro andante, uma trilha de leveza, riso e crítica social. O mesmo artifício é utilizado com os graciosos na peça *Encantos de Medeia*, um alívio cômico que denunciava as antigas práticas do sistema de poder lisboeta da época.

Nesse sentido, é de extrema relevância a cena em que nos deparamos com Sancho Pança desconstruindo a representação da deusa Justiça, usando de toda sua criatividade para colocar do avesso os símbolos que a mesma utiliza:

[...] Sabei, primeiramente, que isto de Justiça é coisa pintada e que tal mulher não há no mundo, nem tem carne, nem sangue, como, por exemplo, a senhora Dulcinéia Del Toboso, nem mais, nem menos; porém, como era necessário haver esta figura no mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga e que metia

um olho por outro; e, como a Justiça, havia de sair direita, para não se lhe enxergar esta falta lhe cobriram depressa os olhos. A espada na mão significa que tudo há de levar à espada, que é o mesmo que o torto e a direito. Os doutores que falam nesta matéria não declaram se era espada colubrina, loba, ou de soliga; mas eu de mim para mim entendo que desta espada a folha era de papel, os terços de infantaria, os copos de vidro, a maçã de craveiro, e o punho seco. Na outra mão, tinha uma balança de dois fundos de melancia, como a dos rapazes: não tem fiel; nem fiador; mas contudo dá boa conta de si, porque esta moça, se não tem quem a desencaminhe, é mui sisuda. (SILVA, 2007, p.130).

Ao explicar de Sancho por Sancho mesmo, a deusa Têmis da Grécia Antiga perde o que ela representa de modo fundamental: a equidade, a imparcialidade, o respeito, a sabedoria e a defesa da lei. Cai por terra a retidão da justiça que, na visão do cavaleiro andante, possui olhos estrábicos e, por isso, tampado às pressas para não se mostrar defeituosa. Ao descrever a arma em seu punho, a fé em Têmis fica ainda mais abalada, pois “tudo há de levar à espada, que é o mesmo que o torto e a direito” (SILVA, 2007, p.130). Segundo Kothe (1986, p.7), ao citar exatamente a deusa Justiça como exemplo alegórico, cada elemento “quer dizer alguma coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece. *Alegoria* significa, literalmente, ‘dizer o outro’”.

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

Retomando o processo de perseguição de Antônio José, podemos afirmar que atitudes outras do comediógrafo não contribuíram para despistar a observação do Santo Ofício, como dar esmolas, ter amizade com os padres ou frequentar as missas. O sucesso, com certeza, chamou a atenção dos poderosos da época, entretanto foi a denúncia de uma antiga ama de leite, presa pelos inquisidores e pressionada por confissões, que fez com que Antônio José e os membros de sua família fossem presos. Silveira (1992) explica melhor como ressurgiu a perseguição em Portugal, após terem sido expulsos do Brasil:

Para fugir de maus lençóis de um matrimônio, Luís Terra Soares Barbuda deita à mesa do Santo Ofício uma denúncia contra a noiva. Por artes e manhas do destino, Brites Eugênia, a noivinha desprezada, era sobrinha de Lourença Coutinho. Detida em março de 1726, a mal-amada, para conquistar a benevolência inquisitorial, denuncia outros judaizantes, entre os quais Antônio José, logo posto sob suspeita pelos Inquisidores, que aguardam novas delações. Elas surgem em 1º de Agosto de 1726: João Tomaz de Castro, irmão de Brites Eugênia e também recolhido aos cárceres, depõe contra Antônio

José, sem esquecer os outros primos, André e Baltasar, e a tia Lourença. A Inquisição já podia puxar a rede recolhendo os figurantes desse enredo de desamor. (SILVEIRA, 1992, p.29).

Vemos, no relato anterior, a fragilidade da denúncia baseada em vingança mesquinha. O esquema dos Tribunais da época funcionava com essa permissão, ou seja, bastava que um cristão-velho, antigo funcionário, amizade ferida ou comerciante com sensação de prejuízo, todos movidos por sentimentos escusos, denunciasses outro indivíduo juntamente com a sua família, para que os inquisidores voltassem os olhos para os acusados, muitas vezes sem chances de verdadeira defesa.

Esse contexto vivido por Antônio José era o reinado de D. João V, que dirigiu o império português de 1707 a 1750, em um período no qual mais se caçou cristãos-novos em Portugal. Vale ressaltar que o reinado, ao passo que enviava bolsistas para se inserirem nas novas descobertas epistemológicas e artísticas da época, também, fazia a manutenção dos Tribunais que censuravam intelectuais. Artistas se exilavam, livros eram censurados e o ambiente era de fanatismo pela fé.

Tanto o período inquisitorial quanto o período pós-fascista italiano, focos de nossa pesquisa, entre outros extremismos totalitários, possuem como característica fundamental o anti-intelectualismo, sentimento de hostilidade em relação aos méritos da educação e de todo o conhecimento produzido. Artistas, intelectuais, pesquisadores, professores e pensadores, em geral, são os primeiros a serem perseguidos pelo seu poder de reflexão e questionamento em relação a esses regimes. Além disso, são sempre perseguidos por aqueles que possuem nível de instrução menor e taxados de subversivos e parasitas, no sentido de não produzirem matéria de valor para o capital, mas criar o pensamento crítico e questionador, motivo temerário para sistemas de tolhimento.

Fica claro que a maquinaria da Inquisição se transvestia das justificativas religiosas para alcançar e conter qualquer manifestação intelectual e artística, além de confiscar os bens dos presos, instaurando sombrias intenções econômicas, que possuíam como objetivo financiar as investigações e os excessos de todos aqueles que estavam no poder imperial e religioso. O próprio dinheiro confiscado dos judeus servia para fazer a manutenção da sistemática limpeza religiosa. Segundo Pereira (2007, p.16),

A prisão da prestigiosa família de Antônio José da Silva, senhores de engenhos e intelectuais do Rio de Janeiro, no momento em que essa cidade começa a assumir o primeiro plano na vida nacional, em virtude da riqueza que transitava por seu porto, certamente ajudou a solidificar as denúncias aos olhos cobiçosos dos inquisidores.

Imaginemos o horror e estado de nervos daqueles que viviam sob a iminência do cárcere ou da morte. Impedidos de ser quem de fato eram, disfarçados de cristãos ou não, os judeus foram vítimas de hostilidades seculares, tornando-as banais aos olhos de historiadores e sistematizadas por aqueles que os culpavam pela desordem do mundo, aproveitando dessa fragilidade para automatizar/justificar as perseguições.

Ao discutir as origens do totalitarismo e antisemitismo, Arendt (1976, p.33) afirma que os judeus “não formavam uma classe, nem pertenciam a qualquer das classes nos países em que viviam”. Apesar desse não pertencimento, sabemos que os judeus não estavam na linha de todos os negócios, mas, repetidas vezes, eram eles os financiadores. Essa relação gerava de alguma maneira um mecanismo de dependência e proteção entre nobreza e população judaica. A autora ainda complementa que, “na sociedade, o próprio fato de o indivíduo ter nascido judeu significava que ou era superprivilegiado – por receber proteção especial do governo – ou subprivilegiado, privado de certos direitos e oportunidades, negados aos judeus para impedir a sua assimilação” (ARENDT, 1976, p.34).

A perseguição sempre foi tão metódica que os próprios judeus não entendiam o quanto era grande o preconceito, cuja hostilidade estava naturalizada entre os indivíduos, e que, com essa manifestação, seria possível a sua mudança para uma política de banimento, nos séculos seguintes, culminando nas grandes guerras mundiais. Afinal, eram impedidos de frequentar universidades, assumir cargos públicos, entre outras progressões sociais.

Enquanto isso, podemos considerar que o encalço político vivido por Pasolini era, segundo Ceccaty (2005), uma réplica do poderio italiano a um artista que tanto chocava e incomodava. Nesse sentido, o biógrafo lembra que Pasolini escreveu um romance, chamado *Petróleo*, no qual previa o terror que o país iria mergulhar. Publicado após sua morte, era uma denúncia contra a corrupção na empresa estatal de Petróleo da Itália.

Segundo matérias publicadas na época do lançamento do manuscrito, Pasolini andava investigando as relações perigosas entre política, os negócios e os mundo do crime organizado. Dessa forma, foi muitas vezes levantada a hipótese de que teria sido morto para não divulgar o que sabia. Dois dos protagonistas de *Petróleo* eram Enrico Mattei e Eugenio Cefis, ambos ligados à ENI – Ente Nazionale Idrocarburi S.p.A, petroleira italiana.

Pasolini incomodava com a sua lucidez e a sua coragem de “pôr o dedo na ferida” de uma sociedade italiana hipócrita e corrupta, denunciando a democracia cristã. Descreveu a ascensão vertiginosa do neocapitalismo triunfante, que vemos hoje em dia totalmente vitorioso no Ocidente. Nazário (1982, p.32-33) considera que

Pasolini é um intelectual engajado: assina manifestos contra a censura, participa de *meetings* antifascistas, lidera a contestação na Itália. Durante os movimentos estudantis, propõe a autogestão do Festival de Veneza e o desarmamento da polícia. [...]

Esteve sempre só em suas denúncias, o que dá sentido à sua confissão de ser comunista por instinto de conservação. Intelectual marcusiano, aceitava as premissas da integração do proletariado nas sociedades avançadas, integração operada no terreno das necessidades controladas e satisfeitas, as quais, por sua vez, reproduzem o capitalismo monopolista.

Para o artista italiano, a luta de classes é o que mais lhe pareceu interessante e próximo de seus verdadeiros valores, apesar de se desiludir com os resultados das revoluções russa, cubana e chinesa. Aproximou-se, então, da nova esquerda e preocupou-se, sempre, em estar próximo de seu público leitor. Essa postura é que o fez ser reconhecido em suas inúmeras entrevistas, em que defende o sentido de suas obras e tenta destrinchá-las em explicações extensas e filosóficas.

Pasolini manteve uma estreita relação com PCI – Partido Comunista Italiano, recomendando que os desempregados napolitanos votassem nesse partido, por ser o que, naquele momento, satisfazia os interesses imediatos, como trabalhar, comer e viver decentemente. Contudo, Pasolini soube criticar os movimentos que lhe são contemporâneos, como os movimentos estudantis. Em uma determinada manifestação, Pasolini fez um manifesto poema no qual dizia que os estudantes são filhos de burgueses e são burgueses eles próprios. Após a repercussão negativa, o artista veio à público expressar que a crítica era apenas para alguns extremistas de direita.

Pasolini causou polêmica, também, ao criticar o momento *undreground*, os *Vicennes*, a moda dos cabelos compridos, as drogas, a pornografia e inúmeros outros protestos, como o dos jovens americanos. Nazário (1982, p.36) aponta que, além disso,

Pasolini tampouco poupava críticas à cultura estabelecida. Denunciava o conformismo da esquerda, as atitudes fascistas dos antifascistas que nada faziam para impedir os jovens de se tornarem fascistas, como se eles estivessem predestinados, por sua raça, a ser fascistas. Responsabilizava os intelectuais de sustentarem o governo, a grande propriedade e os monopólios, aceitando uma realidade inexistente, sendo a realidade atual sem poetas.

Poderíamos até colocar Pasolini como aparentado da deusa Medeia de Eurípides. Apaixonado pela vida, mas muitas vezes inadequado em seu território. Estrangeiro no mundo e, por isso, visto com desconfiança e com medo por todos aqueles que se diziam estar em um pedestal. Não foi à toa que Pasolini desejou buscar nas peças gregas um entendimento para o seu tempo. Descrente com os rumos da humanidade, especificamente com o povo italiano,

Pasolini acreditou que somente através de uma imersão pelas razões gregas, problematizadoras da existência, seria possível entender as questões de sua época.

Claro defensor da arte e da reflexão, Pasolini sempre criticou o consumismo exacerbado e o que ele poderia causar de negativo na sociedade, impondo padrões e uniformizando pensamentos e corpos, considerando esse modelo como a ‘emergência de um novo fascismo’ ou como um ‘genocídio cultural’. Nesse sentido, a escolha ao retorno aos mitos gregos é a clara intenção de voltar o olhar para as origens literárias, demonstrando que o mito Medeia, mesmo tendo sido diversas vezes reinventado, continua atual e repleto de significação. Para Oliveira (2011), o cineasta retoma os mitos e ele próprio é a ‘força do passado’, dizendo-se como “uma alternativa a racionalidade pragmática e burguesa na qual via a negação radical de seu drama existencial e de sua criatividade artística” (OLIVEIRA, 2011, p.2).

O sentimento desse período, década de 1960 e 1970, ocorreu devido às recentes reformulações dos meios de comunicação e de informação, pelo excesso ideológico que impôs modelos de obediência e de conformismo. Desse modo, Pasolini profetizou o que ocorreria anos adiante com o advento da *internet*, do consumo superficial de informações, de uma retração nas reflexões.

Pouco diferente de Pasolini, o comediógrafo, de alma brasileira e vivência portuguesa, fez inúmeras referências aos mitos gregos. Seria o mesmo sentimento comum em regimes totalitários? Somente com os mitos primordiais seríamos capazes de entender as verdadeiras complexidades e falhas humanas? São os mitos e a sua representação da realidade, em sua infalibilidade, capazes de nos surpreender e nos impactar de tal modo a quebrar paradigmas e rever os caminhos de uma humanidade em constante mudança?

O fato é que Antônio José soube, da melhor forma possível, aproveitar bem o tempo para produzir e nos fazer pensar sobre todos os elementos simbólicos que surgem em suas obras. Perseguido desde os sete e preso pela primeira vez aos vinte e um anos de idade, escreveu para que pudesse dar vida aos bonifrates, bonecos de cortiça, que encenavam nos palcos do Bairro Alto as referências mitológicas e os clássicos literários.

O escritor deixou obras cômicas significativas⁸, por zombar do sistema, das instituições e da nobreza, da justiça corrupta e do sistema educacional ultrapassado. Suas oito peças foram encenadas entre 1733 e 1738. Primeiramente editadas no volume *Teatro Cómico Português*,

⁸ As óperas de Antônio José da Silva podem ser baixadas do *site* da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <www.bnportugal.pt>. Acesso em: 27 jul. 2020.

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 Alcmene* (1736); *Labirinto de Creta* (1736); *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1737); *Precipício 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*, que trata dos costumes familiares portugueses. 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 a utilização da música, as óperas com influências italianas.

Silveira (1992), ao discutir as biografias e ficções sobre a vida de Antônio José, afirma que “erigir-lhe um cenotáfio de dramaturgo subversivo, engajado contra o Sistema, é torná-lo vítima de mais uma ficção. Como se não lhe bastasse ter sido vítima da ficção judiciária do Santo Ofício.” (SILVEIRA, 1992, p.53). De fato, as comédias de Antônio José não criaram embates incendiários diante dos inquisidores, pelo contrário, as críticas são veladas e estão na voz bufa de seus personagens, a partir de finas ironias e falas à parte.

Não podemos deixar de mencionar a importância dos personagens graciosos em suas peças, como os próprios Sacatrapo e Arpia, em *Encantos de Medeia*. Bufões subsidiários que falam verdades através do deboche e colocam contra a parede antigos hábitos e excessos de uma sociedade falsa moralista. Não é à toa que a palavra literária é sempre o meio de expressão melhor utilizado para dizer sem dizer, alegoricamente, formando em seu todo farpas que incomodam os algozes.

Nesse sentido, precisamos lembrar que na maioria de suas peças joco-sérias a ordem da nobreza ou do clero é sempre mantida ao final. Mesmo que durante o desenrolar do enredo ela receba alfinetadas, falas à parte ou a própria caracterização pomposa dos personagens, consideramos essa estratégia como um mecanismo de defesa do próprio comediógrafo para garantir a encenação de suas peças.

Cabe-nos rememorar que as acusações sofridas por Antônio José não dizem respeito às suas peças, mas, exclusivamente, à questão religiosa. O Judeu sofreu as duras penas de encenações realizadas no cárcere, para que ele fosse acusado de prática judaica, fazendo jejum. Justamente o artista inventivo, criador de cenas e personagens, sendo vítima de uma cena fictícia orquestrada na realidade, pertencente a um todo maior, uma engenhosa encenação de terror nos Autos de Fé. Sobre essa fatídica encenação, Pereira (2013), em artigo que antecede a republicação de *Encantos de Medeia*, afirma que

Antônio José, embora perseguido e torturado pelos tribunais da Inquisição, não se deixou intimidar. O Judeu desnudou no palco algumas degradações da decadente sociedade portuguesa setecentista, marcada, principalmente, pelas chamas do fanatismo religioso e por uma justiça deteriorada. Mesmo preso e julgado como herege perigoso, Antônio José continuou produzindo: fez da palavra sua arma de resistência política e social. Foi possivelmente nos cárceres do Santo Ofício, por exemplo, que ele escreveu o burlesco e irônico conto ‘Obras do Diabinho da Mão Furada’. (PEREIRA, 2013, p.20).

Antônio José aumentou a lista de artistas da literatura que tiveram o cárcere como uma *via crucis* na trajetória de suas vidas, assim como Graciliano Ramos, Camilo Castelo Branco, Galileu Galilei, Daniel Defoe e Fiódor Dostoiévski, como bem nos esclarece Medeiros (2008), ao analisar as memórias transformadas em textos literários desses importantes artistas. Para Poli Júnior (2009, p.15), o cárcere “é o espelho das agruras e a desesperança da sociedade, reflexo de suas intrínsecas contradições”. O embate, abastecido pelo anti-intelectualismo, é antigo contra os pensadores ou qualquer artista que refute as ordens estabelecidas. Aceitar os absurdos em silêncio não costuma fazer parte dos intelectuais inquietos, justamente esses é que sofrem com as redes totalitárias de silenciamento.

Embora os desencantos fossem muitos, as torturas se fizessem presentes de forma constante e o clima não propício para o riso, Antônio José subverte a clássica infanticida. Além de não matar os filhos, mudando a ordem trágica e amortecendo o horror da ação principal da história, não se vinga de fato do ultraje da traição. Não há mortes, envenenamentos e muito menos o ódio pronto para explodir. Silveira (1992), ao sintetizar as características dos textos do comediógrafo, considera que a

Infração aos cânones aristotélicos e horaciano, o *jôco-sério*, no teatro do Judeu, funde oximoristicamente universos e valores, considerados dicotômicos e estanques, do *soco* e do *coturno*, da comédia e da tragédia. Em seu diapasão bitonal, em sua configuração bifronte, o sublime e o rasteiro convivem numa familiaridade que provisoriamente rompe a hierarquia de estamentos sociais. (SILVEIRA, 1992, p.147).

O autor referenda a ideia de que Antônio José conseguia mesclar em seus textos o ar pomposo dos reis e rainhas com o popularesco dos graciosos. Sacatrapo e Arpia, em *Encantos de Medeia*, representam a magnitude e a importância dessa classe abastada de servos que funcionam como fio condutor das histórias e concentram boa parte das cenas da peça.

Esses personagens graciosos, com suas falas à parte, como um pensamento em voz alta, desnudam seus reais interesses e dos demais personagens. Silveira (1992), sobre essa

particularidade textual de Antônio José, especificamente na transformação que Dom Quixote sofre em sua visão cômica, complementa que

o motivo das intrigas, buscado no acervo mitológico, histórico ou literário, a tratar das obras e ações heróicas de príncipes e semideuses, abate-se em complicações e quiproquós de enredos amorosos e domésticos, recebendo algumas vezes um tratamento paródico, cênico ou desmascarador. Nesse diapasão derrisório a sublimidade trágica de D. Quixote, o Cavaleiro da Triste Figura, se transforma no ‘alegrão do universo’, motivo de burla, riso e escárnio. (SILVEIRA, 1992, p.149).

Em meio à fértil produção do comediógrafo, o contexto que se instituía, desde a sua chegada do Brasil, era de medo e sombra. A cada passo ou degrau alcançado por Antônio José, estava acompanhado o claro risco de ser preso, novamente, pelos Tribunais Inquisitoriais. Pasolini, por sua vez, arriscava-se na Itália da metade do século XX, produzindo sem parar. Sabemos que, e se não fosse seu fim precoce, teria produzido muito mais. Em geral, escreveu nove romances, oito livros de poesia, inúmeros ensaios e seis peças teatrais.

No campo cinematográfico, entre longas-metragens, curtas-metragens e trabalhos como roteirista, estiveram presentes entre os anos de 1958 a 1975 cerca de vinte e oito filmes. Dentre aqueles que mais se destacaram estão *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La Rabbia* (1962), *Édipo Rei* (1967), *Teorema* (1968), *Medeia* (1969), *Porcile* (1969), *Il Decameron* (1971), *Il racconti de Canterbury* (1972) e, seu último filme, *Salò o Le 120 Giornate di Sodoma* (1975).

Pasolini, no início de sua carreira profissional para garantir renda, lecionou em escolas, principalmente no período da guerra. É nesse momento que começou a escrever poesias inspiradas no dialeto camponês. São textos que formarão o conteúdo de obras publicadas posteriormente, como as coletâneas poéticas *L’usignolo della Chiesa cattolica* (1958) e *La meglio gioventù* (1954), e as narrativas *Ituras tal Friul* (1982), *Amado Mio* e *Atti impuri* (1982), *Il sogno de uma cosa* (1962).

Em 1948 ainda em Friuli, quando militava pelo PCI, Pasolini era famoso na região como intelectual, poeta e secretário do partido; e, em Casarsa, um jovem confessou a um pároco ter mantido relações sexuais com ele. Com o acontecido, o artista é expulso do partido e precisa se mudar para Roma com a mãe, causando muita tristeza aos pais. Segundo Nazário (1982, p.14), “o escritor justificou-se dizendo que havia realizado uma experiência erótico-literária inspirada em Gide, esperando que a invocação do prêmio Nobel o livrasse das perseguições”.

Assim, enquanto Antônio José fora expulso do Brasil em 1707, aos sete anos de idade, tendo sua família acusada de judaísmo, Pasolini, em outro século – precisamente dois séculos

mais tarde, é obrigado a mudar de cidade, além da expulsão do partido no qual era secretário, deixando sua profissão e toda a sua vida para trás, devido à sua sexualidade.

Não é sem propósito que Eurípides tenha sido revisitado nas versões de Antônio José e Pasolini, visto ser um poeta grego cuja poesia possibilitou ao indivíduo encarar-se através do racionalismo. É o poeta que mais humaniza seus personagens, na tentativa de trazê-los para mais perto da realidade. O texto trágico traz em si diversos elementos que constroem a complexidade do indivíduo e sua relação com mundo, instaurando o que chamamos de “consciência trágica”.

É por meio desse racionalismo presente nas peças de Eurípides e da “consciência trágica” causada a partir da leitura dos textos, que os personagens do dramaturgo grego transmitem seus arrebatamentos sensíveis. Dentro de um momento de crise, torna-se clara a necessidade desses personagens desejarem certa organização e procurarem um sentido para as coisas, ao que passo que ignoram as divindades clássicas.

Conseguimos elementos que se interagem, dessa forma, entre os três autores que escreveram as *Medeias*. Eurípides, o primeiro, criou a deusa infanticida cheia de arrebatamentos bem humanos, contrastando com um esquema de dramaturgia cujo foco principal era o poderio dos deuses. Antônio José, por sua vez, recriou uma Medeia em tempos de crise religiosa, com cores suaves e cômicas na pele de bonecos de cortiça. Pasolini retomou mais fielmente o texto grego, aproveitando o contexto da época para alfinetar os valores fascistas vigentes, incluindo o excesso de moralismo e repressão.

Antes desse interesse em relação às filmografias clássicas, o primeiro longa-metragem de Pasolini foi *Accattone – Desajuste social* (1961), que em português faz referência a pessoas sem ocupação; era uma descrição estilizada de ladrões, prostitutas e vagabundos. Conforme Nazário (1982), a recepção da obra fílmica foi a pior possível. O artista observou espantado a atitude quase racista do subproletariado. Nas palavras do pesquisador, “São razões de ordem pessoal, mas também política, que o levam a se aproximar dos marginais. Vendo neles uma real degradação humana, sente, no entanto, que dentro desta degradação existe alguma coisa de sagrado e de religioso, no sentido vago do termo.” (NAZÁRIO, 1982, p.20).

Accattone descreve o cotidiano periférico de Roma, utilizando atores não profissionais, dando a clara impressão de verdade fílmica. Segundo Brayner (2008, p.37), “a frontalidade dos planos e a autonomia dos movimentos de câmera vão sugerir um tipo de abstração que sobrepõe o olhar do diretor e do personagem principal, já definindo uma característica estilística singular”, como podemos verificar na imagem a seguir do filme:

Figura 1 – Família.



Fonte: Cena do filme *Accattone* (PASOLINI, 1961).

Na obra filmica em questão, *Vittorio Caraldi* ou *Accattone* é de origem italiana e depende financeiramente da prostituição de *Madalena*. Casado com *Ascenza*, tem um filho, sem qualquer contato com o mesmo. A partir do momento que *Madalena*, sua fonte de renda, se fere ao sofrer um acidente de moto, ser violentada pelos próprios inimigos de *Vittorio* e presa, ele é obrigado a encontrar um trabalho. Logo adiante, ele conhece Stela, uma jovem por quem ele se apaixona.

No curta-metragem chamado *A Ricota*, Pasolini faz representações cinematográficas com influência pictórica, sofrendo um processo por blasfêmia à religião do Estado e é condenado a quatro meses de prisão. Já em *Evangelho Segundo São Matheus*, há uma representação pura e uma reverência ao texto bíblico. Aclamado pela crítica e pelo público, a produção desse filme rendeu muitos prêmios a Pasolini, ironicamente ateu e comunista.

Na época da filmagem de *Evangelho Segundo São Matheus*, Pasolini abandonou todos os seus outros projetos para realizar a gravação, pois o artista italiano não escondia sua admiração pela figura de Jesus. Fato esse comprovado pela semelhança ao texto do evangelho homônimo. A trilha sonora arrancou elogios da crítica, com peças barrocas e clássicas, como a ária *Erbarme Dich*, da missa *A Paixão Segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach, ao tempo em que introduz *blues* à cena da chegada dos três reis magos.

Pasolini, para fazer a filmagem, escolheu seus atores dentre os populares da região e os personagens que eles interpretavam eram igualmente do povo. Esse é um aspecto comum em outras produções do artista, sempre motivado em transmitir a verdade daquela história.

Realizando o chamado “cinema de poesia”, o diretor narra através de seus personagens, aproveitando de cenas em silêncio e de planos amplos ou com a utilização do *zoom*.

Além dessas obras, é interessante que o cineasta italiano levou adiante um projeto estético de retorno à mitologia, adaptando também *Édipo Rei*. Assim como em *A Paixão Segundo São Mateus* e *Medeia*, Pasolini opta por certa fidelidade ao texto principal, obedecendo ao enredo. Contudo, há no filme um interessante cruzamento temporal, em que o início e o final se passam em tempos contemporâneos, enquanto a parte central acontece no que seria a Grécia antiga, com a presença dos reis e rainhas do texto de Sófocles, como na cena abaixo em que Jocasta recebe Édipo, em Tebas:

Figura 2 – Édipo chega em Tebas.



Fonte: Cena do Filme *Édipo Rei* (PASOLINI, 1967).

A dualidade temporal atravessa igualmente as interpretações que conseguem expressar as forças ambivalentes presentes em Édipo. Os paradoxos do personagem, seus impasses e o poder das escolhas – capazes de transformá-lo em salvador ou algoz – configuram a experiência fílmica de uma tragédia, cuja importância levou a psicanálise a apropriar-se dela para tentar desvendar as forças do inconsciente.

Nesse sentido, Pasolini fez obras fílmicas para um público de nível cultural igual ao seu, limitando-se a se expressar sem querer facilitar a linguagem. Há certa busca por personagens e pelas histórias ainda não contaminadas pela civilização, afinal o neocapitalismo “revelou que o subproletariado não deseja mais do que ascender ao ‘status’ da pequena burguesa” (NAZÁRIO, 1982, p.32). Pasolini já observava esse elemento como uma das características dos novos tempos, o que lhe causava extrema tristeza. De acordo com Nazário (1982, p.23),

Como opor-se a este cinema? Para Pasolini a única forma de oposição é a que se institui através de um cinema popular e inconsumível, como a poesia, sendo

esta a única comunicação que escapa não às determinações econômicas, às quais nada escapa, mas a toda determinação determinada: desde o momento em que o poeta não se identifica a nenhuma figura econômica.

