

TABULEIRO DE LETRAS

Minotauros, Labirintos e Teseus no Teatro Burlesco de