Rememoramos, como dito na Introdução dessa tese, a rápida viagem que Pasolini fez ao visitar o Brasil, cuja oportunidade lhe mostrou as diversas camadas sociais e subdesenvolvimento de nosso país. Certamente, essa experiência apurou seu interesse em retratar os setores marginalizados da sociedade e como essa mesma parcela do povo se comportava diante das revoluções tecnológicas, em pleno processo de desenvolvimento na década de 1970.

Consumismo, alienação e cinema de massa eram sempre motivos de crítica por parte do artista italiano, ao tentar refletir sobre os novos tempos. Demonstrava, então, que a sociedade estava dando passos largos em direção aos produtos prontos, aos deslumbres da publicidade, oferecendo ao expectador facilidades que, ironicamente, dificultariam a construção de pensamento crítico e inventivo.

Essa constante observação da realidade foi vital em toda a sua produção artística. Ao discutir sobre literatura e cinema, Schlesener (2006, p.143), aponta que “Pasolini mostra que a imagem ocupa um lugar importante na vida do homem moderno e que o cinema elabora sua linguagem a partir de um referencial próprio da comunicação oral”. Nesse sentido, há uma ligação dos signos linguísticos com um sistema de signos mímicos para gerar o universo de significações. Para a autora, Pasolini filma como quem questiona se o cinema pode preencher esse espaço de expressão dentro da sociedade capitalista.

Afinal, devemos considerar que a obra filmica lida com uma gama de imagens, pois se trata do mundo da memória e dos sonhos, das possibilidades. Ultrapassa, assim, os limites do racional, possuindo grande qualidade onírica. É o que se chama da ressignificação do comum. É no estágio fílmico da criação artística que a ausência da palavra não prejudica a comunicação, pois as imagens são uma linguagem universal, detentoras de uma infinidade de representações e simbologias, tão bem exploradas pelo múltiplo artista italiano.

Muitos autores convergem que as obras filmicas de Pasolini devem ser consideradas como um “cinema de poesia”. Schlesener (2006, p. 145) entende que

O cinema de poesia funda-se profundamente no exercício de estilos que nascem da inspiração sinceramente poética, a ponto de eliminar toda suspeita de mistificação. Cria-se, no cinema, uma série de referenciais vinculados à ação, ao olhar, ao movimento, ao encadeamento das imagens, que podem ser identificadas como elementos de uma língua de poesia.

Vários elementos são utilizados pelo Pasolini diretor, para que essa percepção do cinema poesia seja tateada e sentida pelo espectador. Entre elas está o fato de usar durante as filmagens pessoas do próprio lugar, dando a impressão de que a história é realmente feita com pessoas de “carne e osso”. Além de Pasolini escolher como atores e figurantes pessoas das regiões em que os filmes eram gravados, era comum que a câmera fosse utilizada “de forma subjetiva livre ou de forma a ser notada como uma presença em cena” (GANDARA; SILVA JÚNIOR, 2015, p.2). A partir dessa concepção de realidade representada nas telas, o cinema se torna, também, a própria realidade.

Schlesener (2006, p.148) afirma que “o cinema é a vida fazendo-se, é a ação cotidiana da sociedade e, principalmente, daqueles que vivem intensamente as contradições, aos que Pasolini deu voz e mostrou ao mundo: os marginalizados e excluídos do sistema capitalista”. Para Oliveira Neto (2009, p. 13),

Pasolini é como o Centauro de Medeia, que, na sua forma híbrida, nos mostra, através do lado humano, o que é compreensível. O outro lado, o mítico, não se expressa por palavras, mesmo porque, se falasse, não compreenderíamos: o mito é apreensível na narrativa que se faz dele, mas não compreensível. No cinema de Pasolini, o mito será expresso como imagem e lido pelo espectador.

O personagem do Centauro, na versão filmica de *Medeia*, surge como um sábio que ensina a Jasão os caminhos da inteligência que ele precisará usar na vida. Diferente de outras representações híbridas da mitologia, como o Minotauro, metade homem e metade touro, a versão de Pasolini apontou para o Centauro instrutor, cheio de bons instintos e sabedoria. Apesar disso, encontra-se fácil nas representações literárias o Centauro nefasto e que se alimenta de carne humana, como veremos no terceiro capítulo de nossa tese.

Observaremos adiante que a complexidade desse personagem aponta caminhos para Jasão. Embora o mesmo, munido de todos os ensinamentos e ideias, fracasse diante dos sagrados princípios. Profanamente a forma híbrida de homem-animal surge, também, na peça *Encantos de Medeia*, uma vez que o Judeu cria uma cena em que o gracioso Sacatrapo é transformado em burro por Arpia, a serva de Medeia.

Aparece no palco um boneco com corpo de homem e cabeça de burro, pagando pela ganância exagerada com moedas de ouro. De modo risível e leve, Antônio José sugere o homem penalizado com a ancestral ambivalência entre o selvagem e o humano. Apesar de muito diferentes entre si, as menções ao homem híbrido e complexo aparecem nas versões dos dois poetas.

A ambivalência dos indivíduos, tão bem representada pelo Centauro e por Sacatrapo em forma de burro, é uma característica da própria natureza humana. Não somos constituídos de sentimentos únicos, prontos e acabados. Pelo contrário, a formação contínua, a partir de experiências e conhecimentos, delinea o indivíduo em sua composição humana. Contudo, sabemos que essa força ambivalente pode ser institucionalizada para o lado selvagem e devastador, como ocorreu nos regimes inquisitoriais responsáveis por perseguir judeus, entre eles o comediógrafo Antônio José.

Partindo dessa lógica, consideraríamos que o homem luta dentro de si contra forças contrárias e poderia, por si mesmo e por interesses de poder e amorais, ignorar a diversidade dos seres humanos, originários das mais diversas raças, cores e credos, cedendo ao lado desumanizado sem qualquer tipo de empatia pela convivência pacífica entre os povos.

É possível verificar essas questões ao retomarmos o contexto de perseguição judaica, cuja data é 1492, com a conversão forçada ao catolicismo dos judeus espanhóis. Aqueles que não aceitaram fugiram para Portugal, onde receberam portas abertas por parte do Rei, que em realidade estava de olho nos impostos que seriam recebidos a mais. Paulo Roberto Pereira (2007), na Introdução do livro *As comédias de Antônio José da Silva*, comenta, por exemplo, que a família de Antônio José “pertencia a um grupo de sociedade portuguesa denominado cristão-novo, marrano ou ‘gente da nação’” (PEREIRA, 2007, p.19), cujos membros eram opostos aos cristãos-velhos, pretensamente verdadeiros católicos.

Por mais que tentássemos descrever, neste texto, as minúcias dos processos inquisitoriais, as torturas e dores sofridas por Antônio José, seria impossível nos aproximar de qualquer sentimento ou sensação que o corredor da morte nos faria sentir. A aproximação do fim – desenhada por uma instituição religiosa católica, que deveria salvar e perdoar no lugar de condenar – só nos mostra o quanto o homem, imbuído de fanatismo e intolerância, é capaz de ser cruel.

O pesquisador Dines (1992), em *Vínculos do Fogo*, conseguiu nos transportar para a antessala da tortura, narrando detalhes das “encenações” que eram os Autos de Fé, mais parecidos com grandes festividades, financiadas e apoiadas pelo Rei D. João V. Eram realizados de uma forma teatral, assistidos por boa parte da população, talvez por curiosidade, apoio ou medo da não compactuar e ser também perseguida.

O fato é que se há algo que devemos apreender e abominar é o excesso de qualquer espécie, seja religioso ou de outro âmbito, que fira a natureza humana e não permita ao indivíduo ser o que é, culpando alguém por ter nascido judeu, negro, homossexual, cigano ou

por ser um artista, intelectual ou por, simplesmente, haver discordâncias ideológicas. Dines (1992, p. 29) compreende que

Entre a ilusória ficção histórica e os cartapácios inanimados da historiografia existe a terceira via: esmerilhar o acontecido até que se desprenda dele a emoção congelada pelo tempo. Notícia assim expandida, mesmo remota, tem viço próprio, imune aos vícios da fantasia – esta é a Estética do Fato.

O teórico – a partir de uma escrita poética, com notas em páginas inteiras, descrevendo detalhes dos fatos históricos que ocorreram em Portugal do século XVIII – nos alerta para o risco de banalização da tragédia. O risco de considerarmos comum a tortura, a intolerância e a censura; por isso a sua intenção de desprender a “emoção congelada pelo tempo” (DINES, 1992, p.29). A riqueza de detalhes, mapas e a pesquisa em documentos históricos concretiza a sistemática maquinaria do Santo Ofício, criando, mesmo que virtualmente em nossas mentes, cada passo dado por Antônio José.

A importância de nossa pesquisa insere-se exatamente nesse ínterim, pois verificamos em nossos tempos uma desconstrução dos discursos que buscam lutar pela diversidade religiosa e política. As lutas por democracia e pelas liberdades não datam de um passado recente, mas existem há muito tempo, custando muitas vidas e revoluções para chegarmos ao ponto no qual estamos. Por esses e outros motivos, a relevância em levantarmos essas discussões que visam, sobretudo, alertar para qualquer resquício de silenciamento ou intolerância.

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. Entre as obras de ficção que rememoram o comediógrafo luso-brasileiro, podemos citar *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, escrita em 1838, por Gonçalves de Magalhães⁹, no Brasil.

Para Silveira (1992), Magalhães tenta trazer o Judeu como uma glória brasileira, apesar deste ter ido para Portugal aos sete anos de idade. Acaba por forçar tintas verde e amarela, fazendo um texto com intuito mais panfletário, quando as comédias de Antônio José traziam o riso como harmonizador dos conflitos. Ou seja, a crítica, na maioria das vezes, era alegórica e dissolvida nas obras, uma vez que não poderia ser explícita para não chamar atenção, de forma imediata, dos censores que cresciam os olhos diante do sucesso das encenações do Teatro do Bairro Alto.

⁹ Gonçalves de Magalhães (1811-1882) foi um relevante professor e escritor brasileiro, um dos primeiros poetas da Primeira Geração Romântica. Nasceu em Niterói, no Rio de Janeiro. Além disso, foi político e diplomata, trabalhando na Itália, Áustria, Estados Unidos e Paraguai.

Mesmo com didatismo, Magalhães (s/d) cria um protagonista angustiado e corajoso. Cheio de vida e afugentado pela perseguição já eminente no início da peça, podemos citar o seguinte trecho que expressa bem a percepção do escritor:

[...] Tudo se rouba, vida, honra, dinheiro;
 Rouba-se ao português a liberdade,
 E até o pensamento roubar querem [...]
 Infames! Querer que o homem seja escravo,
 Que seja cego e mundo, e que não pense,
 Para melhor calcar-nos a seu grado. [...]
 Nem no tempo de Deus há segurança,
 Lá mesmo vão perversos aninhar-se;
 Lá se açoitam traidores homicidas,
 Que se cobrem com o manto da virtude,
 Para mais a seu salvo flagelar-nos.
 (MAGALHÃES, s/d, p.6).

Na cena acima descrita, Antônio José desabafa com sua confidente Mariana. Expressa as contradições que envolvem a teoria do cristianismo, supostamente baseada no amor ao próximo, com a prática inquiridora pela qual sua vida corria risco. Destemido e já capturado pelos oficiais do Tribunal, ao final da peça, Antônio José ainda questiona:

Esse Deus homem, morto no calvário
 Pregou no mundo leis de fogo e sangue?
 Quando, na cruz suspenso, deu aos homens
 O poder de vingar a sua morte?
 Que direito têm eles, que justiça,
 Mesmo por sua lei, de persegui-nos? [...]
 Leis de amor, convertidas em leis de ódio.
 (MAGALHÃES, s/d, p.16).

Magalhães (s/d) coloca nas falas de Antônio José os mesmos questionamentos que habitam em qualquer indivíduo que preze a liberdade e a tolerância, além de detectar a transmutação do amor em ódio, da comunhão em vingança e puro ressentimento.

Dentro de poucos anos (em 1866), em Portugal, Camilo Castelo Branco escreveu *O Judeu*, no qual descreve as desventuras do poeta barroco durante as perseguições religiosas. Apesar de Silveira (1992) considerar o livro com algumas inexatidões biográficas, a obra de Castelo Branco “é um libelo contra a Inquisição, retratando em pouco mais de meio século a perseguição sofrida por judeus e cristãos novos no cristianíssimo reino lisboeta” (SILVEIRA, 1992, p.20).

Na tentativa de realizar a biografia do comediógrafo, o autor nos brinda com informações valiosas sobre os procedimentos de fachada dos Tribunais, que agiam alheios às diretrizes do direito, pois “A mesa inquisitorial aceitava a delação e o testemunho de pessoas

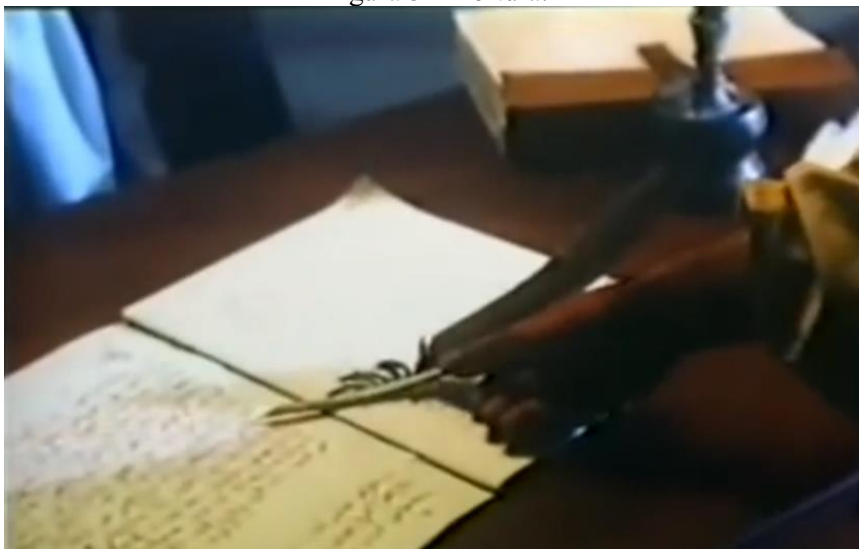
sem nenhuma (ou de duvidosa) idoneidade; decretava e procedia a prisão por mera suspeita ou presunção de culpabilidade; recorria à tortura para extorquir das culpas ‘conteúdas’ dos autos.” (SILVEIRA, 1992, p.34).

O fato é que o processo de Antônio José estava cheio de irregularidades. Fugia, até mesmo, do próprio regimento do Santo Ofício, pois o Judeu foi preso sem ter duas denúncias e sem mandado de prisão. Havia apenas um mandado verbal para a execução de sua prisão. Além desses itens, as denúncias feitas pela escrava não possuíam valor, pela falta de idoneidade da própria.

O poeta não era rico e as acusações concretas só surgiram enquanto preso, vindas de seus companheiros de cela. Os autos eram sigilosos e não havia como recorrer ou dar qualquer prestação de contas à sociedade. Afinal, “filha de um poder discricionário, a mesa inquisitorial não precisava, portanto, provar a ninguém, a não ser a si mesma, a culpabilidade do réu” (SILVEIRA, 1992, p.41).

Entre outras obras que reviveram a história do lisboeta, temos a versão do cinema brasileiro em *O Judeu*, de Jom Tob Azulay. Essa versão filmica biográfica conta com a fabulosa atuação de Fernanda Torres e demonstra, com detalhes, símbolos que representam bem a pompa da Igreja Católica na época. Ela foi iniciada em 1987 e só finalizada em 1996¹⁰. Nela, fica perceptível a tortura sofrida por Antônio José, além do vexame e vergonha em se usar as vestes que indicavam que um indivíduo fosse judeu.

Figura 3 – Tortura.



Fonte: Cena do filme *O Judeu* (AZULAY, 1995).

¹⁰ No período das filmagens, sete atores faleceram, entre eles Dina Sfat, Mário Viegas, Curado Ribeiro e Rogério Paulo, dificultando ainda mais a continuidade das cenas e sua viabilização.

Há, inclusive em uma das cenas iniciais, o controverso fato de o torturado assinar afirmando que não havia sofrido violência. Contudo, a mão, trôpega e sem forças, denunciava ironicamente o sofrimento da noite anterior, como visto na cena acima.

A Teoria Literária, como vimos ressaltando, também concedeu destaque ao dramaturgo e foram inúmeras as obras, em diferentes épocas, que trataram da prosa jocosa e outros aspectos presentes em suas peças. Rapidamente, podemos destacar Alberto Dines (1992), Kênia Maria de Almeida Pereira (1998, 2013), Paulo Roberto Pereira (2007), Antônio José Saraiva (1978), entre outros(as) que dedicaram pesquisas ao poeta.

Retomando os passos da perseguição de Antônio José, em 1726, passado algum tempo de sua primeira prisão, a família de João Mendes, seu pai, 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, o Judeu, 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 *potro*, 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 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 várias vezes: a primeira em 1712, ao sair do Brasil; a segunda em 1726; sendo penitenciada em 1729 e em 1739.

Embora as 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 inquisitoriais, só mesmo através das elucubrações e entrelinhas do texto poético; ainda assim o labirinto parece não ter saída, mas a arte se sobrepõe à ameaça e não é retida, pois o poeta cria e significa por meio de seu imaginário. Segundo Pereira (1998, p. 180),

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 elucubrações 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.

É justamente através de suas peças que o poeta consegue semear de forma sutil e metafórica referências de sua religião secreta. Desse modo, 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 de o 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 por meio de seus personagens a crítica velada, através do riso, tenha contribuído para a perseguição dele. Para o pesquisador,

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 Judeu foi morto em 18 de outubro de 1739, diante de um enorme público que incluía o Rei D. João V. Segundo os relatos, não havia uma denúncia formal, então os inquisidores fizeram uma trama: “colocaram funcionários e presos do próprio tribunal para vigiá-lo e denunciá-lo. Assim, a tragédia foi encenada até o final, com a acusação de ter ele praticado cinco jejuns na prisão” (PEREIRA, 2007, p.26).

O português, de origem brasileira, comediógrafo aparentado de Gil Vicente, em criatividade e denúncia literária, sofreu o golpe da farsa montada pelos Tribunais no intuito de apagar a chama de sua vida. O sucesso da trama instaurada pela Inquisição veio a galope, sem possibilidade de defesa por parte de Antônio José, transformando-o em mais um personagem dos bárbaros Autos de Fé, que executaram, em quase um século de existência, milhares de judeus, ciganos, mulheres e intelectuais.

Infelizmente, o enredo da vida de Antônio José não seguiu o mesmo de suas peças. Não houve saída mágica, graça, plano mirabolante ou argumento infalível que reverteresse o seu julgamento. Nessas horas, a realidade é bem mais dura e trágica, simplesmente irrefreável. Diante dos espectadores no Auto de Fé, entre familiares e autoridades, o fim de Antônio José passou para a história sombria das perseguições religiosas, baseadas na intolerância.

Se o fim trágico de Antônio José aconteceu em meio a supostas encenações por parte daqueles que o vigiavam, a morte de Pasolini, por sua vez, ocorreu de maneira ainda hoje obscura e não explicada em sua integralidade. O artista estava envolvido com roteiros para novas produções cinematográficas, compondo poesias e concluindo um grande romance, quando, em 2 de novembro de 1975, um jovem, depois identificado como Pelosi e que ganhava a vida prostituindo-se, tirou a vida de Pasolini em um suposto encontro.

Mais adiante, depois de anos de investigações, descobriram a partir de testemunhas que eram muitos a bater em Pasolini. O artista pressentia, de algum modo, o risco que ele corria, pois, em sua última entrevista a um jornal, Pasolini lembrou que o insultavam na rua e tinham o desejo de linchá-lo. Disse, também, que tinha a verdade na boca, mas muito medo de ser morto. De acordo com Nazário (1982, p.78),

Antes de ser linchado fisicamente, Pasolini já vinha sendo linchado moralmente pela sociedade italiana: difamado pela imprensa burguesa e fascista, incompreendido pelas feministas e pelas forças progressistas, isolado do público ‘comunicado’ por uma radicalização total. Ressentia-se desta solidão e, num poema belíssimo, expressou sua angústia: ‘a morte não é não poder comunicar/mas não poder mais ser compreendido.

Como dito anteriormente, Pasolini despendia grande parte do tempo em se fazer entender, embora as pessoas não se esforçassem para isso, gerando um sentimento de incompreensão. Incomodava os grandes, pela sua carga subversiva e, talvez por esse mesmo motivo, as circunstâncias de sua morte tenham sido negligenciadas até pela imprensa da época, que fez um silêncio ensurdecador, gerando comentários maldosos no sentido de que o próprio artista é quem havia procurado aquele tipo de morte.

Nazário (1982, p.79) reflete se o atentado não poderia ser realmente fascista ou simplesmente “a mera contingência de uma realidade fascista”. Realidade essa construída, segundo o artista italiano, através de uma escola preocupada em formar crianças com conteúdos inúteis e uma televisão trabalhando pela degradação física e moral. O artista esteve sempre indignado com os caminhos da revolução tecnológica, cujo destino abarcava todas as pessoas e sua maneira de pensar e criticar.

Verificamos, mesmo que por linhas gerais, que a constante revolução tecnológica caminha a passos largos e, sem sombra de dúvidas, altera as configurações das relações interpessoais e a forma que lidamos com o conhecimento e a informação. Além de diminuir nossas presenças reais, há a grande avalanche de solitários, incapazes de se relacionar, cultivando ansiedades e problemas típicos da modernidade, entre transtornos e crises nervosas.

Para Pasolini, as questões relativas ao consumo exacerbado e a televisão foram os dois elementos primordiais para as grandes mudanças da sociedade. Nazário (1982, p.83) entende que “a televisão cria modelos de comportamentos adequados e os heróis da propaganda televisada proliferam-se em milhões de heróis análogos na realidade. Os jovens que se distinguem pertencem à elite e estão condenados a ser terrivelmente infelizes”.

O simples fato de Pasolini não concordar com os rumos da educação italiana e fazer críticas públicas sobre isso não seria o suficiente para calá-lo em um ataque tão vil. Certamente, há elementos obscuros que jamais serão revelados por nenhum dos envolvidos. Pasolini deixou inúmeras obras e reflexões que continuarão fazendo isso por ele, mesmo após a sua morte. As mensagens nelas contidas podem possibilitar a quebra de paradigmas e serem uma tentativa de chamar a atenção da sociedade.

Martins (2019) – ao discutir sobre o potencial questionador do intelectual, em artigo no livro *Para uma vida não-fascista*, cujo texto motivador foi o prefácio de Michel Foucault para o livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari – esclarece sobre a relevância de se deixar as velhas verdades desestabilizadas a partir de diagnósticos da realidade.

Não é à toa que Pasolini fora tão perseguido, sobretudo por abordar temas polêmicos como a homossexualidade ou as desigualdades sociais, assunto extremamente político. Martins (2019) afirma que essas são atitudes necessárias para um anti-fascista e complementa qual o seu desejo para os intelectuais atuantes:

Sonho com um intelectual destruidor das evidências e universalidades, que localiza e indica nas inércias e coações do presente os pontos fracos, as brechas, as linhas de força; que sem cessar, se desloca, não sabe exatamente onde estará ou o que pensará amanhã, por estar muito atento ao presente (MARTINS, 2019, p.59).

O trecho acima citado alerta para as possibilidades de reflexão que a realidade nos permite, principalmente ao constataremos os mecanismos de poder das instituições que determinam como os sujeitos devem agir. O intelectual que burla o paradigma conservador, que se expressa através da arte ou de qualquer outra forma questionando os sistemas, arrisca-se ao delatar um sistema ideológico. Não mais o Fascismo que se fixa em um período histórico na

Itália, com um único líder, mas um sistema ideológico que segue se multiplicando em tempos atuais, em uma estranha onda de direita ultra-nacionalista e de pós-verdade.

Segundo Nazário (2007), havia um desprezo geral por Pasolini entre os intelectuais: no meio governamental, nas camadas mais conservadoras e reacionárias, ignorantes e vulgares, católicas e fascistas, da Itália. O próprio artista pressentia a sua morte com tanta perseguição, deixando registrado em poemas e artigos o seu medo de ser linchado, como os negros o eram, por motivo vil.

Entre os escritos, Didi-Huberman (2011) aponta como fundamental o último artigo publicado por Pasolini, no jornal *Corrier della Sera*, intitulado *O vazio do poder na Itália*, que será retomado nos *Escritos Corsários* como *O artigo dos vaga-lumes*, pois “trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.24-25).

É nesse sentido que Laura Betti, uma de suas melhores amigas, após a morte do cineasta, reuniu todas as denúncias feitas contra as suas obras fílmicas e realizou oitenta debates por toda a Itália, a fim de provar que Pelosi não foi o único a matar Pasolini.

Na verdade, o que podemos ver na morte de Pasolini é uma inversão de culpa, pois tentaram culpá-lo pela própria tragédia. Vários jornalistas, em publicações na época, demonstraram que o artista italiano é que havia procurado o seu próprio fim. Observamos isso a partir de um parecer da agência de informações Stampa Internazionale Medica, que difundiu, junto aos jornais, um relato do médico Aldo Semerari, que – mesmo sem nunca ter encontrado Pasolini –

Qualificou seu caso como o de um coprófilo, psicopata do instinto, anormal sexual, homofílico e homossexual exibicionista e fetichista, de instintos profundamente degenerados; portanto, o ato criminoso “cometido por Pasolini” (sic) teria sido apenas a expressão de sua enfermidade mental (NAZÁRIO, 2007, p.129).

O biógrafo de Pasolini, além do extenso e profícuo estudo sobre a vida do cineasta, consegue estabelecer uma sagaz relação entre o assassinato de Pasolini e a morte trágica de Orfeu. Nascido da união do deus Egeu, ou deus Apolo, com Calíope (mãe das Sereias, musa protetora da poesia trágica, inspiradora da beleza das palavras), Orfeu foi, no mundo grego, o inventor da poesia e do canto. Era comum seduzir homens, mulheres e os próprios deuses do Olimpo. Quando tocava sua lira, as feras amansavam-se e rastejavam a seus pés, os rios

suspendiam seu curso, os rochedos se aproximavam e os carvalhos se inclinavam para melhor escutá-lo. Era, então, protegido pela natureza de todos os perigos.

A tragédia na vida de Orfeu acontece quando este perde sua mulher, Eurídice. Na tentativa de resgatá-la do reino dos mortos, não aproveita a chance, ao descumprir um trato de não olhar para trás, estando Eurídice do seu lado e transformando-se em brumas. Orfeu alheia-se em profunda tristeza, decidindo nunca mais amar outra mulher, reunindo-se apenas com efebos. Sentindo-se rejeitadas, as mulheres trácias decidiram vingar-se de Orfeu, em uma noite de festa. Elas o mataram, o seu corpo foi esfaqueado e os pedaços foram espalhados pelos campos. Sua lira voou para o espaço e se transformou em uma das constelações do cosmos, o dia tornou-se noite e uma grande tempestade abateu-se sobre a região (NAZÁRIO, 2007).

Ainda segundo esse pesquisador, Orfeu e Narciso simbolizam uma realidade muito diferente, pois não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental e representam a alegria e a fruição. O intuito deles é unicamente pacificar os elementos do mundo. O poder de Orfeu está em fazer da canção e da poesia uma ferramenta de alegria, cujos elementos da natureza possam se movimentar, assim como a Medeia de Antônio José realiza encantamentos com as cachoeiras e árvores, levando-as a dançar pelo ar.

Orfeu foi, então, morto por ter enlouquecido as mulheres e trazido ao mundo a homossexualidade, da mesma maneira que Pasolini. Contudo, o cineasta italiano tentou

Alertar os homens para as terríveis descobertas que fazia em suas descidas ao inferno; incompreendido e desesperado, cada vez mais isolado, foi assassinado e despedaçado por uma reedição contemporânea das bacantes – os *ragazzi di vita* do subproletariado, degradados e enlouquecidos pelos meios de comunicação de massa. Também os pedaços de seu corpo foram espalhados pelas mídias sensacionalistas – em fevereiro de 1979, a revista *L'Espresso* exibiu as fotos do corpo mutilado de Pasolini inescrupulosamente obtidas nos gabinetes dos médicos legistas e da polícia – para garantir a perenidade dos mistérios de Baco, a erotomania e a corrupção generalizada no neocapitalismo. (NAZÁRIO, 2007, p.132).

Se Pasolini em pleno século XX teve sua morte regozijada pelos meios de comunicação, tendo sido estampada em diversas capas de jornais, o que dizer da morte de Antônio José no século XVIII? Embora os escassos meios de informação da época, podemos entender o Auto de Fé como um espetáculo mórbido com a exposição dos acusados e sua morte em praça pública, como bem relata Dines (1992). O autor consegue nos fornecer pistas do teatro vil para morte dos condenados:

Aqui junta-se multidão menor, bastante para impedir a morte sossegada.
– Cristo ou Moisés?

Serás o sétimo, Antônio, há tempo para alvitre e cogitação. Um de cada vez, nada de matanças em massa. Cada caso, um caso; cada fogueira, persuasão. (Ferraduras faíscam no calçamento, tropel, brados, relinchos.) A carruagem de foto: arremete o Messias ou acode o socorro para o resgate, tudo pode acontecer mas não acontece. (DINES, 1992, p.121).

No texto desse autor, há a recriação do ambiente insólito da execução de o Judeu, a descrição do barulho dos espectadores, a presença do Rei, “tudo em meio a regozijos e impropérios” (DINES, 1992, p.123). Ao mesmo tempo faz-se presente sua narrativa indignada, relatando o passo a passo de toda maquinaria e fazendo-nos perceber a angústia do poeta, que se aproxima cada vez mais da morte. O fato é que assim como Orfeu, deus do canto e da poesia, a morte não foi capaz de silenciar Antônio José ou Pasolini. Muito pelo contrário, para cada triste exposição, certamente renasceu um desejo de ler e entender esses poetas a partir de suas obras.

Não se silencia a poesia, pois ela vem como lampejos – descreve Didi-Huberman (2011), no início de seu livro, ao abordar a sexualidade de Pasolini em um episódio no qual o italiano dançava nu em uma praia. Segundo Didi-Huberman (2011, p.22), Pasolini “dançava como um pirilampo, como um ‘vaga-lume’ ou uma ‘pérola-verde’”. Engolido pela escuridão ou pelos fortes holofotes desejosos de uniformização dos sujeitos, as pessoas vaga-lumes, como assim diz o autor, aparecem com frequência nas obras de Pasolini, pois são “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.22).

De uma forma ou de outra, em um século ou no outro, constatamos, como bem afirma Nazário (2007, p.133), que a “morte do poeta é uma sinistra tradição cultural da civilização repressora de Eros”. Ocorre o silenciamento daquele que rompe estruturas, questiona dogmas ou, simplesmente, movimenta pedras e encanta rouxinóis pela fruição despreocupada de se ter alegria; eles são, em geral, perseguidos e calados. Basta lembrarmos-nos da poesia de Federico Garcia Lorca na epígrafe de nossa tese, para entendermos que enxergar estrelas em meio às trevas, em meio a um sistema social de capital e trabalho que preza pela alienação, para que o sistema siga realizando tolhimentos e silenciamentos.

Em nosso próximo capítulo, abordaremos os regimes totalitários com maior especificidade. Primeiramente, a Inquisição em Portugal no século XVIII e o que representou os Tribunais do Santo Ofício para os judeus e todos aqueles que foram perseguidos por motivos religiosos. Na sequência, trataremos do regime fascista italiano, originário no período entre guerras, do século XX. Uma configuração inédita de extrema-direita, baseada no poder no Estado e do carisma de seu líder, sem qualquer base epistemológica ou de projeto de governo.

CAPÍTULO II

REFLEXÕES SOBRE O AUTORITARISMO: A INQUISIÇÃO EM PORTUGAL E O FASCISMO NA ITÁLIA

História e literatura se entrelaçam desde sempre. Ambas são materialidades da linguagem representando o real, cada uma a seu modo, uma servindo a outra. A primeira busca nos documentos históricos e nos fatos o que seria a verdade a partir de determinada perspectiva, pautando-se em teorias específicas escolhidas pelo seu autor. Contudo, não só de documentos e fatos a história constrói a sua percepção da trajetória humana, ou seja, a ciência histórica também busca na literatura material vestígios de extrema importância, pois, ao trabalhar com uma fonte que transita no imaginário, na lida com os sentimentos e com o humano, ultrapassa o palpável, enxergando representações de uma época alicerçada na ficção, nas metáforas e nas alegorias.

Em tempos remotos, em que documentos ou resquícios do passado eram de difícil acesso, a literatura permaneceu como testemunho de uma época, servindo ao pesquisador que desejasse entender um povo ou contexto. Todavia, no caso de Antônio José da Silva, todos os processos estão com amplo acesso, digitalizados na plataforma virtual da Torre do Tombo¹¹, isto é, há um arquivo histórico comprovando os caminhos processuais vividos por o Judeu¹² (ver Anexos A e B com imagens do processo original), além de toda a sua obra, contrapondo o terror com o cômico. É digna de nota a vida real de Antônio José, cheia de prisões e perseguições de todo modo com a sua produção ficcional, preocupada em fazer brotar o riso.

Pier Paolo Pasolini, em pleno século XX, viveu o franco desenvolvimento da revolução tecnológica e do conhecimento, crescimento esse em paralelo às grandes crises sociais e políticas, que não impediram que regimes totalitários viessem a se estabelecer com tantos apoiadores. O Fascismo estabelecido na Europa, especificamente na Itália, não muito distante de nós, se inscreve na história dos regimes de silenciamento da mídia e de intelectuais. Fato comprovado quando da morte de Pasolini, em que os veículos de imprensa não pesquisaram a fundo os meandros do crime, que se ligava a questões políticas mais do que, simplesmente, a um encontro amoroso mal sucedido, visto as declarações e descobertas anos após a prisão de Pelosi.

¹¹ Disponível em: <<http://antt.dglab.gov.pt/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

¹² Disponível em: <<http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=2308128>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Para darmos seguimento em nossa pesquisa, faremos, nesse momento, uma reflexão sobre os períodos totalitários vividos pelos artistas em foco, Antônio José e Pasolini, respectivamente em Portugal e na Itália. Para tanto, seguiremos uma trilha histórica de conceituação e entendimento dos métodos desses regimes, para compreendermos os elementos que os compõem, contrapondo com as vivências de nossos artistas.

A começar pela Inquisição, salientamos que no Brasil, retornando para o século XVIII a fim de entendermos a origem de seus caminhos, *a priori* 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. Foi em uma dessas visitas dos inquisidores portugueses que a família de Antônio José foi deportada para Portugal, no intuito de responder às acusações de judaizantes (conforme capítulo I). Na época, como já informado, Antônio José tinha apenas sete anos de idade.

As perseguições no Brasil datam de 1591, quando aqui aportou Heitor Furtado de Mendonça para perseguir intelectuais. Foram apossados, em território nacional, 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.

No século XVIII, foram levados do Brasil cerca de 500 cristãos-novos acusados de heresia. Até mesmo membros do Clero foram presos por não concordar 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).

O padre brasileiro demonstra que a concordância sobre os métodos não era uma unanimidade, pelo contrário, havia dentro da própria Igreja aqueles questionadores. Entre outros que preferiam o silêncio, com medo de serem, da mesma forma, perseguidos pelos Tribunais.

Matar em nome da fé era fruto de um ideário de purificação dos povos, método de retrocesso que volta e meia retorna na história como semente de guerras sanguinárias. No caso da Inquisição, a Igreja completava todos os espaços da vida cotidiana. Ela era o Estado e o poder. Através de sua batuta, as leis eram regidas e os caminhos, trilhados.

O estudioso Haught (2003), em *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).

Historicamente, como menciona Haught (2003), as guerras travadas em nome das religiões são predominantes. Massacres, separações, perseguições, grandes eventos para realizarem execuções e torturas fazem parte dessa história marcada pela cruz de mensagens distorcidas, cujos valores estão mais próximos do roubo financeiro, da caminhada pelo poder, do que qualquer ideal humano de vivência coletiva, que pregue paz e comunhão.

Não foi difícil, por exemplo, prenderem Antônio José pela segunda vez em Portugal, afinal as heresias pareciam estar mais nos olhos dos outros do que nas próprias atitudes dos acusados. Bastavam atritos entre funcionário e empregado, cristão-velho e cristão-novo, para que as denúncias apontassem supostos judaizantes. Essas mesmas denúncias são comentadas por Foucault (2006), ao revirar os arquivos da Bastilha do século XVIII, em *A vida dos homens infames*. Em seu texto, é nítida a sistemática do Estado ao prender anônimos denunciados pelos motivos mais vis. Bastava o mínimo sinal de subversão e anormalidade a fim de que as convocações, prisões e sumiços fossem colocadas na ordem do dia.

Cabe pontuar que durante certo tempo houve paz e ausência de perseguições; no entanto, entre os séculos XVI, XVII e XVIII, Espanha e Portugal viveram o auge dos trabalhos inquisitoriais. Especificamente em 1496, a matéria nupcial de D. Manuel, que desejava se casar com a herdeira do trono espanhol, possuiu relativa importância nessa questão, pois D. Manuel recebeu como exigência a expulsão dos judeus das terras lusitanas. Apesar dessa proposta, o Rei de Portugal propôs uma conversão em massa, não aceita por todos. Para Pereira (2007, p.19), “assim, a sociedade portuguesa, que não tivera, desde suas origens, divisão por motivo racial ou religioso, passou a ser um baluarte da intolerância. De um lado ficavam os cristãos-velhos; de outro, os cristãos-novos”. Houve, dessa maneira, o batismo em massa da população judia, como única salvação de serem expulsos de Portugal.

Os cristãos-novos se diziam convertidos, contudo, mantinham sua religião de modo secreto, dando aos cristãos-velhos ira e aumentando as perseguições por parte dos fiscais do reinado. Em 1497, D. Manuel concedeu um prazo de 20 de anos para que os judeus se acostumassem com a nova religião, todavia ficou da mesma forma e, em 1504 e 1506,

ocorreram violentas perseguições contra os judeus em Portugal, porque viviam às escondidas e estavam sempre sendo vítimas de denúncias.

Em 1547, foi instaurada oficialmente a Inquisição Portuguesa com três Tribunais: Lisboa, Coimbra e Évora. Os Tribunais transmitiam aos fiéis uma mensagem de terror e subserviência, tornando o povo passivo e estático em relação ao regime católico. A repressão atingia artistas e intelectuais, que se tornaram *estrangeirados*, ou seja, aqueles que se exilavam para buscar segurança. Além disso, os livros eram queimados e proibidos de circular através do *index*¹³, índice expurgatório que continha os títulos de livros considerados hereges.

Bethencourt (2000), em seu livro *História das Inquisições*, busca entender a dimensão do sistema inquisitorial e investigar como esse mecanismo conseguiu ultrapassar séculos e séculos, adaptando-se a diversos reinados e novos contextos, transitando de 1478 até 1834, ano da abolição definitiva da Inquisição espanhola. O autor analisa os inquisidores, os funcionários, os familiares, os comissários, para começar a esboçar uma imagem mais rigorosa do enraizamento social das inquisições e dos jogos de poder em que estiveram envolvidos.

O pesquisador cita o surgimento dos Tribunais Inquisitoriais em Portugal, com o total apoio da Coroa, além de ter sido confeccionada uma *bula* na qual eram descritas todas as heresias, entre elas estavam os praticantes de judaísmo, islamismo, luteranismo e outras proposições heréticas e sortilégios, como cerimônias, opiniões heréticas, feitiçaria e bigamia. As motivações encontradas em documentos da época eram as seguintes:

Desejo de conservar a pureza da fé contra a heresia; a paralisia das instituições de controle devido às expectativas de abjuração e de regresso dos hereges à Igreja católica; o atraso da realização do Concílio devido às guerras entre príncipes cristãos; o progresso da heresia e as ameaças constantes de ruptura da unidade da Igreja. (BETHENCOURT, 2000, p.27).

Nessa acepção, Portugal corria contra as correntes iluministas da época. A Europa vivia o apogeu criativo e da razão, contudo, “com a implantação da censura religiosa e intelectual, o território lusitano fechou-se num cordão sanitário em que as únicas luzes que podiam iluminar eram as das fogueiras inquisitoriais” (PEREIRA, 2007, p.20). Fogueiras essas que queimavam, igualmente, livros ditos proibidos e qualquer um que atravessasse a ideologia fanática da época.

¹³ *Index* é a abreviação de *Indez Librorm Prohibitorum*, ou seja, Lista dos Livros Proibidos. Eram assim taxadas as publicações consideradas heréticas e que afrontavam as normas e preceitos morais da Igreja Católica da época. Embora sua criação remonte ao distante 1559, sua abolição completa somente aconteceu em 1948 pelo Papa VI. Tal censura era uma ação contra o avanço do protestantismo e prevenção à saída dos cristãos da Igreja.

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 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 (1978, p.162),

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.

Os crimes julgados pelo Tribunal eram os contra a fé, 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, aquele que 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*¹⁴, instrumento em que os réus eram suspensos no teto pelos pés, deixando-os cair em seguida, sem tocar o chão.

Antônio José, escritor de peças cômicas, teve formação em direito, assim como seu pai, conforme dito anteriormente. Sabia de todas as injustiças cometidas por esse Tribunal religioso e parcial. É nesse sentido que estudiosos do direito se interessam pela história de Antônio José e o seu julgamento cheio de furos e encenações. A última delas foi a inserção de dois criminosos no cárcere onde estava o Judeu, para comprovar que o comediógrafo realizava jejuns durante o dia o todo e alimentava-se apenas à noite.

¹⁴ Meio de tortura muito comum nos processos inquisitoriais, era utilizado, sobretudo, por não deixar marcas nos torturados. Nesse processo, a vítima ficava suspensa no ar pelos braços. Esticavam-se os ossos, os músculos e os nervos do supliciado.

Semelhante caso de perseguição e silenciamento nos vem à mente, contado por Ginzburg (1987), no livro *O queijo e os vermes*. No relato, Domenico Scandella é conhecido como Menocchio, nascido em 1532. Considerado não muito pobre, ocupou alguns cargos e eram típicos de sua personalidade o proselitismo e a discussão, principalmente, das coisas movidas pela fé, criando, ao ver dos inquisidores, situações heréticas. Pela sua região, falava a todos que não acreditava nos padres/papas e foi exatamente isso que o levou a ser preso e algemado, acusado de blasfemar. Corajosamente, para aquela época, Menocchio dizia: “A exigência de uma Igreja que abandonasse seus privilégios, que se fizesse pobre com os pobres, ligava-se à formulação, na esteira dos Evangelhos, de um conceito diferente de religião, livre de exigências dogmáticas, resumível a um núcleo de preceitos práticos.” (GINZBURG, 1987, p.48).

O surpreendente na história é que, diante de tantos algozes, sob a máscara mortífera do Santo Ofício, o moleiro, a princípio, não se acovardou. Ele não chegou a negar sua fé em Deus, contudo revelou sua extrema indignação com os homens que distorciam as palavras divinas pelos seus próprios interesses. Criticou os sacramentos, um a um, e o culto aos santos, porque “são como nós, com braços, pernas [...]” (GINZBURG, 1987, p.51). Além disso, “tudo pertence à Igreja e aos padres. Eles arruinam os pobres. Se tem dois campos arrendados, esses são da Igreja, de tal bispo ou de tal cardeal” (GINZBURG, 1987, p.58).

Menocchio falava da opressão aos próprios opressores, pois, para ele, um moleiro carrega dentro de si o espírito que Deus deu a todos. Todavia, se arriscava, porque o que acontecia era justamente o seu afastamento das doutrinas pregadas pelos párocos e pela Igreja. Para tentar se safar, quando percebia o quanto perigoso era aquela situação, dizia ser influenciado por forças diabólicas, mas se contradizia em outros momentos, afirmando que eram suas próprias ideias.

O moleiro se emparelha a Antônio José quando tenta despistar inquisidores e assim escapar do cárcere. 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, alega: “dou por não dito, protestando ser erro de ignorância, e não absurdo da malícia” (SILVA, 2006, p.183).

São as leituras que possibilitavam um embate com a cultura oral do moleiro, marcando-o profundamente e fazendo com que ele construísse seu modo peculiar e corajoso de pensar. Como no trecho abaixo:

Uma tendência, claramente detectável, em reduzir a religião à moralidade aflora com frequência em seus discursos. Com uma argumentação incrível, em geral repleta de imagens concretas, Menocchio explicou ao inquisidor que blasfemar não é pecado, ‘porque faz mal só a si próprio e não ao próximo, da mesma forma que, se eu tenho uma manta e decido desmanchá-la, faço mal só a mim mesmo e não aos outros, e acredito que quem não faz mal ao próximo, não comete pecado’. (GINZBURG, 1987, p.87).

Se Menocchio sofreu influência de vários textos disseminados na época, como *Fioretto della Bibbia*, *Elucidarum*, de Honório d’Autun, *Supplementum supplementi Del*, em que “triturava e reelaborava suas leituras, indo muito além de qualquer modelo preestabelecido” (GINZBURG, 1987, p.102), Antônio José reuniu seu arcabouço desde muito cedo, pois morava diante do teatro do Bairro Alto, em Lisboa, e cresceu entre os livros da biblioteca de seu pai. Seu círculo acadêmico e cultas amizades, como o conde de Ericeira, ajudaram a despertar a veia artística e aumentar suas referências e criatividade.

Com tantas leituras e uma cosmogonia própria, Menocchio respondia com tranquilidade às perguntas dos inquisidores. Apesar de o processo ser cansativo, parecia que o moleiro se sentia de alguma forma importante e “gostava” de ser ouvido por gente tão culta. Dizer tantas teorias aos inquisidores era de uma afronta gigantesca para a época, em que todos temiam as pesadas mãos da intolerância religiosa.

Em geral, moleiros eram acusados de espertos, ladrões e enganadores. O moinho era um lugar social no qual ocorria a troca de ideias, assim como uma loja ou taverna servia para reuniões clandestinas. Dessa maneira, se a classe popular tornava-se subversiva, os dominantes buscavam meios de torná-la, novamente, subjugada. Assim, a Inquisição realizava a caça às bruxas, o controle de grupos marginais, como os ciganos.

Menocchio acabou sendo condenado à morte em 1599, por ordens diretas do Papa. Para Ribeiro (1987), que escreveu o Posfácio do livro de Ginzburg, Menocchio representava a mente em atividade constante e questionadora. Dele só saíram posturas ativas perante o conhecimento, as leituras e o próprio conhecimento oral adquirido ao longo da vida, afinal:

Suas palavras são um protesto, são a recusa desse horror. Sua curiosidade, opiniões e destino fazem dele um desses homens para quem dizer o que pensam é tão importante que, por isso, arriscam a própria vida. Nem toda confissão é uma vitória da tortura: porque às vezes a pior tortura é ter a voz silenciada. (GINZBURG, 1987, p.210).

Para os intolerantes, leitura e reflexão serão sempre ameaças constantes. Quantos Menochios, Judeus e outros tantos foram silenciados por pensar diferente e ir contra a corrente opressora? Quantos foram eliminados por denunciarem os excessos dos reis e das religiões? O

fato é que muitos sofreram com as pesadas mãos do totalitarismo e das perseguições políticas e religiosas.

Embora Pasolini não viveu a sua explosão artística e de criação durante o período entreguerras, no qual o movimento fascista teve seu apogeu com a tomada de poder por Mussolini na Itália, podemos afirmar que na época de criação do filme *Medeia* e de outros tantos realizados pelo cineasta, por volta da década de 1960-1970, ecoou um clima de extremo conservadorismo e preconceito na Itália. Era um período pós-fascista, fruto de anos de governo autoritário, repressão, nacionalismo e negação das artes e do conhecimento. Apesar da derrocada do movimento e da morte de Mussolini, restaram posturas extremamente tradicionalistas e pregadoras da moral.

Diante dessas questões, faz-se necessário buscarmos, mesmo que brevemente, algumas reflexões acerca do Fascismo na Itália, gerador do movimento pós-fascista, experienciado por Pasolini. Quase que de modo cíclico, assistimos a um retorno de movimentos conservadores e da tomada da religião em bancadas políticas, com discursos morais e místicos como tentativas explícitas de instaurar suas crenças particulares em assuntos que deveriam ser definitivamente laicos. Paxton (2007), nesse sentido, explica a origem do termo *fascismo*:

A palavra *fascismo* tem origem no *fascio* italiano, literalmente, um feixe ou maço. Em termos mais remotos, a palavra remetia ao *fascēs* latino, um machado cercado por um feixe de varas que era levado diante dos magistrados, nas procissões públicas romanas, para significar autoridade e a unidade do estado. (PAXTON, 2007, p.14-15).

A princípio, o termo *fascio* foi cunhado em tom positivo, significando união e solidariedade. Ao fim da Primeira Guerra Mundial, Mussolini criou esse termo para descrever o estado de ânimo do pequeno bando de ex-soldados nacionalistas e de revolucionários sindicalistas pró-guerra que vinham se reunindo ao seu redor. Esse movimento possuiu data certa de nascimento. Nasceu em um domingo em Milão, no dia 23 de março de 1919, cujo programa Paxton (2007) relata com detalhes:

O programa fascista, divulgado meses mais tarde, era uma curiosa mistura de patriotismo de veteranos e de experimento social radical, uma espécie de “nacional-socialismo”. Do lado nacionalista, ele conclamava pela consecução dos objetivos expansionistas italianos nos Bálcãs e ao redor do Mediterrâneo, objetivos esses que haviam sido frustrados meses antes, na Conferência de Paz de Paris. Do lado radical, propunha o sufrágio feminino e o voto aos dezoito anos de idade, a abolição da câmara alta, a convocação de uma assembleia constituinte para redigir a proposta de uma nova constituição para a Itália (presumivelmente sem a monarquia), a jornada de trabalho de oito horas, a participação dos trabalhadores na “administração das fábricas”, e a “expropriação parcial de todos os tipos de riqueza”, por meio de uma

tributação e progressiva do capital, o confisco de certos bens da Igreja e de 85% dos lucros de guerra. (PAXTON, 2007, p.16-17).

Fica claro na discussão proposta por Konder (1977) que o Fascismo é uma espécie da política de direita, pois,

Em sua essência, a ideologia da direita representa sempre a existência (e as exigências) de forças sociais empenhadas em conservar determinados privilégios, isto é, em conservar um determinado sistema sócio-econômico que garante o estatuto de propriedade de que tais forças são beneficiárias. Daí o conservadorismo intrínseco da direita. (KONDER, 1977, p.5).

Apesar do conservadorismo, podemos compreender que o movimento totalitário aproveitou-se de um momento de fragilidade econômica e social, para conseguir ter aceitação do povo italiano. Na história, ele foi considerado uma verdadeira tentativa de superar a situação altamente insatisfatória que a contradição de que vínhamos falando tinha criado para as forças conservadoras mais resolutas. Com vistas a realizar esse feito, o Fascismo buscou no campo do inimigo o arsenal ideológico e metodológico para desfigurá-lo. Foi assim que Mussolini foi estudar Marx para fazer as devidas críticas. Para Mussolini, a luta de classes seria algo trágico e insuperável, que independe de uma ação revolucionária do proletariado. Contudo, era o próprio movimento marxista que reconhecia o Fascismo como um instrumento da burguesia contra o proletariado.

O Fascismo, embora seja considerado por Mussolini como relativista, precisava de um “princípio sagrado, posto acima de qualquer discussão, imune a qualquer dúvida, capaz de funcionar como bússola, quando o barco tivesse de manobrar em meio à tempestade” (KONDER, 1977, p.10). Com base nessa concepção que Mussolini deu início ao culto da Pátria, da grande nação para unificar a Itália. Konder (1977, p. 13) afirma que

a demagogia fascista assume frequentemente formas ‘populistas’, lisonjeando o ‘povo’, prestando-lhe todas as homenagens e contrapondo-o à massa (que representa apenas o peso morto da quantidade). Mas esse ‘populismo’ pressupõe um ‘povo’ tão mítico como a nação nos quadros da ideologia fascista.

O autor tenta responder como o Fascismo de Mussolini e de Hitler conseguiu dar dimensão e monstruosidade às suas ideologias. O Fascismo foi o primeiro movimento conservador que, com seu pragmatismo radical, serviu-se de métodos modernos de propaganda, sistematicamente, explorando as possibilidades que começavam a ser criadas por aquilo que viria a ser chamado de sociedade de massas.

Eco (2018), em *O Fascismo Eterno*, conferência realizada em 1995 na *Columbia University* para comemorar a libertação da Europa e publicada posteriormente como livro, fala da experiência na celebração da resistência contra o Fascismo. Para o autor, “o fascismo foi certamente uma ditadura, mas não era completamente totalitário, nem tanto por sua brandura, mas antes pela debilidade filosófica de sua ideologia” (ECO, 2018, p.26).

Entretanto, tal superficialidade não impediu que os regimes fascistas, tanto o alemão quanto o italiano, substituíssem por suas próprias organizações centros de poder tradicionalmente independentes, como os sindicatos, os clubes da juventude e as associações de profissionais e produtores. O teórico italiano comenta, também, que os grandes embates feitos pelos artistas, em tempos autoritários, eram frequentes e não podem ser desconsiderados, apesar de ter existido uma parcela de simpatizantes do movimento de extrema-direita. É importante pontuar, segundo Eco (2018, p. 39), que

Gramsci foi mantido na prisão até a morte, Matteotti e os irmãos Rosselli forma assassinados, a liberdade de imprensa foi suspensa, os sindicatos desmantelados, os dissidentes políticos confinados em ilhas remotas, o Poder Legislativo se transformou em pura ficção e o Executivo (que controlava o Judiciário, assim como a mídia) promulgava diretamente as novas leis, entre as quais a da defesa da raça (apoio formal italiano ao Holocausto).

Eco (2018) aponta, sobretudo, para o fato de que o Fascismo ecoa através dos tempos e merece atenção especial. Embora não apresente, na atualidade, nuances tão fortes como na Itália, o autor explica que o Fascismo se entranha na sociedade, em discursos que não aceitam o contraditório, realizando embates com a ciência e as artes, pois o “espírito crítico opera distinções e distinguir é um sinal da modernidade” (ECO, 2018, p.49). Fadado ao eterno retorno, ao passado e ao culto tradicionalista, “a comunidade científica percebe o desacordo como instrumento de avanços dos conhecimentos para o *Ur-Fascismo*, o desacordo e a traição” (ECO, 2018, p.49).

Esse sentimento descrito por Eco (2018), um fascismo que se entranha na atualidade, será mais bem explorado, a partir de agora, como um movimento ideológico e de mobilização das massas, cujo surgimento aconteceu bem antes da Segunda Guerra Mundial. Para isso, faremos um levantamento sobre suas principais características.

Inicialmente, Konder (1977), em *Introdução ao Fascismo*, aponta para uma vasta literatura sobre o tema em questão e o uso desmedido do termo *fascismo*, pela esquerda, incorrendo no risco de mau uso, com um significado invertido. É interessante pontuar que fascista é diferente de reacionário, ditadura ou de autoritarismo. Para o pesquisador, o Fascismo é fruto de um contexto político, em que “Mussolini e Hitler conquistaram um lugar no centro

da história do nosso século, como pioneiros de uma nova concepção política de direita” (KONDER, 1977, p.5).

Se, na década de 1970, Konder (1977) entendeu o Fascismo como um fato específico da história entreguerras, Duarte (2019), por outro lado, no artigo *Foucault e as figuras da biopolítica: o fascismo contemporâneo*, demonstra que o mesmo precisa ser entendido como algo que está em nós. De acordo com o autor, é um sistema “que acessa nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, [...] nos faz amar o poder, desejar essa coisa que nos domina e explora” (DUARTE, 2019, p.39). Essa visão mais ampla, expressa por Duarte (2019), faz parte de uma coletânea de artigos do livro *Para uma vida não-fascista*, cujo objetivo é debater o histórico Prefácio escrito por Foucault para o livro *O anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari.

Para essa discussão, entende-se que o Fascismo não é apenas um período da história, datado e registrado, ou seja, ele se ramifica em governos mais recentes. Desse modo, é possível verificar que o Estado – enquanto instituição que propaga o crescimento econômico, social, de qualidade de vida – usa da força da violência do extermínio para realizar a sua própria permanência no poder. Duarte (2019, p.42) entende que

As guerras já não se travam em nome do soberano a ser defendido; travam-se em nome da existência de todos; populações inteiras são levadas à destruição mística em nome da necessidade de viver. Os massacres se tornaram vitais. Foi como gestores da vida e da sobrevivência dos corpos e da raça que tantos regimes puderam travar guerras, causando a morte de tantos homens.

Paxton (2007), por sua vez, no livro *A Anatomia do Fascismo*, pede ao leitor entendimento para o fenômeno totalitarista, pois este deve ser compreendido de forma complexa e não binária. Para que o mesmo funcionasse e se legitimasse, foi necessário o aval de muitas pessoas: elites tradicionais, pessoas comuns, magistrados, policiais, oficiais do exército e homens de negócio. O estudioso demonstra ainda que o Fascismo, ao contrário de outras grandes políticas, como o conservadorismo, o liberalismo, o socialismo, “era uma invenção nova, criada a partir do zero para a política de massas. Ele tentava apelar, sobretudo às emoções, pelo uso de rituais, de cerimônias cuidadosamente encenadas e de retórica intensamente carregada.” (PAXTON, 2007, p.38).

Buscando as origens do Fascismo, rememoramos o Prefácio escrito por Friedrich Engels para a nova edição de *A luta de classes*, de Karl Max, citado por Paxton (2007), em que Engels acreditava no crescimento do eleitorado de esquerda. Contudo, a esquerda adquiriu espaço político causando, naturalmente, a decepção de uma grande parcela da sociedade. Alguns elementos podem ser considerados como indícios do que faria germinar o Fascismo

futuramente, como os movimentos populares nacionalistas, a mudança no eleitorado e nos políticos, pois estes se tornaram políticos de carreira, sobrevivendo do próprio salário e elegendo-se a partir de células, com atração popular sombria pelo anti-semitismo ou nacionalismo e pela demagogia diante das crises.

Afinal, a ideia de fascismo está diretamente ligada à hierarquia e supremacia. Hitler, por exemplo, utilizou a história germânica como justificativa para os seus feitos, como processo de cumprir um destino que estava traçado. Para Stanley (2018, p.29), “o objetivo estratégico da história é deslocar a verdade, e a invenção de um passado glorioso inclui o apagamento de realidades inconvenientes. Enquanto a política fascista fetichiza o passado, nunca é o passado real que é fetichizado”.

Freud (2011), em interessante texto intitulado *Psicologia das massas*, analisa como um grande número de pessoas é capaz de abdicar de suas razões individuais em nome de movimentos que exigem atitudes, muitas vezes, reprováveis e amorais. Para Freud (2011, p. 20),

Na massa, acredita-se no Bom, as aquisições próprias dos indivíduos se desvanecem, e com isso desaparece sua particularidade. O inconsciente próprio da raça ressalta, o heterogêneo submerge no homogêneo. Diríamos que a superestrutura psíquica, que se desenvolveu de modo tão diverso nos indivíduos, é desmontada, desabilitada, e o fundamento inconsciente comum a todos é posto a nu (torna-se operante).

Somente negando seus princípios individuais, um grande grupo de pessoas poderia ter atitudes preconceituosas ou extremamente conservadoras, justificando-as em nome do bem comum ou do nacionalismo, característica de tempos fascistas. O indivíduo, estando em massa, coloca para fora sentimentos que até então eram represados. Segundo Freud (2011), o indivíduo encontra-se em condições que lhe permitem se livrar das repressões dos seus impulsos instintivos inconscientes.

O que Freud (2011) chama de *medo social*, constitutivo da consciência moral do indivíduo, é deixado de lado nesses momentos. É como se o filtro da alma, capaz de analisar racionalmente as demandas do real, fosse inutilizado em virtude de um bem maior, coletivo e pelo próprio encantamento que existe em relação ao líder, como veremos mais adiante. O líder consegue ter um gigante poder persuasivo, conseguindo até mesmo um achatamento das funções racionais, devido ao alto grau de afetividade sentida pelo seguidor.

Apesar do apoio da massa, foi imprescindível para a manutenção desse movimento um financiamento realizado pelos industriais. A classe que formou o Partido Fascista era em geral de banqueiros, industriais, comerciantes, ex-soldados, pequenos burgueses e desempregados.

Contudo, a pequena burguesia e a burguesia industrial eram os que mais tinham interesse na manutenção desse partido político, já que diante da forte crise que assolou a Itália, privando o acesso ao dinheiro de maneira significativa e colocando o país em uma situação caótica, cegarem-se para as consequências desse apoio e mergulharam profundamente nele. Vários documentos da época comprovam a íntima vinculação entre o nazismo e o capital financeiro. Konder (1977, p.21) destaca que

o fascismo é uma tendência que surge na fase imperialista do capitalismo que procura se fortalecer nas condições de implantação do capitalismo monopolista de Estado, exprimindo-se através de uma política favorável à crescente concentração de capital; é um movimento político de conteúdo social conservador, que se disfarça sob uma máscara “modernizadora”, guiado pela ideologia de um pragmatismo radical, servindo-se de mitos irracionais e conciliando-os com procedimentos racionalistas-formais de tipo manipulatório.

Nesse sentido, o Fascismo mostra-se como um movimento controverso, na medida em que prega avanços, mas caminha em direção contrária. O Fascismo italiano de Mussolini extraiu de Sorel muitos aspectos de sua concepção de violência, muito de seu entusiasmo pelos “remédios heroicos”. Além disso, extraiu de Nietzsche sua ética aristocrática e seu culto ao super-homem.

Descortinar as ligações realizadas durante esse período de manipulação das massas é de extrema importância, pois quebra o paradigma de que o grande líder age apenas sozinho. Pelo contrário, a articulação grandiosa e sistemática, como ocorria em tempos de fogueiras inquisitoriais ou, no século XX, com os regimes totalitários, precisam e dependem do apoio do grande capital e de seu fomento. O que mostra ainda mais o que se passa nos entremeios sórdidos dessas relações, uma vez que sugere e poderíamos concluir que os embates são, de fato, entre classes sociais bem distintas.

Os líderes – aproveitando da confusão das massas, carregadas de problemas após o fim da Primeira grande Guerra Mundial – acabam conseguindo manobrá-las, a partir de sua própria fragilidade e desesperança. São nítidos os artifícios utilizados para conseguir tal feito. Recursos materiais e técnicos eram empregados na manipulação da opinião pública, aproveitando as condições criadas pela chamada sociedade de massas de consumo dirigido.

Pasolini não acompanhou a formação e a constituição do Partido Fascista, mas viveu o período neofascista, como relata Nazário (2007), ao analisar a relação desse movimento com o filme *120 dias de Sodoma*. Nessa análise, o autor aponta que o cineasta, em suas colunas jornalísticas, diagnosticava a Itália como um país falsamente tolerante, dominado pela violência

de massa. Segundo Pasolini, tais problemas estavam diretamente ligados ao genocídio cultural, vindo da revolução capitalista, muito criticada em seus textos.

Soma-se a isso o fato de os jovens cederem a esses instintos consumistas, fechando os olhos para os problemas de real importância, tais como as questões sociais e políticas. Para Nazário (2007, p.353), “Os jovens fascistas não se distinguiram mais, como há alguns anos, dos jovens antifascistas em sua aparência, cultural e psicológica, numa homologação cultural que igualava povo, burguesia, operários e subproletariados, numa mesma e única pequena burguesia mental”.

Era nesse caminho que o artista Pasolini trabalhava contra o consumismo exacerbado e o que advém dele. Sua indignação estava justamente no ponto de a população se deixar enganar, em um momento frágil da política e da economia. Sua discussão incitava à reflexão e problematizava as questões da Itália, que vivia sob a influência de um regime fascista que vigorou por muitos anos.

Certamente, o Fascismo foi fruto de um momento de abalo psicológico da população, abatida por um sistemático desvio moral. Seria uma expressão dos descontentes e dos psicologicamente desenraizados, das frustrações pessoais, dos seres socialmente isolados, dos economicamente inseguros, dos indivíduos incultos, estúpidos e autoritários, das diversas classes e camadas sociais. Freud (2011), ao comentar sobre as reações em massa, nos esclarece que o indivíduo dentro de um coletivo tende a ser tornar impulsivo e, por isso, não medir a amplitude de suas ações:

A massa é impulsiva, volúvel e excitável. É guiada quase exclusivamente pelo inconsciente. Os impulsos a que obedece podem ser, conforme as circunstâncias, nobres ou cruéis, heroicos ou covardes, mas, de todo modo, são tão imperiosos que nenhum interesse pessoal, nem mesmo o da autopreservação, se faz valer. Nada nela é premeditado. Embora deseje as coisas apaixonadamente, nunca o faz por muito tempo, é incapaz de uma vontade persistente. Não tolera qualquer demora entre o seu desejo e a realização dele. Tem o sentimento da onipotência: a noção do impossível desaparece para o indivíduo na massa. (FREUD, 2011, p.25).

Hannah Arendt, citada no livro de Paxton (2007), também trabalhou nesse paradigma em sua análise: em como as massas – desenraizadas, desligadas de quaisquer vínculos sociais, intelectuais ou morais, e inebriadas por paixões anti-semitas e imperiais – tornam possível o surgimento de uma forma de ditadura plebiscitária de base popular com poderes ilimitados, que não tinha precedentes na história. Nesse sentido, no Fascismo, não há vontades individuais. O

povo é concebido como portador de uma vontade comum e o líder é unicamente o seu intérprete. O que, para Eco (2018, p.23), é traduzido como: “O povo é, assim, apenas uma ficção teatral.”.

Em relação a esse momento de abalo psicológico, Paxton (2007) explica que a exaustão gerada após a Primeira Guerra Mundial causou grande insatisfação. Adiciona-se a essa questão a revolta do fim do século XIX contra a fé liberal na liberdade individual, na razão, na harmonia humana natural e no progresso. Antes de 1914, valores antiliberais haviam entrado na moda, tais como o nacionalismo, o racismo e uma nova estética do instinto e da violência, que então passaram a fornecer o húmus intelectual e cultural no qual o Fascismo pôde germinar.

Poderíamos pensar em um *caráter pequeno-burguês* do Fascismo, em que a estrutura familiar burguesa patriarcal da época teve uma participação e aceitação do movimento de modo gigante e estrutural. Os ouvidos desse movimento foram, segundo Eco (2018), uma classe média frustrada. Ali o terreno era fértil para plantar as ideias salvadoras e absurdas. Havia nessa classe uma obsessão pela conspiração, caracterizada principalmente pela xenofobia.

Muito característica desse período, a xenofobia encontra-se em retorno, visto as altas ondas de imigrantes, fugitivos de seus países. Ora desastres naturais ora complicações político-econômicas ou guerras, o indivíduo estrangeiro é constantemente visto com olhos de desconfiança, como se fosse o portador de algum mal. As Medeias de Eurípides, Antônio José e Pasolini reúnem a mesma semelhança: a deusa abandona seu país para seguir Jasão. Todos os empecilhos e sortilégios de uma terra desconhecida são vividos pela deusa, inclusive o olhar amedrontado do Rei de Corinto, que deseja expulsá-la.

Eco (2018) destaca que, com os fascistas, não havia luta pela vida, mas antes vida para a luta, em uma clara alusão à guerra constante. Logo, ser pacifista seria, claramente, fazer acordos ou ceder aos inimigos. O pacifismo seria, dessa maneira, considerado como mau, pois a vida é uma guerra permanente com o inimigo. Nessa constante formação e alienação do povo para a guerra, a palavra de ordem é o heroísmo. Há um desprezo pelos fracos, configurado na implantação do elitismo e da educação para se tornar um herói, porque “em qualquer mitologia, o herói é um ser excepcional, mas na ideologia *Ur-Fascista* o heroísmo é norma” (ECO, 2018, p.54).

Era inadmissível aceitar o líder vazio que bradava a resolução de problemas de modo fácil e raso. O líder, como Mussolini no período fascista da Itália, não era tudo aquilo que pintavam, mas, sobretudo, a criação de seus próprios agentes publicitários, a ampliação de suas fotografias e funções em todo o processo.

É preciso salientar que, no início, Mussolini era pertencente a partidos de esquerda, porém se encantou com o surgimento do *fasci*. Fundou, então, o próprio jornal, que lutou na

Primeira Guerra Mundial; contudo, deparou com graves problemas sociais e econômicos no pós-guerra. Foi com o surgimento da crise, pós-Primeira Guerra, que Mussolini passou a denunciar a frente democrática como culpada de todos os problemas da Itália, principalmente o de não defender os interesses nacionais.

De acordo com Freud (2011), a massa costuma ser um *rebanho dócil* e não consegue viver sem um senhor. O autor completa que

As necessidades das massas as tornam receptiva ao líder, mas este precisa corresponder a ela com suas características pessoais. Ele próprio tem de estar fascinado por uma forte crença (numa ideia), para despertar crença na massa; ele tem de possuir uma vontade forte, imponente, que a massa sem vontade vai aceitar. Le Bon discute então os diferentes tipos de líder, e os meios pelos quais atuam sobre a massa. No conjunto, entende que os líderes adquirem importância pelas ideias de que eles mesmos são fanáticos. (FREUD, 2011, p.30).

Ainda assinala que o poder que liga a massa ao seu líder está relacionado ao *Eros*. Afinal, qual efeito, senão certa afetividade, para diminuir o trabalho intelectual e a sua responsabilidade diante do que é realizado em grupo? Para Eco (2018), Mussolini não tinha qualquer tipo de filosofia, possuía apenas retórica. O ditador começou como um ateu militante para, em seguida, assinar a concordata com a Igreja e confraternizar com os bispos que benziavam os galhardetes fascistas. Nesse aspecto, fica perceptível que o movimento totalitário só conseguia se impor de acordo com que as grandes instituições dessem, de fato, a benção.

Scurati (2019) – em recente livro, *M – O filho do século* – transcreve, ficcionalmente, toda a trajetória de Mussolini, a partir de documentos, notícias de jornal, telegramas, ofícios e registros historiográficos. O extenso e premiado livro do professor da Universidade de Milão, embora seja escrito em terceira pessoa onisciente, não perde para um verdadeiro relato, pois, segundo as palavras do autor logo no Prólogo, “fatos e personagens deste romance documental não são fruto da imaginação do autor. Cada acontecimento, personagem, diálogo ou discurso aqui narrado é, ao contrário, historicamente documentado e/ou fidedignamente testemunhado por mais de uma fonte” (SCURATI, 2019, p.2).

Por meio desse percurso histórico realizado pelo livro, entramos em cada sala de reunião, em cada documento escrito e idealizado por Mussolini e seus partidários, na formação do cerne fascista da Itália na década de 1920. É possível verificarmos, lentamente, a construção do líder Mussolini, seus mecanismos de persuasão e suas conquistas políticas e derrocadas, como a seguir:

Aqui estão eles, todos enfileirados, não falta ninguém. Grandes economistas, grandes filósofos, os generais vencedores da guerra mundial. Todos os integrantes do seu governo vieram em procissão desejar feliz ano-novo ao primeiro-ministro, o jovem, o formidável estadista que os jornais americanos saúdem como ‘o homem mais interessante e poderoso da Itália’. Todos agora anseiam para prestar as próprias homenagens à aventura. O golpe de Estado fascista foi realizado e o mundo não acabou. (SCURATI, 2019, p.592).

Com esse trecho do romance de Scurati (2019), ilustramos o fato de que o Fascismo, em determinado momento da história, foi reverenciado e respeitado, inclusive por líderes políticos mundiais. Certamente, por esse motivo, não foi considerado como um regime totalitário, porque as instituições funcionavam sob sua batuta. Paxton (2007) lista alguns elementos que diferenciam um regime autoritário de um regime fascista: os autoritários preferem deixar suas populações desmobilizadas e passivas, ao passo que os fascistas querem engajar e excitar o público; os autoritários querem um Estado forte, mas limitado e hesitam em intervir na economia, o que os fascistas estão sempre prontos a fazer ou a criar programas de bem estar social; os autoritários aferram-se ao *status quo*, sem pretender proclamar um novo caminho.

Paxton (2007) mostrou a neurose doentia vivida na época, ao se buscar inimigos internos e externos. Após a descoberta das bactérias e de questões relacionadas à genética, a necessidade de purificação das raças aumentou entre os europeus. Era sempre necessária a existência de um bode expiatório, a quem a culpa era totalmente transferida. Nesse sentido,

os fascistas italianos demonizaram seus vizinhos eslavos do sul, especialmente os eslovenos, como também os socialistas que repudiavam a guerra de renascimento nacional. Mais tarde, foi fácil a eles acrescentar à sua lista os etíopes e os líbios que eles tentaram conquistar na África (PAXTON, 2007, p.72).

Os novos fascistas não possuíam uma programática. Na ação, segundo Konder (1977, p.32), “praticavam aquilo que o fascista espanhol José Antônio Primo de Rivera, mais tarde, chamaria de ‘dialética’ dos punhos e revólveres”. A extrema-direita, que sustenta a base do Fascismo, não se distancia do que vivemos em nossos tempos: discursos nacionalistas, tratando problemáticas complexas com frases feitas e indicando a violência como solução prática, além de incitarem o preconceito e a divisão entre os grupos.

Sobre o quão rasa pode ser a base programática das massas, Freud (2011, p.27) pontua:

Como a massa não tem dúvidas quanto ao que é verdadeiro ou falso, e tem consciência da sua enorme força, ela é, ao mesmo tempo, intolerante e crente na autoridade. Ela respeita a força, e deixa-se influenciar apenas moderadamente pela bondade, que para ela é uma espécie de fraqueza. O que ela exige de seus heróis é fortaleza, até mesmo violência. Quer ser dominada e oprimida, quer temer os seus senhores. No fundo inteiramente conservadora,

tem profunda aversão a todos os progressos e inovações, e ilimitada reverência pela tradição.

O teórico formulou esse pensamento há quase um século. Após tanto tempo, com as revoluções midiáticas e novas configurações da noção de grupo virtual, observamos que os indivíduos mascaram-se com o suposto anonimato nas redes (embora, na prática, ele não exista, visto ter Endereço IP – *Internet* Protocolo) ou apenas pela distância possibilitada pelo mundo *offline*, para deixar emergir o que é moralmente condenável. Divulgam *fake news*, patrocinam *links*, compartilham absurdos que ferem os direitos humanos e a própria história, sem o mínimo compromisso com os fatos. Como Freud (2011) aponta em seu texto, as massas possibilitam a expressão de sentimentos que individualmente seriam filtrados diante de uma possível exposição.

Aliados aos problemas existentes nos seguidores do movimento ideológico fascista, os políticos enquanto líderes eram da pior espécie, uma vez que mentiam para o povo de acordo com as conveniências. O Fascismo italiano condensou o pior do próprio italiano: a retórica, a corrupção e a demagogia. A partir do que acontecia na Itália, os críticos-historiadores entenderam que esse movimento, na verdade, era uma corrente maior e mais forte, uma corrente internacional. Outros teóricos apontam, também, que a esquerda é que, de algum modo, “assustou” a burguesia, entregando-a de bandeja para o Fascismo de Mussolini.

Ajudaram nesse processo de manutenção da ‘ordem’, com a sua visibilidade na época, vários artistas e intelectuais que aderiram ao movimento de Mussolini, despertando o interesse de Hitler, pois a Alemanha, no pós-Primeira Guerra Mundial, encontrava-se destruída.

Nessa situação, delicada e confusa, constituíram-se grupos de extrema-direita que explicavam a derrota do exército alemão na guerra como consequência de uma traição, a pátria alemã estaria sendo apunhalada pelos ‘judeus apátridas’, que manipulavam tanto a alta finança ocidental como os agitadores comunistas que insuflavam a revolta no meio operário. (KONDER, 1977, p.43).

Contudo, apesar da ascensão dos ditadores, verificou-se a falência dos sistemas propostos. O corporativismo se mostrou, por exemplo, mera empulhação, destinada a manter a ficção de um “terceiro sistema”, capaz de funcionar como síntese ou alternativa para o capitalismo e o socialismo. Assim, após a queda dos ditadores, o Tribunal Internacional de Nuremberg, que investigou os crimes de guerra, identificou as profundas ligações existentes entre o regime fascista italiano, ao longo de toda a sua história, e o grande capital alemão.

Após o Fascismo Histórico ter a sua queda anunciada, a preocupação constante dos intelectuais é que a sua ideologia conservadora e preconceituosa tenha se alastrado por partidos

políticos, adquirindo o apoio de fatias da população. É por isso que Eco (2018) enfatiza que o Fascismo se apresentou de diversas maneiras e, mesmo que ele estivesse sem alguma característica, ainda sim poderia ser considerado como *fascismo eterno*, sem limitar-se ao período entre guerras.

Desse modo, Eco (2018) lista em seu livro o que considera como um Fascismo Eterno ou *Ur-Fascismo*, ou seja, elementos que ocorreram no Fascismo Histórico e se estendem pela sociedade. Dentre os primeiros elementos, o autor salienta a gravidade de um político que põe em dúvida a legitimidade do seu Parlamento, por não representar a voz do povo; assim, pode-se sentir o cheiro do *Ur-Fascismo* pela incoerência na representação política.

O primeiro ponto citado por Eco (2018) seria o *culto à tradição*, pois o tradicionalismo é mais velho que o Fascismo. Foi típico, também, do pensamento contra-reformista católico depois da Revolução Francesa, mas nasceu no final da idade helenística, como uma reação ao racionalismo. Para Eco (2018), havia um esforço para se parecer sincrético, no entanto o que, de fato, ocorria era um impedimento ao avanço do saber.

Konder (1977, p.38) assinala que os italianos eram “fascinados pelo mito de uma nação homogênea, ‘perfeita’, os fascistas se ligavam mal à nação concreta, dispunham-se a depurá-la, violentavam-na”. A mesma percepção é tida por Stanley (2018), porque essa visão deturpada do real somente acontece pelo motivo de os fascistas acreditarem em um passado mítico inventado pelos líderes. Segundo o autor, “quando não inventa simplesmente um passado para utilizar como arma a emoção da nostalgia, a política fascista procede a uma escolha seletiva do passado, evitando qualquer coisa que diminua a adulação irrefletida da glória da nação” (STANLEY, 2018, p.33).

Nesse mesmo sentido, há como forte característica o *irracionalismo* – segundo ponto levantado por Eco (2018), pois os intelectuais do movimento fascista recusavam a modernidade, embora tivessem certo apreço pelos avanços tecnológicos industriais. Para esses estudiosos, “o iluminismo e a idade da razão eram vistos como o início da depravação moderna” (ECO, 2018, p.47).

O terceiro ponto diz respeito aos *ataques realizados contra o conhecimento e a cultura*, considerando que “pensar é uma forma de castração. Por isso, a cultura é suspeita na medida em que é identificada com atitudes críticas” (ECO, 2018, p.48). Os intelectuais fascistas oficiais estavam empenhados, principalmente, em acusar a cultura moderna e a inteligência liberal de abandono dos valores tradicionais.

O *machismo* e a *repressão*, também, aparecem como elementos de peso. Há um desdém pelas mulheres e por sua capacidade de liderança. Em geral, os chefes estão todos centralizados

na figura masculina. Não é à toa que artistas como Antônio José e Pasolini, vivendo em contextos totalmente distintos, tenham escolhido uma personagem feminina de enfrentamento, dona do próprio destino.

A Medeia de ambos chega como uma crítica à figura unívoca do líder masculino. Primeiro, nas fogueiras da Inquisição, ardiam as bruxas/feiticeiras; e, nos ecos do Fascismo da década de 1960-1970, as mulheres sofriam com uma sociedade extremamente patriarcal. A Medeia se encaixa, então, em duas das instâncias combatidas na época: o imigrante e o feminismo.

Além da idealização de uma pátria baseada em um passado mítico, Stanley (2018) cita a ansiedade sexual como um elemento constante em políticas fascistas, pois a hierarquia patriarcal é ameaçada pela crescente igualdade de gênero. Dessa forma, há um espaço transformado em luta pelo conservadorismo desejoso de manter ou defender tanto a ideia de um país intocável quanto de um sistema patriarcal.

O temor seria a perda de espaço, por isso o desejo crescente de apagamento da sexualidade do outro. Assim, utilizando o tolhimento e a alienação, o sistema facilmente conseguiria fazer a manutenção do seu autoritarismo, da hierarquia, da pureza e de sua luta. Stanley (2018, p. 27) complementa que,

na política fascista, mitos de um passado patriarcal, ameaçados pela invasão de ideais liberais e tudo o que eles significam, atuam para criar uma sensação de pânico frente à perda do status hierárquico, tanto para homens quanto para a capacidade do grupo dominante de proteger sua pureza e status da invasão estrangeira.

Enfim, é importante salientar que a República parlamentarista se estabeleceu na Itália em 1º de janeiro de 1948 e, nesse mesmo ano, teve grande crescimento econômico e instabilidade política, com vários governantes em curtos espaços de tempo. Possuiu problemas com a corrupção e com a máfia, causadora de terrorismo político, sequestros, inseguranças constantes e atentados contra a população. Ficou famosa a *Operação mãos limpas*, em que políticos foram presos por se relacionar com a máfia italiana, além de o famoso juiz *Giovanni Falcone* ter sido assassinado em meio a esses mesmos processos.

Em linhas gerais, diversos países foram influenciados pelo regime fascista, mas eram apenas autoritários, pois sua base era a Igreja Católica, o exército e os grandes proprietários de terras. O Fascismo tem que ser definido como uma forma de comportamento político, marcada por uma preocupação obsessiva com a decadência e a humilhação da comunidade, vista como vítima, e por cultos compensatórios da unidade, da energia e da pureza.

Destacamos que é preciso nos atentar para as sementes totalitárias que nascem na política e em outros grupos. A herança de tempos autoritários emerge nos indivíduos no formato de conservadorismos e preconceitos diversos. Esses elementos, somados a problemas de ordem social e econômica, só fazem prevalecer a intolerância e a irracionalidade, como bem explicou Eco (2018). Torna-se, então, necessário dar ouvidos ao oráculo que indica os caminhos mais humanos e de colaboração entre os povos.

Poderíamos citar, como exemplo da atualidade, os ressurgimentos de partidos de extrema direita e ultra-nacionalistas na França, como Marine Le Pen e a atitude do Parlamento polonês em 2018 de punir quem mencionasse sobre culpa no nazismo; além das inúmeras críticas sofridas por Barack Obama, o primeiro presidente negro dos Estados Unidos, demonstrando que a sua ocupação no governo corrompia a ordem tradicional. Como enfatiza Stanley (2018, p.40),

quando as mulheres alcançam posições de poder político geralmente reservadas para os homens, ou quando mulçumanos, negros, judeus, homossexuais ou ‘cosmopolitas’ lucram ou até compartilham dos bens públicos de uma democracia como assistência à saúde, isso é percebido como corrupção.

Nesse sentido, salientamos que a Itália, sofrendo as influências desses anos de autoritarismos e silenciamentos, teve boa parte da população preservando extremado sentimento conservador e patriarcal, nas décadas seguintes ao fim do Fascismo Histórico. Inclusive os políticos e participantes dos governos, no momento de transição, fizeram a mudança para partidos de extrema-direita, ainda disseminando a ideologia conservadora, ou seja, a ideia de que o Fascismo estava vencido “cai por terra”, ao se espalhar as ruínas do sistema fascista de forma mais profunda, devastadora e sistemática.

Sobre o Neofascismo que se instala na Itália, Didi-Huberman (2011) explica que houve duas fases. A primeira foi marcada por grande violência policial e desprezo pela Constituição, cujo Estado não se interessava pelos abusos militares feitos contra intelectuais e setores da cultura. Em uma segunda, houve forte desprezo ao proletariado pela burguesia, com acentuada desigualdade social.

É nesse viés que Pasolini, em seu último texto publicado, expressa todo o seu desânimo pelo poder na Itália, alegoricamente demonstrado ao falar sobre o sumiço dos vaga-lumes, que representam os indivíduos italianos, engolidos pelo genocídio e enfraquecimento cultural no país:

O verdadeiro ‘fascismo’, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, o corpo do povo. É aquele que ‘conduz’, sem

carrascos, nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade, e é por isso que é preciso chamar de genocídio, essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.29).

Em seu artigo, Pasolini menciona o sumiço dos insetos com preocupação ecológica, devido à poluição das águas e atmosfera. Contudo, o brilho que surge e desaparece, em meio ao breu da noite, se torna muito mais emblemático e não se reduz ao literal do texto. Passa a significar a sobrevivência dos sujeitos em meio a um processo político e cultural muito maior, representado, sobretudo, pelo cinema industrial, pelo advento da TV, pelas circunstâncias políticas enraizadas no Fascismo Histórico. Para Didi-Huberman (2011, p.35), “os vaga-lumes desapareceram, isto quer dizer a *cultura*, uma prática – popular ou vanguardista – de *resistência* tornou-se ela própria um instrumento de *barbárie* totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil”.

Ainda que as análises fossem pessimistas e que Pasolini, em 1975, conseguisse identificar o Neofascismo em sua perspectiva mais cruel e conservadora, é preciso considerar que as artes e as expressões literárias são lampejos de luz diante das obscuridades. Pasolini conseguiu, de um modo grandioso, representar em seus personagens, nas versões fílmicas, toda a marginalidade dos sujeitos em busca da sobrevivência.

Eles resistem diante das dificuldades, mesmo que excluídos do jogo social. Didi-Huberman (2011, p.160), ao questionar se os vaga-lumes desapareceram, afirma que “certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua memória, seu desejo partilhado”.

No capítulo seguinte, buscaremos analisar as versões de Medeia enquanto essa personagem que se ressignifica diante do autoritarismo. Para isso, trilharemos, inicialmente, uma discussão sobre as adaptações feitas dos textos literários pelo cinema e pelo teatro. Afinal, essas versões se valem das alegorias e de inúmeros outros recursos para denunciar os regimes totalitários, além de nos brindarem com a arte em algumas de suas mais diversas possibilidades de expressão.

CAPÍTULO III

AS MEDEIAS DE ANTÔNIO JOSÉ E PASOLINI: DENÚNCIA E RESISTÊNCIA

3.1 Cinema e Teatro

O teatro e o cinema são aparentados na forma e na imagem. Para Deleuze (2005), ambos possuem um corpo que os representa e o cinema, por sua vez, teria a capacidade de fazer esse corpo “nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia” (DELEUZE, 2005, p.229). Utilizam o visual, o corpo e a imagem para expressar suas histórias, com pequeno detalhe, são a representação do efêmero e do eterno, respectivamente. Diferentemente do texto literário, que nos convida a criar as imagens e viajar na construção dos personagens, o teatro e o cinema nos indicam o caminho e transformam nossa expectativa em imagens. Não podemos esquecer que ambos nascem do texto escrito, em roteiros ou a partir de recriações, releituras, paródias e adaptações, como as Medeias de Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini.

Igualmente, não podemos deixar de destacar o apreço pelas grandes liturgias e cerimônias que os regimes totalitários preconizam. Há a necessidade da autoafirmação e a propaganda que os confirmem como o lado mais forte da história. Por sua vez, os Autos de Fé para os tempos inquisitoriais e os discursos nacionalistas em grandes palanques para os tempos fascistas. Além disso, o palco, a cena, a teatralização das ideologias conservadoras foram apropriados pelos regimes, a fim de que a mensagem chegasse aos grandes públicos, causando efeitos didáticos e persuasivos.

Dessa forma, nada melhor do que Antônio José e Pasolini terem escolhido o teatro e o cinema para mostrar o outro lado da moeda: a *performance* como resistência, capaz de realizar críticas, utilizando os recursos mais elaborados da linguagem, sem parecerem datados ou panfletários. Os artistas expõem toda a sua inventividade, a beleza da arte e da expressão dos sentimentos pelos canais literários e da poesia. A escolha de uma obra grega, divisora de águas, demonstra os dilemas que atravessam os séculos nos textos e na complexa vida dos homens.

Se no teatro o que vale é o instante, a duração do som, da luz e da voz, no cinema a experiência é preservada nas películas para a posteridade. Assistir repetidas vezes um filme não vale para a peça, feita no calor das temporadas e que, embora gravada, não transmitiria com a mesma intensidade o sentimento que se mostra no momento da apresentação no palco.

Em ambas as representações, tanto do cinema quanto do teatro, o que se sintetiza é a necessidade de se contar uma história, pois a fabulação é inerente ao ser humano, desde as primeiras pinturas rupestres até a representação sonora nos cinemas. Afinal, como bem afirma Benjamin (1992), “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (*apud* Hutcheon, 2011, p.22). A narrativa, seja aquela presente nas pinturas ou encenada nos palcos, fixa-se como marca identitária e cultural, compondo a memória de um povo; registra, através da ficção, a expressão de sentimentos de uma época. Aumont (1995), em *A estética do filme*, afirma que

Qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão. Para perceber isso, basta contemplar os primeiros retratos fotográficos, que instantaneamente se tornam, para nós, pequenas narrativas. (AUMONT, 1995, p.90).

Consequentemente, é preciso entender que os elementos que são representados no cinema são como um *devoir*, isto é, qualquer objeto e/ou paisagem passa(m) a ser inscrito(s) na imagem-movimento e é/são transformado(s) por ele (o cinema). Para o pesquisador, “o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns é que foi possível operar o encontro do cinema e da narração” (AUMONT, 1995, p.91).

Quando refletimos sobre o processo de transposição da peça de teatro de Eurípides, 431 a.C., para as telas do cinema, nos deparamos com o desafio de encarar uma versão que, ao passo que se torna independente por estar em outro suporte, mantém ainda seu vínculo com o drama principal, realizando uma versão que possa ser considerada equivalente, a partir de suas especificidades.

Bazin (2014), ao discutir sobre essa transposição, afirma que durante certo tempo houve um preconceito pelo “teatro-filmado”, nos casos em que as peças eram adaptadas. Entretanto, após o sucesso de algumas, houve uma abertura para esse tipo de trabalho, pois

O cinema permite levar às últimas consequências uma situação elementar à qual o palco impunha restrições de tempo e de espaço que a mantinham numa fase de evolução de certo modo larvária. O que pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos é o fato de ele ter permitido a metamorfose de situações teatrais que, sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta. (BAZIN, 2014, p.158).

Pelo excerto acima, lembramo-nos de Pasolini que, em sua versão fílmica, estende os recursos dramáticos, buscando nas remotas origens de Jasão e Medeia a sua composição

híbrida, racional e bárbara, respectivamente. O espectador, dessa maneira, tem diante de si um completo mural das personagens, exploradas ao máximo pelo cineasta italiano.

Embora o drama seja a alma do teatro, é possível encontrá-lo em outras expressões artísticas, como em um soneto, uma fábula ou um romance. A questão do teatro está no espectador, que, reiteradas vezes, procurará nas telas aquele mesmo fio dramático que encontrou, primeiramente, no texto ou na peça original. Aliás, o cinema não conta com a presença física do ator, que engrandece a cena teatral e tem a reação do público para guiar suas entonações ou correções durante a interpretação. Segundo Bazin (2014, p.173),

O cinema pode acolher todas as realidades, exceto a da presença física do ator. Se é verdade que aí reside a essência do fenômeno teatral, o cinema não poderia, portanto, de modo algum almejá-la. Se a escritura, o estilo, a construção dramática são, como devem sê-lo, rigorosamente concebidos para ganhar alma e existência do ator em carne e osso, qualquer tentativa de substituir o homem por seu reflexo e sua sombra é radicalmente vã.

Mesmo que no cinema a presença física do ator não ocorra, no teatro de marionetes (como o que acontece nas peças de Antônio José) a presença ocorre duplamente, pois diante do espectador estão os bonifrates e por detrás das cortinas sabemos da presença daqueles que dão voz e sentimento aos bonecos. O comando ocorre através dos arames e da rapidez do dedilhar manual, realizando aquele exato momento em que arte e fantasia são atingidas no calor da representação.

De tal modo, o público retribui de imediato, permitindo aos atores e ao diretor saber se a peça precisa de ajustes, se os efeitos especiais realmente funcionam ou se as entonações para o efeito cômico produzem o riso. As expressões artísticas em análise, o cinema e o teatro de marionetes, são muito distintas em seus suportes, especialmente nos artifícios para prender a atenção do público. Contudo, ambas conseguem seguir um fio condutor do drama que as liga de forma inigualável ao texto motivador, a Medeia de Eurípides. Para Bazin (2014, p.162),

De qualquer ângulo que a abordemos, a peça de teatro, clássica ou contemporânea, é irrevogavelmente protegida por seu texto. Este só poderia ser 'adaptado' se renunciássemos à obra original para substituí-la por outra, talvez superior, mas que já não é a peça. Operação que se limita fatalmente, aliás aos autores menores ou vivos, já que as obras-primas consagradas pelo tempo nos impõem o respeito ao texto como um postulado.

O autor comenta ainda sobre algumas diferenças entre assistir a uma peça ou a um filme, pois, em determinados casos, a tela geraria identificação enquanto o palco proporcionaria ao espectador uma oposição mental. Assim, nessa perspectiva, o cinema faria um apaziguamento em quem o assiste e o teatro, a excitação. Em vista disso, o teatro age através da participação

lúdica, entre atores e público. O cinema, “ao contrário, contemplamos solitários, escondidos num quarto escuro, através de persianas entreabertas, um espetáculo que nos ignora e que participa do universo. Nada bem se opor a nossa identificação imaginária com o mundo que se agita à nossa frente, que se torna Mundo” (BAZIN, 2014, p.179).

Silva (2007), em dissertação de mestrado intitulada *Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação*, relata sobre o sentimento de Pasolini em sua paixão pelo cinema. Para o artista italiano, o cinema seria a única forma de expressar a realidade pela realidade. Pasolini é conhecido por possuir um projeto estético para o cinema, cujo objetivo é apresentar as cenas de forma natural, privilegiando personagens da marginalidade, com atores/figurantes reais, muitas vezes do próprio local de filmagem.

Essa representação da realidade é vista desde *Accattone – Desajuste social*, o primeiro longa-metragem do cineasta (como anteriormente citado), em que o personagem principal é um mendigo, miserável. Assim, desempregados, homens de rua, prostitutas, jovens, infanticidas são os tipos que passam pelas escolhas de Pasolini, subvertendo um cinema elitista que pudesse, talvez, fechar os olhos para os problemas sociais.

Para Silva (2007, p.24), “o cinema re-produz a realidade: imagem e som, ou seja, ele a produz novamente, o espaço, o tempo, as relações, e para fazê-lo se serve da mesma realidade material e inclusive da temporalidade que pretende reproduzir”. Desse modo, o cinema antes de ser um instrumento, segundo Pasolini, é acima de tudo uma linguagem, como a verbal. O sistema filmico seria dotado de unidades de primeira e de segunda articulação, e Pasolini torna o cinema italiano um pioneiro na proposta de um estudo do cinema como um sistema de signos.

O trabalho cômico de Antônio José, por sua vez, se desenvolvia através das paródias, sem deixar de lado elementos místicos, a utilização dos bonecos de cortiça, das máscaras e dos graciosos. Com humor afiado, proveniente de sua boa formação intelectual e de suas referências da *Comedia dell'arte*, foi capaz de alfinetar as pompas do século XVIII, além dos fundamentalismos da sociedade lisboeta. Para Barni (2008), a *Comedia dell'arte* possui várias denominações, por ser diversificada em suas encenações: os espetáculos são histriônicos, improvisados, cômicos, e propiciam fazer fortuna com as suas turnês; é “um teatro primordial fundamentado no gesto, na máscara e na improvisação” (BARNI, 2008, p.44). Segundo Pereira (2014, p.32), “o Judeu soube como poucos parodiar Eurípides. Em plena era de caça às bruxas, em um Portugal conservador e fanático, o Judeu criou uma Medeia risível, com direito a tiradas espirituosas. Uma peça com poucos jargões moralistas”.

Para adentrarmos melhor nas adaptações feitas por Antônio José e Pasolini, vamos relembrar, brevemente, a origem do mito de Medeia. A história da mulher sem pátria,

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

Procne era casada com Tereu (filho de Ares), que trazia desse deus as características mais terríveis. Sentindo-se extremamente sozinha, Procne pede ao marido que busque a irmã Filomela para lhe fazer companhia. No entanto, quando Tereu se encontra com Filomela, apaixona-se pela cunhada. No caminho, Tereu mente ao dizer que Procne está morta e força, através de uma farsa, Filomela a 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.

Ao chegar novamente a sua casa, inventa que Filomela morreu durante a viagem, o que deixa Procne de luto por muito tempo. Porém, o que Tereu não desconfiava é das habilidades de Filomela em tecer. Desesperada em arrumar uma forma de a verdade chegar à sua irmã, Filomela consegue um tear e borda toda a história. Filomela pede, então, que uma velha senhora leve o presente até a rainha Procne. Quando o recebe, ainda de luto, Procne procura imediatamente a 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” (HAMILTON, 1992, p.416). 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, 2009, p.22).

A *Medeia* de Pasolini também possui atitude semelhante. Antes de desferir o golpe fatal contra seus próprios filhos, chama-os para tomar banho, acarinha-os demoradamente e os faz

dormir um a um. Frieza de uma despedida de quem estava prestes a queimar a casa com todos eles dentro.

Retornando ao mito de Procne, em seguida ao golpe do punhal, a mãe esquartejou o corpo do filho, cozinhando os membros em uma panela e, na mesma noite, serviu-os ao marido. Quando ele terminou de se alimentar, ela contou o que era a iguaria. Tereu ficou estático por alguns momentos e iniciou uma perseguição às irmãs. Estando próximo de matá-las, os deuses as transformaram em aves. Segundo Hamilton (1992, p.415), “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”. Tereu foi transformado em um pássaro feio e de bico enorme, supostamente um falcão.

A versão de Eurípides possui inúmeras tradições e lendas reunidas, que se divergem em uma pesquisa mais detalhada. 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, porque 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, uma vez que Medeia conseguiria, através de seu saber, remoçar o seu amado.

Para Rinne (1988), Medeia é um símbolo de transição do matriarcado para o patriarcado. Desde remotos tempos, a Grande Deusa tornou-se fonte de adoração entre os indivíduos, pelo seu poder de fertilidade, sendo digna de sacrifícios mesmo humanos; mas, posteriormente, é rebaixada, simbolizando o terror e o demoníaco. A transição, certamente, durou milênios até a sua efetivação, a partir de algumas modificações nas concepções desses homens. Dessa forma, a mulher passou a ocupar um posicionamento diferenciado na sociedade:

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).

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.

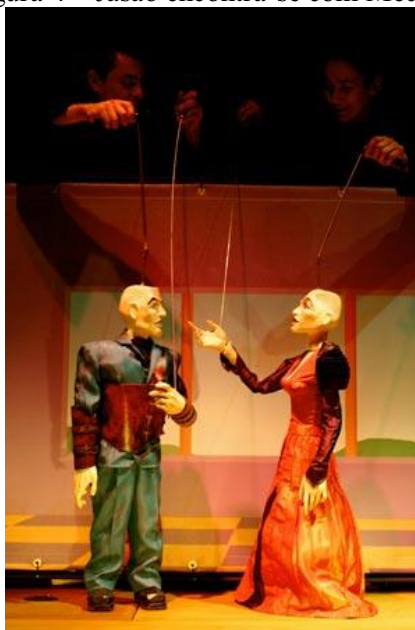
Jasão era protegido por Hera, que, encontrando-se com o futuro esposo de Medeia em um dia de caça, assumira as feições de uma velha, pedindo ajuda para atravessar um rio. Jasão a auxilia e perde uma de suas sandálias. Ele retorna a Iolco para exigir de Pélias o trono. Amedrontado pela visão do oráculo Delfos, que advertiu que Pélias seria morto por um homem de uma só sandália, o meio-irmão propõe que Jasão busque o velocino de ouro, em Cólquida, como requisito para retornar ao trono.

Partindo desse ponto é que Jasão, segundo as tradições, reúne os argonautas e constrói com a ajuda dos deuses a embarcação *Argos* para usurpar o velocino de ouro. É, também, desse momento em diante que faremos a análise das obras artísticas escolhidas, isto é, trabalharemos com as versões da *Medeia* de Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini.

3.2 A Medeia lisboeta: resistência através dos encantos de amor

Primeiramente, devemos ter em vista que o teatro de Antônio José é duplamente complexo, visto suas encenações terem sido feitas com bonecos de cortiça, as marionetes. Dessa forma, o Judeu sobrepõe sua arte com mais uma camada de significados e cores, possibilitando às suas criações sobrevoarem a imaginação dos espectadores da época, como podemos observar na figura abaixo, de uma montagem da peça de Antônio José:

Figura 4 – Jasão encontra-se com Medeia.



Fonte: Cena da peça *Encantos de Medeia* (T. M., 2005, p.3).

Além dessa camada de significados e cores, representada pelos bonifrates e pelos efeitos especiais da peça, tornando o teatro joco-sério de o Judeu importante no período Barroco em Portugal, não podemos deixar de enfatizar a força de seu texto cômico. Baseado na ação, no conflito amoroso e nas artimanhas dos graciosos, o texto de Antônio José é, também, alegórico, por nos remeter a significados que escapam do sentido literal dos signos ali colocados.

Inicialmente, Platão, Plutarco ou Aristóteles eram autores que com frequência usavam o termo alegoria (do grego *allegoría*) para se referir às possibilidades de elaboração do discurso. Ela seria, dessa forma, uma solução da retórica, uma técnica, para que se pudesse “representar e personificar abstrações” (HANSEN, 2006, p.7). Nesse sentido, quando um autor se utiliza dessa figura de linguagem, tem o objetivo de expressar uma “coisa” para que se entenda outra.

Baseado nesse pensamento, Hansen (2006) divide as alegorias em duas: a dos poetas – relacionada à escrita – e a dos teólogos – afeita à hermenêutica, a decifração. A primeira seria a semântica das palavras, enquanto a segunda tem o caráter de revelação ao relacionar o objeto/texto com os acontecimentos, as coisas e os homens. Santo Agostinho mesmo teria ensinado a ler as escrituras sagradas a partir de alegorias.

Mais adiante, Benjamin (1984) entende a concepção alegórica não como Platão, segundo o qual a ideia ficaria em um plano à parte; as ideias “têm por recinto próprio a dimensão nomeadora da linguagem, que contrasta com sua dimensão significativa e comunicativa” (BENJAMIN, 1984, p.127). Nessa perspectiva, o autor se volta para discussões sobre a alegoria e o símbolo, sobre o nome e o signo, na medida em que passa a entender a alegoria na obra de arte como um gesto semântico, não apenas como uma solução do discurso.

É sob esse pressuposto que Benjamin (1984), no livro *A Origem do drama barroco* – em capítulo específico acerca da alegoria, refuga a ideia romântica de que o símbolo seria depositário de toda a significação, impedindo a subjetividade do intérprete. Para o teórico, que defende as obras literárias barrocas, por considerá-las marginalizadas pelos críticos literários até a apresentação de sua tese, a alegoria seria como uma linguagem ou a escrita, ou seja, não se apresentaria como mera convenção entre uma imagem ilustrativa e sua significação.

O período Barroco mereceu a defesa de Benjamin (1984), por ser considerado um momento de extravagâncias e exageros. O próprio significado de barroco remete às pedras irregulares, deformação. Cordeiro (2004, p.1) afirma que “o Barroco caminhou desse modo na dependência de parâmetros renascentistas, sofrendo com isso uma discriminação e um desconhecimento que Benjamin propõe resgatar”. A marginalização chama a atenção do filósofo, ao entender que o cerne desse período poderia estar na expressão de autores menores, questionando ainda os conceitos de arte:

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constituiu um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas (BENJAMIN, 1984, p.213).

Como percebemos pelo excerto acima, Benjamin (1984) propõe uma conexão entre a obra de arte e o real, entre as alegorias formadas em sua expressão e as ruínas decorrentes do declínio da história. Não resta dúvida de que poderíamos, então, fazer essas mesmas conexões em *Encantos de Medeia*, ao encontrar na versão de o Judeu uma das mais emblemáticas feiticeiras da história.

Deste modo, se de um lado, nos Autos de Fé, temos as fogueiras que ardiam sob os pés das supostas bruxas, com possíveis pactos demoníacos e sofrendo perseguições cruéis e torturas de toda sorte, do outro lado, o público do Bairro Alto via uma feiticeira revisitada, incapaz de acertar um raio no amado ou praticar qualquer ato de violência ou vingança. Embora o cômico pedisse a leveza para se chegar ao riso, a encenação nos traz a alegoria de uma mulher apaixonada que resiste aos descabros da soberba e da traição, não cedendo às decepções e aos atos praticados contra ela, como veremos a seguir na análise da obra.

Na peça de o Judeu, inicialmente, Jasão chega à ilha de Colcos com os argonautas para conseguir o velocino de ouro. O guerreiro desperta de imediato o amor de Medeia e de sua prima Creúsa, conforme observamos em sua primeira ária¹⁵ cantada, na qual Jasão demonstra seus verdadeiros intentos:

Jasão – Não vos mova nesta empresa,
Nem o áureo velocino,
Nem de Colcos a riqueza;
Seja só vosso destino
A cobiça do valor,
Quem num peito que se inflama,
Por ganhar eterna fama,
O vencer é o bem maior.
(SILVA, 2013, p.44).

A índole de Jasão, demonstrada na ária acima, se contrapõe à de Medeia, doce e apaixonada, pois ela manifesta “arder” de paixão, juntamente de sua prima Creúsa, gerando

¹⁵ Árias são partes da música de uma ópera, compostas para serem cantadas ou recitadas por somente uma pessoa (solista). São assim denominadas por estarem em uma obra maior, no caso a ópera. Na peça de Antônio José, as cenas se iniciam com o Coro, canto coletivo; no entanto, a maioria delas termina com as árias, em que as personagens sintetizam uma situação ou expressam algum sentimento.

certa disputa pelo amor do argonauta. A representação inicial de Medeia é de fragilidade, com a vontade sincera de amar e ser amada; ao longo da encenação, até o momento em que ela descobre os verdadeiros intentos de Jasão, prevalecem diálogos sutis e apaixonados.

Medeia, na peça de o Judeu, é inclusive a detentora da confiança do Rei, que pede a ela para ficar de olho em Jasão, “pois vejo o meu coração inquieto com alguma confusão” (SILVA, 2013, p.47) – como bem se expressa o Rei. Contudo, de nada adianta tanto a confiança do Rei em Medeia quanto a paixão avassaladora e à primeira vista dela, visto Jasão se apaixonar por Creúsa; segundo ele, em fala à parte, essa “ainda excede a Medeia na formosura” (SILVA, 2013, p.48).

Nas poucas falas iniciais, Jasão demonstra de imediato sua instabilidade sentimental e seus verdadeiros objetivos quanto à sua estadia em Colcos. Esses são elementos importantes nas ações que se seguem em relação à Medeia e nas consequências sofridas por ela durante toda a trama, pela desmedida do seu amor. Para Rinne (1988, p.117),

As energias de Jasão estão voltadas para fora. Junto com seus argonautas, ele atravessa mares estranhos, vive muitas aventuras, submete-se a provas de coragem e luta por prestígio e poder. Isto é representado, na versão patriarcal da lenda, pelo velocino de ouro. Jasão não se relaciona com o amor e a união do mesmo modo que Medeia.

Jasão se mostra, assim, dúbio e estrangeiro, com intenções vis. Usa seu poder de sedução, aproveitando do amor de Medeia, para alcançar o ouro que tanto deseja. Nesse ínterim, ficam evidentes os recursos cômicos com as falas à parte dos graciosos, como a de Sacatrapo, que se surpreende com tantas mentiras de seu mestre, ao bradar para o público: “Arre lá, como mente tão airoso, e nas bochechas de um rei!” (SILVA, 2013, p.48). Ao falar à parte, o gracioso se comunica direto com os espectadores e desnuda as intenções da mensagem, colocando em voz alta os pensamentos.

Logo em seguida e na mesma cena, em outro arroubo de sinceridade, Sacatrapo, ao invés de beijar a mão do Rei, prefere beijar seu anel e fica de olho na preciosidade; depois, consegue ganhá-lo. O bufo representa, dessa forma, um duplo de Jasão, pois as intenções com as pedras preciosas e o ouro são muito parecidas, diferem-se apenas pelo cuidado com as palavras.

Na cena seguinte, Sacatrapo se encontra com Arpia, ama de Medeia, que ameaça denunciá-lo por estar no quarto da princesa de Colcos. Este a oferece o anel e Arpia aceita ser corrompida. Nesse fio cômico, corrupção e soberba se apresentam como o movimento da trama. Jasão içá velas pelo velocino de ouro e os graciosos corrompem e são corrompidos para não ser denunciados. Enquanto isso, Medeia demonstra seu sentimento por Jasão, ao desabafar com sua

ama: “Arpia, eu venho louca de amor por Jasão; pois, apenas o vi, logo me arrebatou todos os sentidos, de sorte que enlouqueço” (SILVA, 2013, p.53).

Arpia sugere que Medeia use as forças mágicas, entretanto a princesa se esquivava e prefere o amor verdadeiro. Toda a cena acontece enquanto Sacatrapo ouve a conversa, descobrindo que Medeia é uma feiticeira e sabe lidar com os unguentos. A princesa ainda demonstra temer seus próprios sentimentos, e nesse espaço não é gratuito que Medeia tema a loucura e a desmedida diante do que sente por Jasão. O abismo da paixão se abre sob seus pés e o mergulho só é possível ao renunciar seu reinado, desafiar seu pai e à sua própria história. Assim, são várias as instâncias que Medeia precisa ultrapassar para renunciar sua paixão ou assumi-la de fato. Sobre as concessões envolvidas em uma relação, Rinne (1988, p.112) explana que

Muitas mulheres sufocam imediatamente os primeiros sinais de sua necessidade de independência e autonomia numa relação, porque temem ser abandonadas ao relaxar seu incessante esforço em busca do amor, ainda que por uma fração mínima de tempo, e por não quererem abrir mão da fantasia do amor sempiterno, da qual recebem segurança interior e ausência de medo.

Embora diante do desafio, Medeia se declara a Jasão; entre cortinas, ele ouve a conversa e fica claro que tem interesse na princesa, ainda que falso. Ela propõe:

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 fatigado 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. (SILVA, 2013, p.55).

Se, para conquistar Jasão, Medeia recua do fazer mágico com o objetivo alcançado, as propostas se tornam bem melhores. A princesa de Colcos sugere usar todo o seu poder, inclusive, para vencer o dragão que guarda o velocino. É nesse instante em que Medeia se mostra tanto a feiticeira em conexão com os elementos da natureza quanto a mulher que desconfia, aparentada da secular personagem de Eurípides, ao cantar a seguinte ária:

Medeia – Pois vê lá o que dizes; não me enganes,
Nem meu ardor, sacrílego, profanes,
Que quem te sabe dar riquezas tantas,
A morte te dará, se a fé quebrantas.
[Ária]
Feliz serás
Jasão, se constante
Te mostras amante

A tanto querer,
 A tanto adorar.
 Por isso verás,
 Se acaso conspiras
 A ser inconstante,
 Sair desse abismo
 As fúrias, as iras
 As chamas, os raios,
 Até quem em desmaios
 Te veja expirar.
 (SILVA, 2013, p.56).

Nesse trecho, Medeia parece pressentir o que lhe espera da inconstância de Jasão, cujo sentimento, após essa fala da princesa, é de medo e desordem. A quem ele deseja, de fato, é Creúsa, mas precisa de Medeia para vencer o dragão e pegar o velocino de ouro. É nesse instante que Sacatrapo, ironicamente, sugere “comer a isca e cagar no anzol” (SILVA, 2013, p.56), ou seja, Jasão pretende aproveitar-se da paixão de Medeia e fugir com o seu verdadeiro interesse. A sugestão do gracioso vem acompanhada da consciência de que “Medeia é uma fina feiticeira, e a tal Arpia uma refinada bruxa; e confesso que, quando Medeia cantando dizia: as fúrias, as iras, as chamas, os raios, que se me arrepiaram os cabelos” (SILVA, 2013, p.57).

Sacatrapo não se furta de dizer o que lhe vem à mente, expressando o imaginário coletivo da época, representado pelo medo e pelo terror contra as supostas bruxas. O bufão pode ser entendido, sobretudo, como uma alegoria de parte da sociedade lisboeta, afeita às denúncias, julgamentos sem fundamentação, enganações e outros tantos desvios morais motivados pela ganância.

Como elucida Kothe (1986, p.24), ao refletir sobre o conceito alegórico, “a chave da alegoria não se encontra apenas nela própria, mas também na realidade. Ou melhor: encontra-se na alegoria enquanto parte significativa e significativa da realidade, enquanto expressão e resultante do paralelograma das diferentes e divergentes forças sociais”. A partir desse conceito, é possível identificar que Antônio José conseguiu alfinetar a sociedade portuguesa, denunciando sua decadência social e moral.

Na peça, em sequência, cheio de coragem e desafiando os poderes de Medeia, Jasão pede a Sacatrapo para sondar Creúsa sobre seus interesses por ele. Sacatrapo, ao encontrar a prima de Medeia, sonda-a e reforça seu medo da feiticeira: “a mulher é um demônio em carne; pois, ainda quando acaricia, tem tão má carinha, que mais arranha do que afaga” (SILVA, 2013, p.59). São perceptíveis as camadas de significado que os personagens vão dando à Medeia, sobretudo Sacatrapo, ao demonstrar medo de seus poderes e associá-la ao diabo.

Sabemos que o Judeu viveu em um dos períodos mais sombrios da Inquisição Portuguesa, no qual as perseguições eram frequentes e ele próprio foi morto, acusado de judaísmo. Além dessa acusação vivida pelo autor de *Encantos de Medeia*, eram as mulheres as mais perseguidas, sofrendo uma verdadeira caça às bruxas por serem constantemente associadas ao demônio, em um período da história extremamente misógino. Depositava-se nelas a personificação do mal, muitas vezes por serem as curandeiras, as benzedadeiras ou detentoras de saberes dos chás e unguentos para os males do corpo.

Embora a Medeia de Antônio José não seja estrangeira para nós brasileiros, como a de Eurípides ou a de Pasolini, o seu elemento mágico é o provedor da aura de medo e de terror que se sente em relação a ela. A Medeia lisboeta mostra-se complexa, na medida em que se deleita com a paixão e, ao mesmo tempo, ameaça Jasão caso este esteja sendo falso, causando medo e repulsa em quem ouve a ária. É preciso pontuar que esses elementos aparecem de forma sucinta, cantados em árias, entre uma e outra piada dos graciosos, ou seja, a personagem principal ainda é uma princesa apaixonada, cuja versão de 1739 não se apresenta como infanticida ou sanguinária.

Destacamos, neste momento, um diálogo entre Jasão e Arpia, em que a imagem da luz é muito frequente. Ao comentar sobre o reino de Colcos, Jasão diz que é uma grande corte e “bastava ser oriente de tantos sóis, quantos nela resplandecem” (SILVA, 2013, p.21). Arpia responde afirmando que é Medeia quem excede a luz em relação a todos os astros. Jasão concorda comparando-a a uma fênix de formosura. O contexto em que a comparação de Jasão surge, mesmo que mal intencionada, nos possibilita identificar a percepção de Jasão sobre o Reino, Medeia e Velocino: tudo brilha e encanta o olhar dele. Poder e ouro seduzem o chefe dos argonautas, e a origem, de acordo com o oráculo Delfos, remonta ao seu surgimento para requerer o troco apenas com uma sandália, simbolizando que Jasão poderia ter os pés em outro reino, talvez o dos mortos, e não seria de confiança.

Jasão, supostamente dúbio, não é merecedor de confiança e usa suas palavras só para persuadir e seduzir. Além disso, Medeia é neta do deus Hélius, o rei Sol. Antônio José, dessa forma, vai aos poucos costurando uma rede de detalhes e construindo a personagem Medeia através da fala de seus outros companheiros de cena e dela mesma. Assim, o fio dramático que liga a Medeia lisboeta e a Medeia euripidiana não se perde, apesar de os efeitos cômicos a transformarem em outra obra.

O Rei, por seu turno, desconfia da vinda de Jasão e pela segunda vez deposita confiança em sua filha, ao dizer “hás de saber que me tem causado grande susto a vinda de Jasão; pois suspeito que o seu fim será roubar-me o velocino” (SILVA, 2013, p.61). Medeia, então, promete

descobrir os intentos, sendo que seu coração “arde” de paixão: “Jasão há de ser senhor do velocino, ainda que rompa os vínculos da natureza e da arte” (SILVA, 2013, p.62). Em seu próximo encontro, Medeia entrega o anel mágico por meio do qual Jasão terá acesso ao jardim onde se encontra o velocino:

Medeia – Toma, pois, Jasão, este anel, que com ele farás tudo quanto quiseses por especial virtude desse crisólito. Vai com ele ao jardim encantado, feliz habitação do velocino; e, suposto esteja cercado de muralhas de bronze e dentro o defenda um dragão, tudo vencerás com a virtude deste anel; e, ainda que sem tu o teres na tua mão podia eu pela minha fazer tudo, quero, para que vejas o quanto te amo, que a ti te entrego o depósito de minha ciência mágica; porque é próprio de quem extremosamente ama entregar com a vontade o entendimento. (SILVA, 2013, p.64).

Pelo que podemos perceber, as ações de cada personagem são baseadas em artifícios parecidos para atingirem seus objetivos. Ainda não usaram armas ou feitiços mirabolantes; apenas os reveses da palavra, a dissimulação, subvertendo a consciência do outro, escondendo as verdades. Sacatrapo, em suas falas à parte, não esconde seu interesse no empreito. Jasão, desde a primeira fala proferida, mente ao Rei e à Medeia. Esta, por último, mente pela primeira vez a seu pai, cega de amores por Jasão e diz sondá-lo, quando o que desejava era entregar o tesouro a ele. O imbróglia amoroso é a fonte primordial das esquivas e artimanhas. Desvela-se, então, pensamentos estratégicos, próprio de ladrões sagazes.

Na próxima cena, Jasão e Medeia aparecem no jardim encantado. Jasão, de posse do anel, consegue vencer o dragão e pegar o velocino. Almejando ter Sacatrapo para ver o sucesso do plano, Medeia o traz com um toque de mágica. Em seguida, demonstrando poder e alegria de estar com o seu parceiro, Medeia solicita aos elementos da natureza: “plantas, árvores e flores, saí das entranhas da terra e vinde aplaudir Jasão” (SILVA, 2013, p.69), fazendo com que as árvores se transformem em ninfas para aclamar seu amado. No entanto, a bruxa pressente o desarranjo e num sobressalto se questiona se a promessa de Jasão é verdadeira. Este, por sua vez, pede que ela fique “descansada, que não faltarei à minha palavra” (SILVA, 2013, p.72).

Cheios de orgulho por terem conseguido o velocino de ouro sem sangue ou guerras, Jasão e Sacatrapo armam encontrar Creúsa para o líder dos argonautas ter certeza se o interesse dela é recíproco. No entanto, Sacatrapo ao encontrar com o Rei coloca tudo a perder. O Rei, sabendo de seu interesse por anéis, lhe promete uma renda caso o gracioso lhe conte o verdadeiro propósito de Jasão em Colcos. Sacatrapo, cego de interesses, responde para o Rei sem dizer a verdade: “o velocino, não, senhor; mas um carneiro de ouro sei eu que já o [Jasão] tem nas unhas” (SILVA, 2013, p.79) ou, quando entrega Medeia, afirmando “não, senhor,

Medeia, não; quem fez as mexidas dizem que foi uma filha de Vossa Reinadura” (SILVA, 2013, p.79). Sem rendas ou anéis, Sacatrapo é enganado e o Rei se desespera quando descobre que foi passado para trás pela própria filha e teve o velocino de ouro roubado.

Logo, Medeia reclama à Arpia que desconfia de Jasão: após ter entregado o velocino a ele, o amado se mostra distante; suspeita que há outro amor, por assim dizer. Creúsa, ao entrar no quarto, sugere que Medeia o ignore, porque seria infalível sua conquista. Arpia – exercendo o papel do Coro grego, pois detecta a *hybris* que se forma em sua ama – canta uma ária que aconselha Medeia em sua desmedida e sofrimento por amor:

Arpia – Em matéria de amor, Medeia 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.
A Cupido, que é menino,
Dá-se o leite e não o peito;
E se caso com efeito
Quer o peito, ponha azebre
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, 2013, p.83).

Arpia, através da ária cômica, ensina Medeia a lidar com o Cupido usando da cautela e sem grandes suspiros. “Controlar o coração para não esmagar a razão”, seria esse o ensinamento extraído do trecho acima, fazendo-nos lembrar do Coro grego: a primeira cena na *Medeia* euripídica apresenta-se como uma voz coletiva, a partir de ensinamentos sensatos sobre as consequências advindas do amor cego e da confiança depositada em Jasão. Entretanto, a tragédia se apresenta como irreversível em Eurípides, sem solução ao olhar daquele que sofre o desengano. Tal fato é perceptível na *Medeia* de Antônio José, na qual a princesa oferece a vida pelo cuidado do velocino, embora tendo ajudado no roubo do mesmo.

Em determinado momento, Jasão encontra-se frente a frente com Medeia e Creúsa, instaurando uma situação tensa por Medeia questionar sua indiferença. O momento é interrompido quando o Rei de Colcos chega e pede que Creúsa saia. Ele questiona Jasão sobre os seus intentos e solicita que Medeia seja fiadora, caso o velocino não seja encontrado. O Rei, então, joga com as informações obtidas por Sacatrapo, para saber se são verídicas. Medeia, já exasperada, jura pela própria vida que o velocino se encontra intacto. Desacreditada do amor e da confiança do Rei, diz:

Medeia – [...] Mas que importa, que perca a vida, se eu morro na ingratidão de Jasão? Porém, agora que o sol totalmente se sepultou no tumulto cristalino do oceano, e já a lua começa a sair, irei consultar nos seus argentados raios a causa da mudança de Jasão. [...] (SILVA, 2013, p.86-87).

Medeia se vê encurralada pelos homens e pelo sistema de poder que se formou em torno dela. O ideal da paixão e do casamento – como exclusivo meio de felicidade e fuga da redoma, para salvá-la de um destino solitário – falha diante da proposta repleta de interesses realizada por Jasão. É frustrada, também, a confiança paterna, porque Medeia se vê obrigada a desvencilhar-se do pai para roubar o velocino. Não é à toa que a princesa deseja, mesmo que por um instante, a própria morte, pois seria a única forma de ter os seus problemas resolvidos.

Ainda faltando muito que descobrir, Medeia consegue informações valiosas de Sacatrapo, quando este a confunde com Creúsa nos labirintos escuros do palácio. Sacatrapo entrega seu amo, reforçando o interesse dele por Creúsa, além de contar sobre uma proposta de casamento. Medeia, fingindo ser sua prima, questiona ao gracioso sobre si mesma, ao que ele responde:

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

Medeia – Cala-te; não te ouça ela.

Sacatrapo – Qual ouvir! A estas horas está ela buscando alguma tripa de lobo para os ingredientes; porém, senhora, tudo quanto disse se recopila nos quatros elementos do amor, que são os seguintes:

[Ária]

Pagar ao correio,

Amar a Jasão,

Deixar a Medeia,

Segredo e Chitom.

(SILVA, 2013, p.89).

Depois de tamanha decepção, Medeia desconta sua ira em Sacatrapo, enterrando o gracioso vivo e retornando-o com cara de burro. A forma híbrida combina bem com a personalidade do bufão. Em seguida, o gracioso modificado cai nas histórias de Arpia do burro que “caga” dinheiro. A serva de Medeia faz leituras de mão, inventa histórias de riquezas desse burro invisível que não aparece para mulheres. Sacatrapo troca, rapidamente, seu último anel por um capelo e parte em busca do burro.

Jasão encontra Creúsa e declara seu amor, dizendo não temer a “Medeia bárbara, homicida” (SILVA, 2013, p.97). Creúsa sente desconfiança, mas logo se apresenta apaixonada. Nesse momento, Medeia ouve uma parte da conversa e sente toda a apreensão do ultraje, solicitando às montanhas que vinguem a sua dor. Creúsa some em um passo de magia,

supostamente engolida pela montanha. Em seguida, entram em luta o Rei de Colcos e os argonautas de Jasão. Medeia surge e questiona onde se recolheria Jasão, pois embora ele a tenha enganado, ela sente amor e esperança de reconquistá-lo. O mesmo sentimento de perdão não acontece com o Rei, como fica claro no trecho abaixo:

Rei – Em ti, pois, cruel Medeia,
Vingar quero a minha dor.
Creúsa – Pois, ó Rei, é tempo agora,
Executa o teu rigor.
Medeia – Pai injusto! Infel tirado!
Que delito é ter amor?
(SILVA, 2013, p.105).

Quando o Rei tenta matar Medeia por vingança, uma grande torre sobe entre eles; Medeia se esconde nela, conseguindo fugir da vingança de seu próprio pai. Em cena seguinte, Jasão encontra-se com Creúsa combinando a fuga. No entanto, quando todos estão na nau, Medeia surge entre os montes em uma outra nau, acompanhada por figuras mitológicas, entre elas sereias. Ainda assim, Medeia pede que seja levada por Jasão, dizendo a ele: “se buscas amor constante, deixa a Creúsa e leva-me a mim” (SILVA, 2013, p.110).

Diante das negativas, a feiticeira coloca as sereias para tentar encantá-lo, mas, feito Ulisses, Jasão bate tambores para escapar da melodia sedutora. A nau que segue fugindo de Colcos agora é atingida por tempestades e raios enviados por Medeia, que toma cuidado com Jasão ao mandar os feitiços:

Medeia – [...] Raios, sai dessas nuvens e abrasai aquela nau.
[Escurece-se o teatro com trovões e sai um raio de cima, que irá para o navio]
Medeia – Mas não, não, raios! Não abrazeis a Jasão; basta que me abraze a mim o raio do amor.
[torna o raio para onde saiu]
Medeia – Mas para que me canso em fazer finezas por um ingrato, se isso é aumentar troféus ao seu triunfo?
(SILVA, 2013, p.113).

A tempestade faz todos voltarem a Colcos e caírem no palácio do Rei, como em um passe de mágica. Perante o monarca, Jasão implora compaixão e propõe devolver o velocino. O Rei, por sua vez, solicita: “Jasão, para que vejas que os reis de Colcos sabem perdoar injúrias, assim perdando as que me tens feito, quero que cases com Creúsa, minha sobrinha, e te dou em dote o velocino.” (SILVA, 2013, p.115).

Para Medeia, o Rei alvitra que fique enclausurada em uma torre. No entanto, assim como a Medeia de Eurípides, ela não se conforma com a prisão; prefere fugir pelo ar:

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

[voa Medeia em uma nuvem e canta]

[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, 2013, p.115-116).

A ária que finaliza a peça (no formato do livro que analisamos) e ecoa por todo ela(e) não nos deixa esquecer os desencantos da alma apaixonada, além de permitir que a sonoridade e a repetição das árias deem o tom melódico da opereta. Lembramos que a junção melódica, a construção dos bonifrates e os efeitos especiais faziam do espetáculo de o Judeu uma conjunção de múltiplos artifícios.

Ao longo da peça, percebemos a Medeia portuguesa um tanto distinta da famosa infanticida grega, escrita por Eurípides. A feiticeira de Antônio José é leve, cômica, brinca com as árvores e ninfas, é apaixonada, e segue desse modo por toda a trama, sofrendo pelo ultraje de ser trocada por sua prima. Nem quando tem a chance de usar seus saberes mágicos para vingar-se de Jasão, Medeia arrisca-se em uma vingança sanguinária ou com armas. Na verdade, ela cuida para que os raios não caiam em Jasão, além de expressar seu amor e pedir que o amado a reconsidere como sua esposa. Seus ataques com as sereias e outras figuras mitológicas não intentam a morte do amado, mas impedir que ele fuja, com a clara intenção de tê-lo como esposo.

Assim, a apaixonada Medeia contrapõe-se tanto à personagem “original” euripidiana quanto à figura da feiticeira do século XVIII, perseguida pelos Tribunais Inquisitoriais da época. Ficção e realidade, dessa maneira, colocam-se em pontos distintos, na medida em que Antônio José não reforça o estereótipo da mulher fatal, pronta para matar e carregar consigo essa culpa. Primeiro, porque não é o estilo do artista lisboeta, claro produtor do riso e da chacota, sendo famoso no Teatro do Bairro Alto com inúmeras outras peças. Segundo, porque Antônio José obteve êxito em remodelar a imagem da bruxa, conseguindo, inclusive, que o espectador sinta compaixão pela princesa de Colcos, pois ela perde tudo por um amor, afinal “que delito é ter amor?” (SILVA, 2013, p.105). Desse modo, ao não reforçar esse estereótipo, o Judeu

denuncia as aviltantes perseguições sofridas pelas mulheres feiticeiras e consegue que os espectadores olhem a feiticeira sob outra perspectiva, a humana.

Soma-se a isso, dubiamente, uma protagonista com certo vínculo demoníaco, como bem repetiu Sacatrapo algumas vezes. Embora a origem do mito, bem antes de Eurípides, seja a de uma deusa benfazeja, sempre rememorada com um feixe de ervas nas mãos, a bruxa de Colcos não tem sua imagem desvinculada de uma feiticeira maligna. Tanto que Sacatrapo deseja queimá-la em um barril de pólvora por sentir-lhe medo.

Através do bufão, de seus acessos de sinceridade e do primoroso texto de Antônio José, é que o seu teatro vai se apresentando cheio de denúncias, críticas, risos e alegorias, representadas, sobretudo, pelo resultado plástico do teatro de marionetes. Para Benjamin (1984, p.215),

A alegoria manifesta-se tanto no elemento linguístico como no figural e no cênico. Essa tendência atinge o clímax nos interlúdios, com seus atributos personificados, seus vícios e virtudes transformados em personagens, mas não se limita a essas abstrações. Pois é claro que uma sequência de tipos como o rei, o cortesão e o bobo tem significação alegórica.

Como podemos notar, o autor elucida a importância dos elementos figurais e dos tipos comuns no processo de expressão alegórico dos textos literários. Esclarece ainda que “as figuras se revelam como alegóricas na medida em que o enredo tem com a estranha moralidade dos personagens uma relação rara e hesitante” (BENJAMIN, 1984, p.215).

Se nos palcos do Bairro Alto era o riso que comandava, nos picadeiros dos Autos de Fé, a história era bem outra. Ardiam em chamas e sofriam com torturas dolorosas uma gama de mulheres benzedoiras, velhas, jovens sedutoras e tantos outros que ousassem questionar o paradigma católico. Sofriam, também, os ciganos, intelectuais, judeus e artistas subversivos, como bem descrevem Novinsky (1982) e Saraiva (1978), teóricos com os quais dialogamos em nosso segundo capítulo. Embora em *Encantos de Medeia* a crítica esteja dissolvida entre risos e conflitos amorosos, é possível enxergar uma elite desvirtuada moralmente, bufões lutando por um vintém e o líder dos argonautas sendo delituoso em cada passo. Antônio José denuncia uma sociedade soberba, cega por cifras, capaz das piores desventuras e infelicidades para atingir seus objetivos. É o que nos explica a pesquisadora Pereira (2014, p.12):

O teatro de Antônio José da Silva está impregnado de magia e ilusão, é também, em alguns aspectos, um teatro da denúncia. Não só quando ele aponta os sofrimentos dos condenados aos calabouços da Inquisição, ou o fanatismo religioso movido pelo medo do desconhecido, mas também porque sua comédia revela o imaginário assombroso do povo, manipulado, muitas vezes, tal qual fantoche, pelo duro braço da Inquisição. Fato, aliás, que levou muitos

a denunciar supostos hereges, bruxas, feiticeiros e cristãos-novos aos tribunais do Santo Ofício.

Na peça, o enfrentamento típico da infanticida – que transborda ódios seculares de mulheres subjugadas ao machismo ao longo da história – não se apresenta em mortes, artimanhas malignas ou venenos que matam crianças, já que a Medeia de Antônio José não tem filhos e não prejudica a permanência de Jasão em Colcos. Pelo contrário, sua atitude, como reafirmada nos trechos acima da peça, faz com o que o Rei decida-se por Jasão, desnudando toda uma crise de valores morais presentes no monarca, claro representante do poder. Prefere apoiar o inconstante líder dos argonautas a reconsiderar a princesa do reino, sua filha, cuja única mentira fora realizada para ganhar a confiança e o coração de seu amado.

É preciso considerar que o estilo cômico, joco-sério, de Antônio José se estende por toda a sua obra. Suas influências do teatro popular francês e espanhol, do bobo da corte que atravessa a história entregando seus amos por dinheiro, nos levam a pensar brevemente em um teatro por puro entretenimento, baseado em conflitos amorosos e na ação dos graciosos. Todavia, o autor semeia – entre as linhas do seu texto e as vozes de seus personagens – delicadas denúncias e críticas, como temos apresentado até aqui.

A peça *Encantos de Medeia* nos entrega uma feiticeira que subverte a ordem do embate sanguinário. Portadora de poderes mágicos, ela prefere deixá-los para se divertir ou ajudar nos intentos do amado como voto de confiança. A resistência de Medeia está, justamente, em não se permitir contaminar pela desmedida do amor, desaguando na fatídica tragédia. Nesse caso, Medeia não enxerga como insolúvel o seu caso, mesmo que por diversas se expresse com raiva e use de seus poderes para deter Jasão.

A obra de Antônio José é, dessa forma, uma alegoria do desejo de uma sociedade corrompida e soberba em marginalizar o indivíduo, que se choca com a força e a magnitude da resistência, representada pela feiticeira ao não se curvar a esse sistema que deseja silenciá-la. Aparentada dos deuses, não aceita essa sina a ela imposta e foge pelo ar, feito a grega de Eurípides e a versão filmica de Pasolini, pois se desviam de seus crimes em uma carruagem do deus Sol.

O artista luso-brasileiro nos coloca diante de uma feiticeira que se encontra no ar. Não fora engolida pelo sistema autoritário que a sufoca e prende. Pelo contrário, dissipa-se para virar lampejos de existência e liberdade. Em sentindo inverso, veremos agora a versão filmica da Medeia de Pasolini. Com recriação trágica e bem fiel ao texto de Eurípides, inclusive em uma introdução explicativa sobre a origem dos protagonistas, os elementos alegóricos presentes em

Medeia denunciam um período histórico conturbado vivido pelo diretor Pasolini, o Neofascismo italiano.

3.3 *Medeia* Pasoliniana: tragédia e resistência

Na versão filmica, Pasolini opta por fazer uma extensa introdução para os protagonistas, Jasão e *Medeia*, situando o espectador de suas mais remotas origens. Essa proposta permite-nos observar as metamorfoses pelas quais as personagens passam, além do método escolhido pelo cineasta para recontar a tragédia grega sob outra ótica, sobretudo para percebermos que “adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar”, conforme afirma Bazin (2014, p.129), ao discutir sobre as possibilidades dos textos teatrais serem levados para o cinema.

Bazin (2014) comenta o quanto são comuns, nas adaptações, personagens e histórias se tornarem independentes, pela fama junto aos leitores ou aos espectadores teatrais. O trabalho do cineasta, então, torna-se um desafio ao transferir o texto para a tela, muito mais quando o cineasta intenciona transcrever fala a fala, por exemplo. Do mesmo modo, há dificuldades maiores de adaptação do teatro para o cinema, do que do romance para as versões filmicas, uma vez que o teatro seria um “falso amigo”, pois “suas ilusórias semelhanças com o cinema levavam este para um beco sem saída, o atraíam [o cinema] ladeira abaixo para todo tipo de facilidade” (BAZIN, 2014, p.115). Entretanto, podemos demonstrar, através da análise a seguir, que Pasolini soube em sua versão explorar bem os recursos filmicos (trilha sonora, planos, *closes*, efeitos especiais) e dramáticos.

A versão filmica se inicia com um breve resumo escrito, informando em que fase estão Jasão e *Medeia*:

O povo de Cólquida está prestes a cumprir o sacrifício anual ao deus Sol, antepassado de *Medeia*, para que ele torne a terra fértil e dê boas colheitas. Ouvindo a canção sobre o fabuloso Jasão, *Medeia* fica profundamente perturbada e decide ir orar no templo; mas, em vez de encontrar paz, vê as profecias da canção se tornarem realidade. Distante de sua terra, *Medeia* está apavorada com o novo aspecto de uma realidade sem crença. 10 anos depois, na cidade de Corinto, onde *Medeia* e Jasão são hóspedes do Rei, uma visão profética leva *Medeia* de volta à sua terra, onde a vida é regida pelo nascer e pôr do Sol e cujo culto é o da ressurreição dos mortos. Gláucia, filha do Rei de Corinto, fica noiva de Jasão. O destino, que acontecera na visão profética, ocorre novamente na realidade. (*Medeia*: PASOLINI, 1969).

Após esse resumo – que nos dimensiona sobre os acontecimentos que estão por vir, sem dar ao espectador pistas se o curso trágico e infanticida irá acontecer ou não –, a cena seguinte traz o Centauro Quíron com Jasão criança dentro de uma cabana de palha; ao contrário da peça

de Antônio José, em que Jasão surge, logo na primeira cena, na região de Medeia. Nesse momento, o Centauro diz a Jasão que não é seu pai nem seu tio e que ele não fora encontrado no mar. A figura do Centauro Quíron é a de um sábio que ensina sobre a vida, apesar de dizer que “se diverte dizendo mentiras”. Para Almeida (2012, p.3),

Os centauros, descendentes de Íxion, são seres híbridos, monstros e bestas violentas. Porém, alguns que não tem essa descendência são doces, civilizados, educadores. Aquiles, por exemplo, fora educado por um desses centauros, Quíron, que era seu avô materno. Quíron, diríamos hoje, foi um educador das elites e educou muitos e muitos heróis, personagens de mitos e histórias gregas, como Hércules, Ulisses, Esculápio e também Jasão.

Como bem aponta Almeida (2012), o Centauro Quíron, enquanto mestre e educador de Jasão, conta a gênese do menino para que ele conheça sua origem mítica e o reino do qual ele é o herdeiro, como mostra a seguinte cena:

Figura 5 – Jasão criança.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (PASOLINI, 1969).

Na imagem, Jasão estava com cinco anos e apresenta certo desinteresse pelo relato; inclusive, em dado momento se deita e dorme, enquanto Quíron está de pé à sua frente e continua a história. O Centauro relembra a história de um velocino que falava, dado por Zeus à Néfele (aquela que rege as nuvens), para que pudesse salvar seus filhos com Atamante, pois Ino queria matá-los. Ino era filha de Cadmos e segunda esposa do rei dos Orcomenos, Atamante. Este, por sua vez, era filho de Éolo (aquele que rege os ventos), do qual Ino também havia sido esposa.

O fato é que Ino, doente de ciúmes e morando com Atamante e os quatro filhos dela com ele, planeja matar os enteados para que somente os seus filhos, sangue do seu sangue, pudessem assumir o trono. Para isso, forja uma resposta do oráculo de Delfos, em que

supostamente os filhos de Atamante com Néfele deveriam ser sacrificados. Seu esposo aceita realizar o sacrifício, mas Zeus não concorda e envia o velocino de ouro para que eles fugissem e fossem salvos.

Entretanto, o carneiro conseguiu levar para além-mar apenas um dos filhos de Néfele, chamado Frixo. Este chegou à cidade do rei Eetes, filho do Sol. Ao ser acolhido, Frixo sacrificou o carneiro em agradecimento. Os descendentes de Éolo fizeram de tudo para reconquistar o velocino que dava sorte aos reis. Quíron conta, dessa forma, que Jasão é descendente de Éolo, porque é filho de um filho de Atamante, Rei de Iolco. Contudo, o tio de Jasão, Pélias, prendeu o Rei e se apoderou do reino, por isso Jasão está em segurança com Quíron. Basta uma pequena reflexão para constatarmos que, na linha de antepassados de Jasão, o ciúme, a artimanha e a dissimulação aparecem de maneira muito significativa, pois mudam os rumos da história de todos os envolvidos. Por fim, Quíron diz:

É uma história complicada. Porque é feita de coisas e não de pensamentos. É tudo santo. Tudo é santo. Tudo é santo. Não há nada de natural na natureza, meu pequeno. Guarde isso na memória. Quando a natureza parecer natural terá acabado tudo e começa qualquer outra coisa. Adeus céu, adeus mar. (Centauro em cena do filme *Medeia*: PASOLINI, 1969).

Quíron continua a ensinar Jasão o sagrado presente na natureza, além de demonstrar as dualidades no mundo a partir de si próprio, metade homem metade cavalo. Ele fala da origem de Jasão, mas aponta que se diverte dizendo mentiras, ou seja, há sempre outra versão que se esconde diante das intenções. Logo, nessa última fala, indica que tudo é santo, mas que se deve desconfiar sempre da natureza. Quíron nos faz imaginar essa mesma dualidade encontrada em Jasão, cujos passos serão direcionados para as escolhas que ele fará no futuro.

Segundo Hutcheon (2011), a adaptação de um texto deriva de inúmeras inter-relações com outras artes e, também, pela repetição das histórias. No caso da versão fílmica da *Medeia* de Pasolini, fica claro o extenso acréscimo feito pelo cineasta, o didatismo nos pormenores do enredo, além da preferência pela extensão dramática das cenas ao invés da trágica. Afinal, o ultraje da feiticeira, motivo maior de seus crimes, só aparece no fim do filme. Hutcheon (2011, p.28) complementa que a adaptação “é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o”.

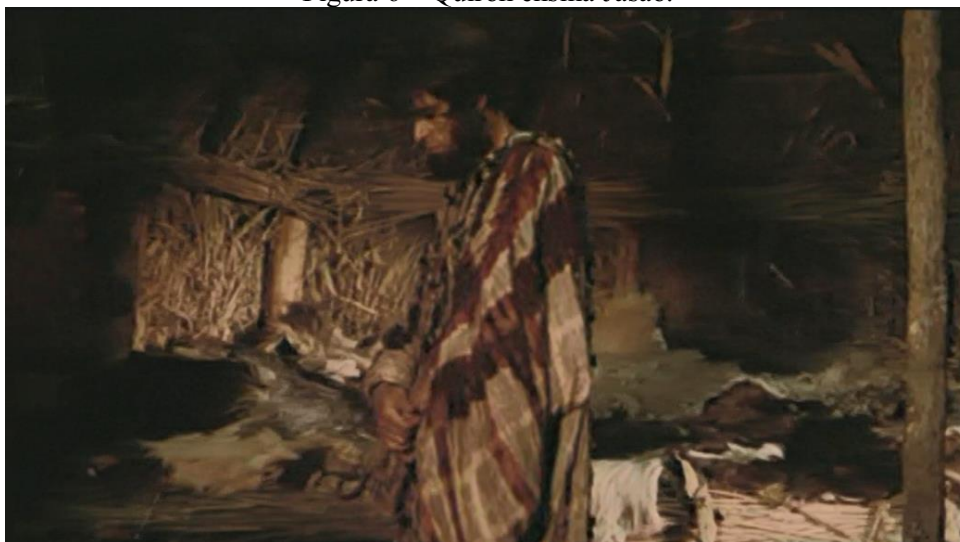
Somam-se a isso as alegorias que o cineasta inclui na obra fílmica, tornando-a uma fonte de constante diálogo com a temporalidade e suas ruínas. Para Almeida (2012), até os bastidores

do filme teriam influenciado Pasolini na construção da história, incluindo o drama da intérprete de Medeia, pois na mesma época Maria Callas “sofreu um abalo psicológico por ter sido rejeitada por Aristóteles Onassis” (ALMEIDA, 2012, p.105). Conta o autor que Callas fora amante de Onassis por dez anos e este, rejeitando-a, acaba casando-se com Jacqueline Kennedy. O paralelo estaria feito, uma vez que, assim como Medeia, Callas havia sido rejeitada por outra mais nobre e rica, enquanto Onassis representaria Jasão, nítido homem contemporâneo, aristocrata e movido por seus interesses e aparências.

Na sequência seguinte, Jasão surge com treze anos. O Centauro detém o monólogo e ensina sobre o que é natural e sobre a presença dos deuses ou seu rastro nas coisas. Nesse momento, ambos estão fora da cabana e em conexão com a natureza. Quíron ensina que, em cada canto de qualquer espelho d’água, nuvem ou céu, há escondido um deus. Reafirma que o sagrado está presente em tudo; todavia, a santidade também traz maldições. Nos dizeres do Centauro: “Os deuses que amam, odeiam ao mesmo tempo”.

Na terceira fase, Jasão é homem feito e o Centauro surge apenas como homem, sem a parte animal. Na cena, Jasão está sentado no mesmo local de quando apareceu criança, no início da versão filmica, porém usando roupas e bem mais amadurecido. Seus ensinamentos demonstram a transformação do menino em homem, na luta entre o ser selvagem e o ser racional, embora Jasão, mais adiante, trairá todos os ensinamentos de Quíron “quando tentar vencer no mundo de interesses burgueses, como o novo homem pequeno-burguês” (ALMEIDA, 2012, p.102). Na próxima cena, o Centauro dá instruções para que Jasão possa requerer o trono de volta ao seu tio, como vemos na figura abaixo:

Figura 6 – Quíron ensina Jasão.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Consideramos que Jasão, clara alegoria do regime patriarcal e detentor da ação que faz o desenvolvimento da história, demonstra a presença masculina escusa, mentirosa, sedutora e ardilosa com o intuito de roubar. Em *Encantos de Medeia*, por exemplo, Teseu elogia essa característica ambígua ao dizer a Jasão: “Fizeste bem em encobrir-lhe o motivo da nossa vinda” (SILVA, 2013, p.45).

Além de todos esses elementos negativos que Jasão carrega em suas atitudes e intentos, ele porta em si um ar de sedução. No filme de Pasolini, em diversas cenas, o ator pisca e manda beijos pelo ar. Primeiro, ao encontrar Pélias para requerer o trono, joga seu charme para as amas que estão acompanhando seu tio no altar real. Depois, em discussão acalorada com Medeia, após ter deixado a casa e os filhos, manda também um cínico beijo, acompanhado de inconsequência.

Não é difícil perceber nas cenas de Jasão, em *Encantos de Medeia*, todos os artifícios utilizados para conquistar levemente a feiticeira que daria a ele a possibilidade de conseguir seu empreito. Jasão, dessa forma, se liga aos históricos líderes sedutores e cheios de interesses escusos, que atravessariam mares em busca de seus objetivos, que reluzem ouro e pedras preciosas.

Em regimes totalitários e outros que usam da mentira para enganar, não são raros os líderes que ludibriam as massas para defender suas ideologias. Em *Encantos de Medeia*, por exemplo, Jasão não é punido pelo Rei, enquanto Medeia é condenada a permanecer solitariamente em uma torre. Na versão fílmica de Pasolini, Jasão cede aos encantos de Glauce em troca de poder e um lugar no palácio. Alegoricamente, Jasão representa uma sociedade que se baseia na ganância. Tal fato é demonstrado nas duas versões, tanto na de Antônio José quanto na de Pasolini, evidenciando a origem do ultraje sofrido por Medeia.

Outro elemento que aparece na versão fílmica de Pasolini é a terra de Medeia. Enquanto na versão de Antônio José, Medeia é uma princesa alegre e aprendiz de magia da graciosa Arpia (sua ama de feitiços), a Medeia do cineasta italiano é mostrada em sua terra original, bárbara e essencialmente agrária. Na tragédia fílmica, não há oráculos ou profetas, como em *Édipo Rei*, embora saibamos que o encontro entre os dois mundos pode gerar consequências terríveis.

Nessa sequência, extremamente silenciosa, os habitantes de Cólquida encontram-se em preparação para o sacrifício de um jovem. Pasolini parece desejar que o filme seja mudo, apenas com as percepções do olhar de Medeia, muito exploradas em *closes* que privilegiam seus grandes olhos e a beleza exuberante de Maria Callas, sua intérprete.

O ritual é organizado com a presença de todos os habitantes que vestem trajes exóticos, com cajados e animais empalhados. O jovem que será sacrificado parece sorrir e entender a necessidade de toda aquela liturgia. Para Torrecillas (2006, p.7),

no filme, a atmosfera carnavalesca domina o ritual: o local é aberto, o figurino extravagante dos membros da comunidade; a vestimenta de alguns personagens reproduz as vestes sacerdotais; o caráter decorativo, as alegorias, as máscaras, os adereços, tudo caracteriza a carnavalização.

Logo, o jovem é colocado em uma cruz de madeira, clara alegoria ao sacrifício de Jesus no catolicismo. Se na Itália o conservadorismo ligava-se diretamente aos patrulhamentos morais, Pasolini, nessa cena, expõe uma religião não dominante, politeísta e adepta aos sacrifícios humanos. Embora o culto do sacrifício esteja ligado à fertilidade, ao cultivo da terra e sua prosperidade, de uma forma até mesmo carnavalizada (uso de máscaras e danças presentes no ritual) e incluída no passado mítico de Medeia, magistralmente feito como acréscimo na versão fílmica, a morte na cena é embalada por um trilha sonora gutural e tensa. O cineasta, desse modo, leva às películas a complexidade ritualística, que se baseia na finitude de um jovem para a manutenção de suas crenças. Assim como já alertava Quíron a Jason no início, os deuses são santos, mas podem ser malignos.

Após a morte, o jovem é esquartejado e tem seus membros divididos entre os habitantes que ali estão, como vemos na imagem abaixo:

Figura 7 – Sacrifício.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Espalham o sangue pela terra e pelas plantas em um ritual macabro pela fertilidade. A trilha sonora é um misto de órgãos em dissonante ordem, acentuando a tensão do sacrifício. Veremos que essa mesma trilha sonora acompanhará Medeia em outros momentos, de forma

que sua origem bárbara fique mais acentuada, além de endereçar o espectador para algo de terrível que está para acontecer.

Depois de os habitantes queimarem os restos mortais do sacrifício, as cinzas são espalhadas pelo ar. Vemos nesse processo a origem mágica de Medeia, sua relação com os deuses que habitam a natureza. Nesse momento, a feiticeira diz sua primeira frase, após quase quinze minutos de cenas sem nenhum diálogo: “Dá vida à semente e renasce com a semente”. Logo, os habitantes que assistiram ao sacrifício e participaram dele dançam entre as cinzas do que sobrou do jovem imolado.

O que significa a morte da juventude em nome de um ritual bárbaro que busca a fertilidade? Nele estão presentes dualidades fortes do reino atroz: vida e morte; o verde das plantações se contrapõe às cinzas que se espalham pelo ar. Pasolini apresenta, assim, tanto a origem de Jasão – mostrando-o desde a infância com formação filosófica e racional, por meio dos ensinamentos do Centauro – quanto expõe o misticismo e o pacto com os deuses de Medeia, bem como todo o seu potencial de crueldade e poder como deusa. Silva (2007, p.128) enfatiza que,

Mais do que tentar explicar o papel da mulher na polis grega, a Medeia de Pasolini ainda que criminosa e excluída socialmente, é em si um ser revolucionário, envolto de um sentido cósmico, social e libertário da ordem patriarcal, fora da razão lógica e do senso burguês da realidade. Medeia é assim por mais de uma razão uma obra de transgressão, de exclusão, é uma variante bastante estranha. Como afirma Pasolini, ela própria se exclui, carregando em si a própria tragédia.

Como aponta esse autor, as Medeias, escolhidas nesses contextos de luta social e conservadorismos, demonstram a força revolucionária feminina. Além disso, endereçam o espectador/leitor para um ativismo contemporâneo, fruto da personagem forte, ambígua e que não se deixa rotular ou se envolver em dramas superficiais. No período de Antônio José, por exemplo, as mulheres eram acusadas sem precedentes de bruxarias e pactos. Nos tempos de Pasolini, a questão era o excessivo conservadorismo, proveniente do Neofascismo italiano, ramificação do período entreguerras comandado por Mussolini.

Por isso, ao pensarmos as Medeias recriadas nas obras italiana e lisboeta, não as desvinculamos de seu caráter alegórico na representação artística de uma mulher forte e que se faz resistência a inúmeros ataques e silenciamentos, como veremos mais adiante. A alegoria desnuda questões sociais, políticas e humanas, mostrando um mundo problemático. Conforme explica Junkes (1994, p.128),

A alegoria busca seu sentido no mundo histórico, após separar-se da natureza e linguagem, tendo emudecido a natureza e necessitando o homem atribuir-lhe sentido. Então, o sentido alegórico nasce como resultante da relação subjetiva entre signo e coisa, intensificando o princípio da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico.

O autor elucida que a alegoria, utilizando de seguidas metáforas e símbolos, se expressa como linguagem e representa através da obra sua relação com a temporalidade. Continuando nossa análise sobre a versão fílmica de Pasolini – após essa introdução sobre as vidas de Jasão e Medeia –, essa versão passa a se emparelhar de forma mais literal à de Eurípides. Dessa maneira, há o encontro de ambos (Jasão e Medeia), em que ela demonstra grande paixão e decide ajudá-lo a usurpar o velocino de ouro, sujeitando-se até mesmo a matar seu irmão para despistar os guardas de seu reino, que a perseguirão.

Durante essa viagem de fuga, Medeia parece se arrepender de suas atitudes. Pede que a Terra e o Sol falem com ela, para que possa voltar para casa, mas não há respostas. Os deuses parecem tê-la abandonado. Medeia diz: “Toco a terra com os pés e não a reconheço. Avisto o Sol com os olhos e não o reconheço”, como podemos perceber pela imagem abaixo:

Figura 8 – A feiticeira e os deuses.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Nessa cena, Pasolini amplia a profundidade da imagem até enxergamos o horizonte. Terra e céu personificam-se como os deuses de Medeia, deixando-a pequena na cena em relação a eles. Destaca-se, também, o chão sobre o qual Medeia pisa, pois este é seco e cheio de rachaduras, contrapondo-se à sua terra, cuja fertilidade estava nas plantações verdes e flores das oferendas. Em um misto de desespero, culpa e arrependimento, ela busca por respostas e sente-se insegura ao perceber o quanto são diferentes as suas tradições dos costumes dos argonautas. Tal fato é perceptível quando aportam nessa ilha e Medeia os questiona por que não procuram

uma árvore, uma pedra ou o centro do lugar para armar a barraca, e não fazem orações antes de pisar na terra.

Logo adiante, mesmo com o velocino entregue a Pélias, Jasão não consegue o trono de volta e opta por desistir, passando a viver junto de Medeia. Quando estão saindo do território de Pélias, as amas do reino prestam homenagens à feiticeira, tocam-na e a presenteiam com novas roupas. Nessa cena, fica perceptível sua fama pela região, além de representar uma importante fase da metamorfose de Medeia, pois ela guarda a sua identidade bárbara e de feiticeira para se adequar a um novo mundo – um ambiente regido pelo urbano, pelo racional e pela luz, muito diferente de sua experiência.

Estando com Medeia na cidade, Jasão encontra-se com Quíron em suas duas formas e questiona-o como foram parar lá. Imagina que os dois podem ser frutos de uma ilusão, mas o Centauro explica que imagem está dentro dele e esclarece que Jasão conheceu ambos: um era o sagrado, aquele da infância e o outro, o de duas pernas, conhecido após a idade adulta, o profano. Contudo, o que é sagrado não se desvincula, por isso estão juntos. Jasão pergunta qual a função de tudo isso e o porquê de o Centauro sagrado não se expressar:

Quíron – Ele não fala, naturalmente, porque a lógica dele é tão diferente da nossa que não se poderia entender, mas eu posso falar por ele. É sob o seu signo que você, para além dos seus cálculos e de sua interpretação, na verdade ama Medeia.

Jasão – Eu amo Medeia.

Quíron – Sim. E não tem piedade dela de quem compreende a catástrofe espiritual, a sua desorientação de mulher antiga num mundo que ignora o que ela sempre acreditou. A coitada passou por uma conversão ao contrário e nunca mais foi como antes.

Jasão – Para que me serve tudo isso?

Quíron – Para nada. É a realidade.

Jasão – E você, porque razão a revela?

Quíron – Porque nada poderia impedir ao velho centauro de inspirar sentimentos. E a mim, novo centauro, de os exprimir.

(Transcrição de diálogo do filme *Medeia*: Pasolini, 1969).

Observamos pelo trecho acima transcrito o Centauro Quíron, ausente na peça de Antônio José, como um suposto narrador, um observador à distância, com composição de oráculo, porque sabe das aflições que Jasão sofrerá. Em realidade, o Centauro retoma sua função de mestre e desvela o verdadeiro sentimento de Jasão e a sua conduta turva para com Medeia. Além disso, Quíron antecipa o perigo representado pela feiticeira ignorada, afastada de seus saberes mágicos, como um caldeirão prestes a entrar em ebulição. Ao final desta cena, Jasão se expressa com angústia e temor, pois sabe que são verdadeiras as palavras do Centauro

e tudo o que lhe fora ensinado, como o ideal de justiça, a fraterna convivência entre as dualidades humanas e que não estão sendo colocadas em prática.

Se na versão filmica de Pasolini o Centauro é quase um oráculo, portador de reflexões sobre o sagrado e o profano, na comédia de Antônio José a figura híbrida da peça nos leva para outra reflexão: Sacatrapo – em determinada cena com Arpia, no desejo de encontrar ouro – acaba sendo vítima de um feitiço da graciosa, que o transforma em um burro falante. Assim, temos duas versões da hibridez, completamente opostas: a primeira, em Pasolini, como representante da sabedoria e da razão; enquanto a segunda, em Antônio José, na qual a hibridez chega como castigo pela ganância e por seu desvio moral.

Figura 9 – Cena do filme *Medeia* – Jasão encontra o centauro.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Como podemos observar na imagem acima, as dualidades a partir dessa cena são constantes e demonstram as diferenças dos tempos que Pasolini deseja representar: o choque de culturas; o texto mítico, rural e o urbano; a revolução tecnológica que abarca as massas. São todos elencados na sutil mistura entre a vida bárbara de Medeia com a *polis*, cuja essência é a razão e o sentimento de civilidade. De acordo com Silva (2007, p.235),

Em síntese esse encontro proposto por Pasolini pode ser lido como crítica e ao mesmo tempo parábola do desastroso e real confronto sócio-econômico entre o Terceiro Mundo da comunidade agrária de Medéia (Cólquida) e as civilizações ocidentais do chamado Primeiro Mundo (civilização grega de Jasão): uma obra vista com os olhos do Terceiro mundo ideal e idealizado por parte do cineasta.

Ao final, Medeia vai até Corinto e encontra Jasão dançando em uma roda. Ali ela supõe e confirma todas as suas suspeitas. Enche-se de raiva/ódio e volta para casa. É dessa cena em diante que a feiticeira, simbolicamente presa na caixa onde estão seus colares e roupas

utilizados nos rituais, se revira e começa a ressurgir. Sua ama diz que todos em Corinto a temem, como se teme uma bruxa e sabem que ela era feiticeira bárbara, manipuladora da terra, do fogo e do ar. Medeia se defende respondendo que agora é outra criatura, que está há dez anos longe de sua terra e esqueceu tudo. Contudo, afirma que na verdade “é uma ânfora cheia de saber alheio” e talvez lembre alguma coisa. Essa percepção é encenada conforme abaixo:

Figura 10 – O reencontro consigo.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Para causar o resultado de reencontro consigo, percebemos na cena acima que Pasolini sobrepõe a imagem de Medeia à de sua terra natal, onde era respeitada como verdadeira princesa. Fica claro que a antiga Medeia, seu saber mágico, sua força mítica e bárbara estão totalmente vivos dentro dela. Esses sentimentos ressurgem do ultraje e do ódio sentidos por ela, ao descobrir as atitudes de Jasão.

Soma-se a esse efeito a trilha sonora gutural e de tensão, claramente empregada como um marcador de clima: antes utilizada durante o sacrifício do jovem e agora sinalizando as cenas em que a Medeia trágica, desejosa de vingança, se sobrepõe à racional e urbana. Além da trilha sonora, as cores são importantes marcadoras das transformações ao longo da trama e da própria infanticida. As cores podem mostrar, simbolicamente, as metamorfoses através dos tons das roupas, dos ambientes e das cenas, complementando a narrativa da versão fílmica.

Nas produções cinematográficas, as cores representam, ainda, estados de espírito, símbolos políticos, antecipam e enfatizam algumas cenas. Para Sousa (2016, p.11), “quando uma cor é escolhida como determinante, ela vem com o intuito de maximizar ou minimizar determinados conceitos”. Basta lembrarmos, por exemplo, da predominância do amarelo em *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, buscando o estado de alerta e perigo em todas as cenas; ou a

constância da cor vermelha, em *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, cuja paixão e amor pelas mulheres é reforçada.

A relevância das cores é comentada por Metz (2012), ao observar a utilização delas no cinema a partir de três vertentes: a cor imagem, a cor descritiva e a cor narrativa. A cor imagem apresenta-se na tela inteira e não dialoga diretamente com outras cores e objetos do filme, auxiliando na antecipação de cenas. A descritiva é aquela que se liga à realidade, com intenção de dar verossimilhança, causar identificação. A cor narrativa é a vertente que mais nos interessa, pois a mesma busca dar ênfase a elementos importantes da trama, como o que veremos abaixo:

Figura 11 – Glauce e Medeia: mundos opostos.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Na figura acima, na imagem à esquerda, observamos Glauce com as vestes de princesa, utilizando as seguintes cores: prata, branco, azul claro, rosa e o dourado dos ornamentos. As amas que estão à sua volta também estão usando cores leves, neutras, com predominância do rosa. Tais cores ajudam no clima romântico e apaixonado que Glauce se encontra, pois ela está quase se casando com Jasão, além de se opor ao mundo mítico. Glauce é a *polis*. Por outro lado, na imagem à direita, Medeia usa roupas de tom escuro, marrom, preto e o cobre dos seus enfeites. Ela havia acabado de colocar suas vestes de feiticeira, simbolizando que estava pronta para agir e colocar sua vingança em ação.

Não podemos esquecer que Medeia recebeu como presente roupas parecidas com a de Glauce. E a emblemática atitude de guardar suas vestes era uma clara alegoria de guardar, também, sua identidade, seus saberes, sua descendência bárbara, para adentrar em outra. Esta seria o completo apagamento sofrido pelos estrangeiros, que precisam se adequar aos novos

ambientes, uma vez que aceitação estaria ligada com adequar-se às novas terras e, também, esquecer de si.

Os tecidos leves e de cores claras, com predominância do azul e do branco, se contrapõem aos figurinos de tecidos pesados da terra de Medeia. As sedas estavam bem distantes das vestes feitas de couro e usadas nos rituais. O ambiente agrário e mítico da feiticeira – com predominância de tons terrosos, o preto e o verde das lavouras – demonstra a transformação sofrida pela feiticeira. Assim, conforme Metz (2012), as cores reforçam as movimentações realizadas pelas personagens, compondo a narrativa a partir de suas simbologias.

Figura 12 – Medeia em chamas.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

É o que constatamos na figura acima, quando Medeia, após atear fogo em sua casa com os próprios filhos, aparece em uma imagem desfigurada pela fumaça. A cor, desse modo, ajuda a encorpar o clima tenso criado pelo fim trágico, com tons acinzentados. Inclusive, na cena que precede a imagem acima, o ambiente soturno, escuro e silencioso colabora para esse efeito de morte e terror que vai se formando.

Esse mesmo ambiente, de cores sombrias e tristes, – em conjunto com as instituições de poder, que vão aos poucos encurralando Medeia, silenciando seus desejos, expulsando-a de sua terra – liga-se diretamente ao contexto político em que viveu Pasolini, o Neofascismo italiano. Para as tensões, Medeia revida com ataques e vingança. O ambiente real e conservador é, dessa forma, tão sombrio e escuro quanto o momento em que Medeia executa sua vingança e mata os filhos.

Se Medeia desperta de seu coma identitário, envolto nos costumes da *urbes*, permitindo emergir a força bárbara que habita em seu cerne mágico, cuja descendência rememora Hécate,

Circe e tantas outras bruxas, desperta também a resistência feminina, aquela que se permite sentir dor e ira, após ser deixada para trás depois de viver uma paixão desmedida.

Alegoricamente, Medeia representa a estrangeira marginalizada, silenciada por sistemas de poder altamente controversos, que se beneficiam de seu silêncio na medida em que fazem a manutenção de um *status quo* da sociedade neofascista. Sua resistência, ao contrário da Medeia de Antônio José, está em não se curvar ao sistema, não ser a mulher criada há séculos para ser submissa e aceitar sua sina.

Então, a luta de Medeia é sanguinária e lava sua honra de forma trágica e indesculpável, pois atinge até mesmo seus próprios filhos. Cordeiro (2004) discute sobre o conceito de alegoria nas obras literárias do Barroco, em Benjamin, cujo contexto remontava a uma séria descrença no sujeito e no contexto histórico. Para a autora,

Se a morte é o tema da alegoria, é também o seu processo. Como processo, a alegoria vive do fragmento morto; mata as relações orgânicas do objeto, para dar-lhe novo significado, para salvá-lo da fugacidade. Desse modo, o alegorista é o mestre da *ars inveniendi*, capaz de manipular módulos soberanamente. Longe de ser uma mera ilustração, como pensavam os românticos, a alegoria é o instrumento de invenção que permite recuperar o sentido imperceptível naquilo que é manifesto. (CORDEIRO, 2004, p.5).

Nesse sentido, a morte do signo, não sendo mera ilustração ou arbitrariedade, permite a ressurreição da alegoria, abrangendo a obra como um todo, além de seus significados outros, entrelaçados aos fatores históricos. Transcende da versão cinematográfica, *Medeia*, a mera adaptação de uma peça trágica grega, ou seja, Medeia afronta não somente aquele que a destituiu de seu reino, sua posição na sociedade e de seus saberes mágicos, mas uma instituição de poder, à época da produção do filme, representada pelo Estado ultra-conservador neofascista italiano, cujo objetivo maior era ser uma ramificação do Fascismo ocorrido na Itália nas décadas de 1930-1940.

A cena que demonstra a insegurança de Medeia, por exemplo, perante a traição de seu esposo, desvela, sobretudo, o fato de ela ser uma estrangeira; isso a deixa hesitante por alguns momentos, se sentindo fraca, marginalizada e longe de sua verdadeira identidade. Assim, Pasolini usa da alegoria para denunciar nosso olhar pelo outro, nosso medo gratuito e a clara xenofobia que se forma contra moradores de um mesmo mundo. Bauman (2017), em *Estranhos à nossa porta*, ao discutir sobre as crises migratórias, alerta que os migrantes são sempre vistos como os portadores de uma mensagem de mau agouro.

Quanto à crise migratória e às desventuras dos migrantes em terras outras, não poderíamos deixar de citar, mesmo que brevemente, as sagas expostas no documentário *Border*,

de Laura Waddington, citado por Didi-Huberman (2011), em *A sobrevivência dos vaga-lumes*. No mini-documentário, imagens pouco nítidas e desfocadas demonstram bem a escuridão do futuro que se abre diante de fugitivos de países em guerra.

Border significa limite ou fronteira, ou seja, a transposição desse limite nos leva para o lugar pouco acolhedor do outro, que teme que o estrangeiro usurpe sua cultura, seu emprego ou seu lugar na pátria. Errância que tem ocorrido mundo afora pelos motivos mais diversos: crises econômicas, guerras intermináveis, governos autoritários, entre outros. Como bem menciona Creonte ao expulsar Medeia, a estrangeira causa medo e é melhor que ela esteja longe dos limites, em uma distância segura.

Sendo assim, a própria feiticeira de Cólquida configura-se como essa portadora da “má notícia”, dessa sensação de medo que o estrangeiro é capaz de provocar. O preconceito diante do desconhecido se manifesta através da repulsa e do desejo de afastá-lo, com o intuito imediatista de proteger a casa. Algumas vezes, a reação é diferente, quando há algum tipo de interesse por trás da boa recepção, uma vez que o estrangeiro pode significar, também, mão de obra barata, habilidades específicas e lucrativamente promissoras.

Do mesmo modo, Antônio José e Pasolini vivenciaram na pele a dor de serem considerados os depositários desse mau agouro. O comediógrafo, por ser judeu, cuja perseguição atravessou os séculos, culminando na Segunda Guerra Mundial e, até mesmo, em grupos extremistas raciais disseminados pelo globo. O cineasta italiano, primeiramente, por ser um intelectual ativo, questionador nato, e pelo óbvio fato de ser homossexual e não se esconder por isso. Pasolini afrontou a sociedade com produções de temática sexual em tempos de exagerado moralismo, além de ter sido morto em uma situação até hoje mal esclarecida, apontada como um crime político e homofóbico.

Em geral, a figura do estrangeiro e do desconhecido em terras outras, “esses nômades – não por escolha, mas por veredicto de um destino cruel – nos lembram, de modo irritante, exasperante e aterrador, a (incurável) vulnerabilidade de nossa própria posição e a endêmica fragilidade de nosso bem-estar arduamente conquistado” (BAUMAM, 2017, p.21). A nossa situação, ao contrário do que muitos pensam, se mostra frágil. A literatura presta esse serviço empático de evidenciar a transitoriedade de nossas vidas, nos ensina a conviver, conhecer os dramas do outro e nos apresenta, através da ficção, suas perfídias dolorosas em busca de sua própria identidade e lar.

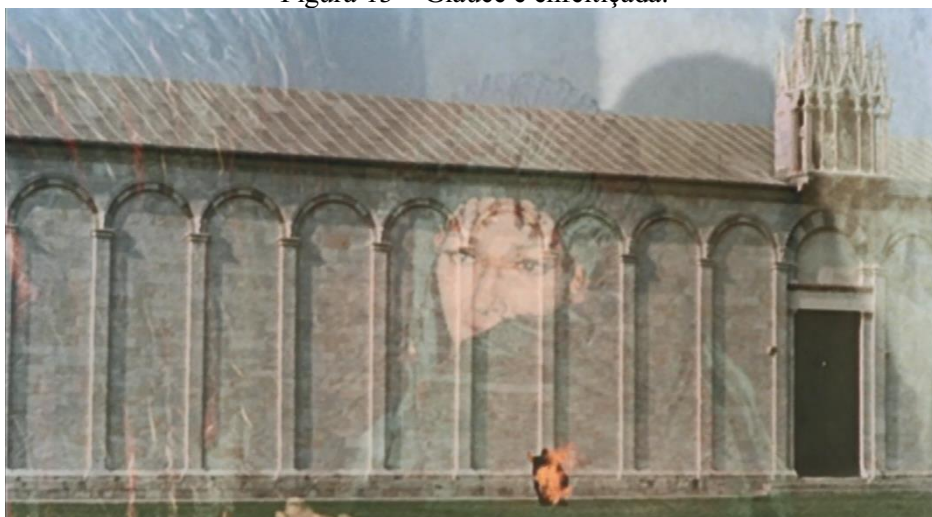
Ao final da versão fílmica de Pasolini, Medeia reencontra suas vestes, colares e fala com Hélius, seu avô, depois de tanto tempo sem ouvir os deuses. Demonstra seu ódio às amas e essas, representando o Coro enquanto consciência coletiva, a relembram das mais antigas leis

humanas, mas Medeia está certa de seus planos e não tende a voltar atrás. Fala novamente com Hélius, garante seu exílio e parece dominar o fogo, como resposta positiva aos seus intentos, demonstrando que está de posse de seu poder.

Em um ato de ultraje e extrema dor para colocar em prática sua vingança, Medeia presenteia Glaucé com vestes e colares de sua cultura bárbara envenenados. A feiticeira usa da dissimulação para fazer chegar os presentes à Glaucé. Afirmar que deseja felicidades e pede aos filhos para entregarem os presentes; eles vão com coroas de flores na cabeça, juntamente com Jasão até o palácio, para efetuar a entrega. Chegando lá, uma das amas de Glaucé a alerta sobre o perigo de aceitar os agrados, mas é ignorada. Glaucé já parece enfeitiçada com a possibilidade de vestir as roupas e a coroa que pertenciam à Medeia.

Glaucé começa, imediatamente, a arder em chamas e a correr pelo castelo. Seu pai ouve os gritos e sai atrás de sua filha, sendo enfeitiçado junto com ela. Nesse momento, a trilha sonora surge semelhante a um grito de animal e outros sons guturais, ainda mais alta do que no início da saga, sinalizando que as magias e rituais de Medeia estão em execução. Pasolini sobrepõe, novamente, a imagem de Medeia ao castelo onde Glaucé e o Rei ardem em labaredas, como podemos conferir pela cena abaixo:

Figura 13 – Glaucé é enfeitiçada.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Nessa cena, Medeia se mistura aos seus feitiços e testemunha sua vingança se efetivar. A cidade, Glaucé em chamas e a feiticeira bárbara são uma só imagem. Tudo se mistura para intensificar a ligação entre eles e o ódio transformado em vingança. Logo, a feiticeira recolhe os filhos para dormirem. Novamente, os cantos guturais com trilha instrumental dissonante nos endereçam para o crime que está para acontecer. Medeia, antes de cometê-lo, banha os filhos e coloca-os para dormir. Após gesto de tão delicado carinho, com sensação de despedida, Medeia

queima a casa com os filhos dentro. Jasão chega no exato momento; cheio de desespero, suplica para ver os filhos pelo menos por uma última vez, no entanto Medeia não permite e diz que “nada é possível agora”, ressaltando, assim, o caráter irremediável da tragédia.

Pasolini, na versão fílmica da obra de Eurípides, acaba por tocar em assuntos espinhosos ao recriar a trágica infanticida. Enquanto Antônio José dissolve elementos que denunciam a Inquisição e o medo das bruxas no século XVIII, de forma suave entre uma e outra piada feita pelos graciosos, o cineasta consegue, alegoricamente, demonstrar a resistência da personagem feminina a um regime autoritário que deseja sua expulsão e aniquilamento.

O cineasta, ao optar por uma extensa versão da tragédia desenvolvendo melhor o drama, permite que o fim trágico apareça com maior intensidade no final do filme. Por último, ao queimar a casa inteira na qual os filhos de Medeia e Jasão estão, queima também tudo o que simboliza família, elemento importantíssimo aos regimes fascistas. Afinal, a política fascista busca, sempre, o combate de tudo aquilo que pode, de alguma forma, acabar com a família tradicional: o homossexualismo, a independência da mulher e as diferentes concepções de família fora do padrão heteronormativo. Todo falso moralismo ou apego ao poder, que habitam nas paredes da casa, ardem como afronta ao governo, uma vez que este conserva resquícios de Fascismo.

Figura 14 – O infanticídio.



Fonte: Cena do Filme *Medeia* (Pasolini, 1969).

Na última cena, logo após Jasão encontrar Medeia em frente à sua casa, subentende-se que ela consegue fugir, como fora combinado com seu avô Hélius, o deus Sol. Sua vingança, dessa forma, corre perfeita e trágica. Deixa Jasão sem descendentes, mata o Rei, Glauce e seus próprios filhos. Parte de sua perfídia sem punição alguma, afinal fora punida desde o primeiro

momento em que Jasão a engana com vistas ao velocino. Carregará, além e apesar de tudo, a culpa de ter matado os filhos, penalidade que nenhuma prisão conseguirá restaurar.

Sendo assim, acreditamos que a presente tese – ao ligar pontos sobre autores tão díspares, Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini, em uma proposta de pesquisa inusitada que une o cômico ao trágico, por meio da linha de resistência que as Medeias exercem contra o autoritarismo – poderá ajudar no entendimento sobre esses regimes tão negativos para a História da humanidade, além de desenvolvermos um novo olhar sobre essas obras de extrema importância e ainda pouco exploradas na Academia.

Tivemos a pretensão de mostrar como a literatura e o cinema, aproximados pelas adaptações feitas pelos autores, podem se transformar em uma ferramenta para entendermos os períodos históricos contemplados na tessitura das mesmas. Nossa intenção não foi transformá-las em peças didáticas que servem de exemplos, mas contemplá-las e analisá-las como peças complexas de um quebra-cabeça que dizem sem dizer, possuindo camadas “invisíveis” de significações e arte. Por isso, resistem aos séculos, motivando leitores e espectadores ao longo do tempo. Passemos, então, às considerações finais dessa tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As trilhas utilizadas durante o percurso de nossa tese foram vitais para que percebêssemos a importância da personagem feminina, Medeia, em contextos de autoritarismo religioso e político. Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini, desse modo, deram significativas contribuições à literatura e ao cinema, tanto no que se refere à expressão de sentidos de uma época quanto às representações alegóricas desses regimes. Denunciaram, de maneira sutil ou não, os maus tratos sofridos pelas populações que se opunham a essas instituições de poder, os Tribunais Inquisitoriais do século XVIII e o Neofascismo italiano predominante nas décadas de 1960-1970.

Esforçamo-nos, com a nossa pesquisa, para dar uma pequena e original contribuição aos estudos comparativos entre Antônio José e Pasolini. Afinal, ambos se interligam pelo fim trágico, pela resistência da protagonista feiticeira e pelo enfrentamento aos autoritarismos. Eurípides, em 431 a.C., potencializou o poder feminino para não se curvar a desmandos do machismo ou de mecanismos de poder, como o do Estado. Antecipou, dessa maneira, problemáticas de gênero e de empoderamento, ainda em constantes discussões e mudanças.

Além disso, ao longo dos séculos, as alegorias da tragédia euripídiana foram lidas, relidas e adaptadas, conforme os contextos históricos aos quais pertenciam as obras, servindo-nos de reflexão sobre o apagamento do sujeito, não só a mulher. Basta relembrarmos as inúmeras adaptações de Medeia citadas na Introdução dessa tese. Não é difícil nos depararmos com a personagem envolta em sua perfídia amorosa, carregando consigo, também, embates políticos e sociais, como a Joana em *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes ou a *Desmedeia*, de Denise Stoklos.

A literatura permitiu – através da ironia, do riso, da alegoria, da farsa e do mito – que acessássemos um verdadeiro imaginário vindo das tragédias gregas. Entretanto, suas adaptações desvelaram bem mais que as potencialidades do signo, dentro do jogo ficcional; possibilitaram-nos conhecer o que circunda a obra de arte. Coincidentemente, Antônio José e Pasolini sofreram exposições, humilhações e tiveram suas vidas surrupiadas, por serem considerados lampejos de luz, como bem menciona Didi-Huberman (2011), em meio a nefastos e sombrios períodos da história, conforme exploramos no primeiro capítulo desta tese.

Antônio José, sendo judeu e contemporâneo da Inquisição, sofrera as perseguições desde muito novo aqui no Brasil. Pasolini, vivendo o pós-Fascismo, encontrou uma sociedade perplexa com as grandes mudanças no mundo quanto à arte de massa e à tecnologia, mesmo estando impregnada de extremo conservadorismo. É uma onda que parece se alastrar

novamente pelo mundo, visto os presidentes de extrema-direita eleitos nos principais países; mostra-se como um movimento cíclico e aliado das grandes frustrações da humanidade.

Exploramos, em nosso segundo capítulo, o confronto, a princípio no campo abstrato, de silenciamento do sujeito, de censura de sua arte e de seu corpo, que se estendeu por métodos sanguinários e cruéis de repressão. A maquinaria organizada da Inquisição – construída com procedimentos, questionários, penitências e Tribunais de inquisidores – buscava uma verdadeira limpeza de tudo que pudesse ameaçar os dogmas católicos e tornar a vida mais híbrida, plural.

Do mesmo modo, o Neofascismo italiano não se furtou de institucionalizar o ultranacionalismo do país, dentro dos próprios partidos políticos, espalhando um sentimento controverso e falso moralismo, facilitando que a sociedade fosse capaz de julgar como pornográficas e subversivas tantas obras de Pasolini, cuja morte foi comemorada por inúmeros intelectuais e jornalistas da época que não suportavam o diferente.

Na introdução de *A vida dos homens infames*, ao apresentar seu novo texto, Foucault (2006) busca entender a gratuidade da sociedade, já no século XVIII, em prender, silenciar ou matar personagens anônimos. Tece suas reflexões a partir de documentos de presos da Bastilha, cartas de prisão expedidas pelo Rei, desnudando um esquema de poder de perseguição falho e gratuito. Foucault (2006, p.2) se questiona, então, “porque de repente, tinha sido tão importante que uma sociedade como a nossa que um monge escandaloso ou um agiota extravagante e inconsequente fossem “sufocados” (como se sufoca um grito, um fogo ou um animal)”.

Embora Foucault (2006) se refira a um distinto período, não podemos deixar de reparar nas semelhanças do método, baseado na denúncia e balizado em um conceito subjetivo de normalidade do sujeito. Pior do que a denúncia – geralmente de motivação fútil, ordem moral, religiosa ou econômica – eram os métodos do Estado, dissimulados e sem critério, pois chamava para a si o pleno poder de prender ou soltar, matar ou deixar viver.

Assim, o filósofo nos desperta um misto de beleza e terror. Talvez por encontrarmos nesses relatos um pouco de nós mesmos e um outro tanto de poesia. Talvez por encararmos que algum excesso de loucura, desgraça e/ou a gratuita existência já serviria(m) como motivo para a prisão e o aniquilamento. Além de, é claro, cruzar nesse caminho com algum poder que decida, que julgue.

Foucault (2006) opta por tratar de não famosos, daqueles sem grandes feitos e, dessa forma, sem vestígios para maiores pesquisas. Sua existência só é concebida através dessas palavras e pelo acaso, porque foi o

acaso que fez com que a vigilância dos responsáveis ou das instituições, destinada sem dúvida a apagar qualquer desordem, tenha detido este de preferência àquele, esse monge escandaloso, essa mulher espancada, esse bêbado inveterado e furioso, esse vendedor brigão, e não tantos outros, ao lado destes, cujo barulho não era menor. (FOUCAULT, 2006, p.6).

Se as vidas anônimas no livro de Foucault (2006) têm a oportunidade de gesticularem sua aflição, Antônio José e Pasolini, em suas obras, possuem as faíscas da eternidade a cada leitor que decide mergulhar em suas histórias. Bem se vê que é mais difícil do que se pensa para os sistemas autoritários realizar o pleno e total apagamento da cultura e dos sujeitos. Embora a morte corpórea seja um fato, os mesmos surgem como “vaga-lumes”, uma vez que brilham e se apagam ciclicamente ao romper dos séculos, através de seus textos, resistindo a toda ordem de desagravos para renascer nas mentes e nos corações.

Nesse sentido, não podemos deixar de citar Rago (2019), em *Dizer sim à existência*, ao contestar a ideia de que Foucault faz uma crítica pessimista. Para a autora, o pensador caminha para reflexões que implodem os saberes históricos, procurando uma reorganização das ideias, a partir de diversas reflexões epistemológicas. Segundo a estudiosa,

Foucault desconstrói os discursos lineares que estabelecem a continuidade histórica e permitem legitimar o presente. “O saber”, diz ele, na esteira de Nietzsche, ‘não é feito para compreender, ele é feito para cortar’. Rompe com as linearidades, com as narrativas históricas que constroem o passado como realidade objetiva e que nos fazem herdeiros progressistas de uma grande tradição. Rompe com essa tradição, desfaz os fios que nos amarram a ela, mostra suas fragilidades, implode conceitos, desacredita as verdades estabelecidas, como já mostraram inúmeros estudos. (RAGO, 2019, p.256).

Concordamos com o excerto, ao passo que a revisão histórica e biográfica que realizamos na tese nos esclarecem o quanto a sociedade se esquivou de melhorias progressistas, humanas e em favor das liberdades, buscando a manutenção de seu *status quo*. É exatamente por isso que os estudos, as pesquisas, as leituras literárias são relevantes, pois produzem esse saber capaz de “cortar”, romper paradigmas, repensar conceitos e nos aproximar, cada vez mais, de uma sociedade onde não seja aceitável que uma morte cultural, física, artística ou qualquer outra seja motivo de contentamento de um sistema dominante.

Dessa forma, através das Medeias de Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini, analisadas em nosso terceiro capítulo, é que constatamos a resistência se erguer de maneira corajosa. Afinal, a temática da bruxaria em pleno período inquisitorial faz da Medéia de o Judeu um afronte aos lisboetas fundamentalistas, porque dá holofote à feiticeira boa e incapaz de fazer o mal ou matar para atingir seus objetivos. Será mesmo que todos aqueles que arderam nas

fogueiras da Inquisição não mereceriam tal olhar? “Que delito é ter amor?” – questiona a Medeia de Antônio José.

Se no século XVIII as fogueiras ardiam para bruxas, intelectuais e judeus, na versão pasoliniana é a Medeia que decide usar o fogo para colocar em prática a sua vingança, que alegoricamente alcança o período neofascista em que viveu Pasolini. Ardem sobre a pira da feiticeira os valores mais importantes de uma sociedade ultra-conservadora: a religião, a família, o casamento e a *polis*. Completando a sina, as Medeias escapam com a benção de seu avô Hélius, o deus Sol.

É nesse misto de feitiços e resistências, reflexões e percepções, que desejamos que as análises e leituras dessa tese contribuam de alguma maneira para os futuros pesquisadores. Seria interessante, também, que motivassem novos olhares para as obras de Antônio José e Pasolini, autores merecedores de mais leituras e pesquisas acadêmicas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. Eurípides e Pasolini: O mundo mítico rural e o mundo objetivo da cidade - educação e passagens. **Revista Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 1, jan. 2012. p.99-109. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pp/v23n1/07.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2018. <https://doi.org/10.1590/S0103-73072012000100007>
- ALVES, Cláudia Tavares. A viagem de Pasolini ao Brasil: uma visão do terceiro mundo. **Anais do XV Encontro da ABRALIC**. Rio de Janeiro, p.6745-6752, set. 2016. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_149157409.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- ARENDT, Hanna. Os judeus, o Estado-nação e o nascimento do anti-semitismo. In:_____. **As origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Documentário, 1976. p.31-75.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- BARNI, R. Antecedentes da comédia setecentista: a *commedia dell'Arte*. In: JUNQUEIRA, R. S.; MAZZI, M. G. C. (Orgs.). **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 43-67.
- BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In:_____. **A origem do drama barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Elogio da Filosofia). p.181-258
- BETHENCOURT, Francisco. **História das Inquisições**: Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAYNER, Marlos Guerra. **Pier Paolo Pasolini**: uma poética da realidade. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6833/1/2008_MarlosGBrayner.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- BUAES, Aline Greff. **Protegido pelas contradições**: coletânea de crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1960 a 1965). 2009. 227 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111904.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- CANDIDO, Maria Regina. O saber mágico de Medeia. **Revista Mirabilia**. Rio de Janeiro, n. 1, p.39-47, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

CECCATY, René de. **Pasolini**. Tradução de Renée Eve Levié. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Revista Matranga**. Rio de Janeiro, n. 10, ago. 1998. Disponível em: <<http://pgletras.uerj.br/matranga/nrsantigos/matranga10ceia.pdf>> Acesso em: 01 jul. 2020.

CORDEIRO, Zahira Souki. Alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do Barroco. **Anais do XXIV Colóquio do CBHA**. Belo Horizonte, n. 1, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/116_zahira_souki.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2020.

CORRADIN, Flávia Maria. **Antônio José da Silva, o judeu: textos versus (con)textos**. São Paulo: Íbis, 1990.

COSTA, Fábio. Tragédia, tradição e contemporaneidade. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**. Espírito Santo, v. 5, n. 8, jun. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/colartes/article/download/9907/7176>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

DELEUZE, Gilles. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. In: _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p.227-256.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

DUARTE, André. Foucault e as novas figuras da biopolítica: o fascismo contemporâneo. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Estudos Foucaultianos). p. 35-50.

ECO, Umberto. **O Fascismo Eterno**. São Paulo: Editora Record, 2018.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Miroel Silveira. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Coleção obra prima de cada autor).

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). Tradução de Paulo César de Souza. In: _____. **Obras Completas**. São Paulo: Companhia das letras, 2011. p.17-61.

_____. A dissolução do complexo de Édipo. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.189-199.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.203-222.

GANDARA, L. da C.; SILVA JÚNIOR, A. R. Cinema de poesia e cinema literário: dialogismo no grande tempo das artes a partir da febre do rato. **Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva**. Uberlândia, v. 1, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiuodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_006.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. Companhia das Letras: São Paulo, 1987.

GONTIJO ROSA, Carlos Júnior. **Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções**. 2017. 485 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-Graduação em Letras (Literatura Portuguesa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-26062017-100134/publico/2017CarlosJuniorGontijoRosa_VCorr.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2019.

_____. **O criado e o semideus: o tragicômico em *O Precipício de Faetonte***, de Antônio José da Silva. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269884/1/GontijoRosa_CarlosJunior_M.pdf>. Acesso em: 13 set. 2019.

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

HAMILTON, Edith. **Mitologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HANSEN, João Adolfo de. Alegoria: estado da questão. In: _____. **Alegoria: construção e interpretação de metáfora**. São Paulo: Editora Unicamp, 2006. p.8-26.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Revista Anuário de Literatura**. Florianópolis, n. 2, p.125-137, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5361/4758>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. Rio de Janeiro: Graal, 1977. (Série teoria e realidade).

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

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

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

MAGALHÃES, José Gonçalves de. **O poeta e a Inquisição**. s/d. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/bn000144.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

MARTINS, Carlos José. Figurações de uma atitude filosófica não-fascista. RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Estudos Foucaultianos). p.51-62.

MEDEIROS, Ana Vera Raposo de. Camilo Castelo Branco, Graciliano Ramos e suas 'memórias do cárcere'. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo, jul. 2008. Disponível em: <<https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/046/ANAMEDEIROS.pdf>> Acesso em: 04 mar. 2019.

MELO, Lucas Gilnei Pereira de. **Antônio José da Silva, o Judeu**: um leitor de Eurípides. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

NAZÁRIO, Luiz. **Todos os Corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Pier Paolo Pasolini**: Orfeu na sociedade industrial. Brasiliense: São Paulo, 1982.

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

OLIVEIRA, Roberto Acioli. Grécia de Pasolini. **Revista Desenredos**. Teresina, ano III, n. 10, p.1-24, jul./ago./set. 2011. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/10_Artigo_-_Pasolini_-_RAcioli.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2019.

OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. **O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini**: Appunti per un'Orestíade africana; Édipo Rei; Medeia. 2009. 155 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/12817697-Universidade-do-estado-do-rio-de-janeiro-centro-de-educacao-e-humanidades-instituto-de-letas-ulysses-maciel-de-oliveira-neto.html>> Acesso em: 28 set. 2018.

PAXTON, Robert O. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Magia, encantamento e outros sortilégios no teatro burlesco de Antônio José da Silva. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia, v. 30, n. 1, p.62-75, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27393>>. Acesso em: 04 jul. 2020.

_____. A feiticeira Medeia no teatro de Antônio José da Silva, o Judeu. In: SILVA, Antônio José da. **Encantos de Medeia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **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.

POLI JÚNIOR, Ovídio. **A pena e o cadafalso**: observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo. 2009. 189 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-112205/publico/OVIDIO_POLI_JUNIOR.pdf>. Acesso em: 28 out. 2019.

RIBEIRO, Renato Janine. Posfácio. In: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. Companhia das Letras: São Paulo, 1987. sem paginação.

RAGO, Margareth. Dizer sim à existência. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Estudos Foucaultianos). p.253-268.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. 3. ed. Lisboa: Europam, 1967. (Coleção Saber).

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

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

SCHLESENER, Ana Paula. Pier Paolo Pasolini e o cinema como poesia. **Revista Analecta**. Guarapuava, v. 7, n. 1, p.141-149, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/2255/1918>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

SCURATI, Antônio. **M – O filho do século**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

SILVA, Adão Fernandes. **Pier Paolo Pasolini**: o cinema como língua escrita da ação. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-7WNG5Y/1/dissertacao_de_adao_fernande_s.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SILVA, Antônio José da. **Os Encantos de Medeia**. Apresentação de Kênia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **Obras do diabinho da mão furada**. Apresentação de Kênia Maria de Almeida Pereira. 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.

SOARES, Leonardo Francisco. Das relações perigosas entre literatura e cinema: para além da fidelidade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 23, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4928>>. Acesso em: 17 jun. 2020. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.23.3.87-97>

SOUSA, Taciana Ematné de. **A cor como elemento narrativo – uma análise do filme “Um dia, um gato”**. 2016. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Faculdade de Comunicação Social) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/facom/files/2016/06/A-cor-como-elemento-narrativo-an%C3%A1lise-do-filme-Um-dia-um-gato1.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo**: a política do “nós” e “eles”. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: Editora L&PM, 2018.

TEATRO DE MARIONETAS DO PORTO. Os encantos de Medeia, de António José da Silva, o Judeu [Visual gráfico]. Teatro Nacional de S. João, Porto: T.M., 2005. Disponível em: <<http://purl.pt/922/1/medeia/marionetas-porto1.html>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

TORRECILLAS, Maria Vera Cardoso. Análise das relações dialógicas entre a obra teatral Medeia de Eurípides e o filme Medeia, de Pasolini. **Revista Integração**. São Paulo, Ano XII, n. 47, p.387-392, out./nov./dez. 2006. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/23091321-Analise-das-relacoes-dialogicas-entre-a-obra-teatral-medeia-de-euripides-e-o-filme-medeia-de-pasolini.html>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

FILMOGRAFIA

O Judeu. Direção: Jom Tob Azulay, 1995. Filmado de fevereiro/1987 a março/1996. Produção: Rio Filmes (Rio de Janeiro). Duração: 82min.

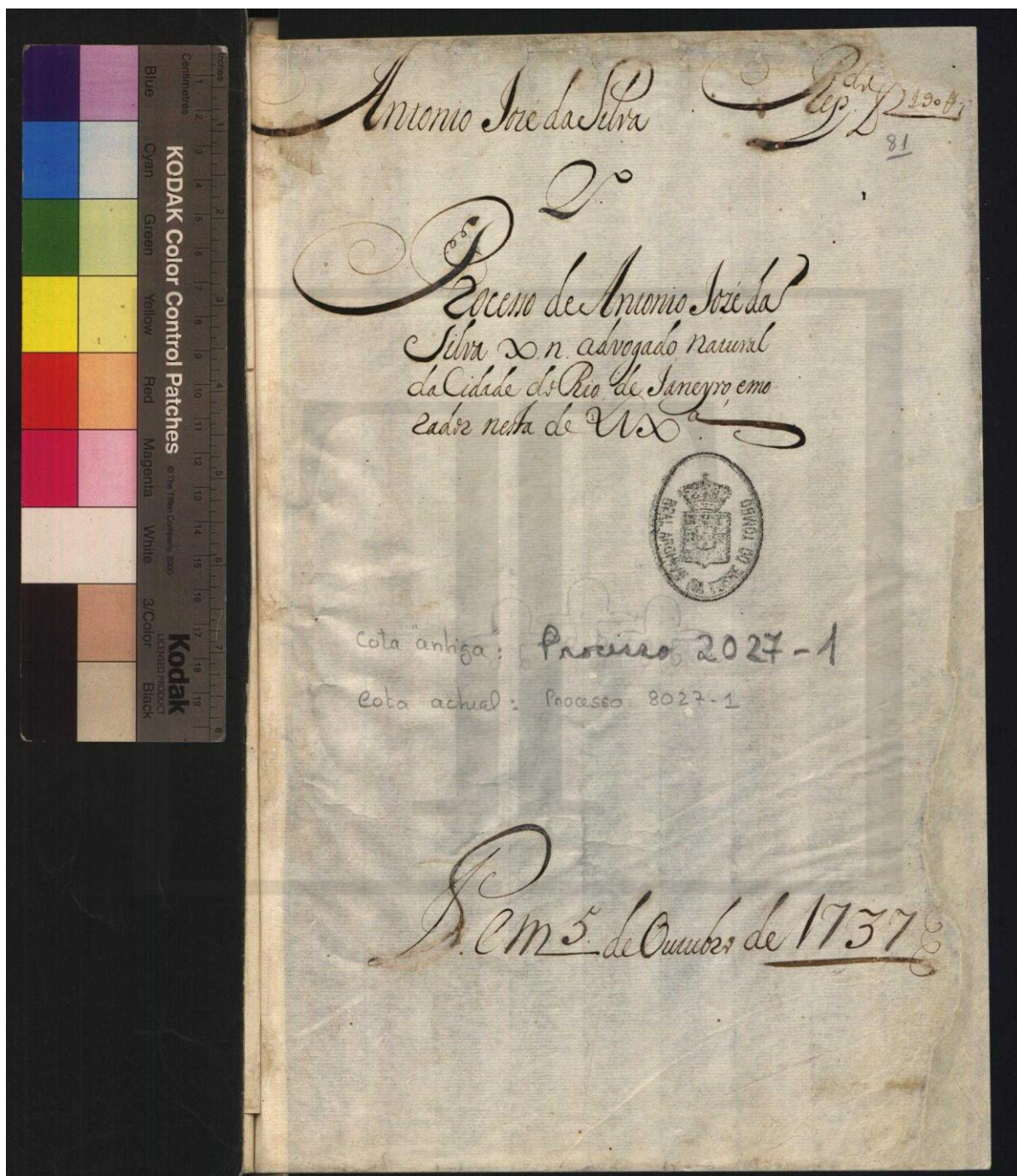
ÉDIPO REI. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini, 1967. Produção: Arco Film (Roma). Produtor: Alfredo Bini. Filmado em abril-junho de 1967. Duração: 104 min. Baseado em Édipo Rei e Édipo em Colono, de Sófocles.

MEDEIA. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (ROMA), Le Films Number (Paris) e Janus Filme Fermesehend (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini e Marina Cicogna. Filmado em maio-agosto 1969. Duração: 110min. Baseado em Medeia de Eurípides.

MEDEIA. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca, 1988. Duração: 75 min. Produzido para TV.

ANEXOS

ANEXO A



ANEXO B

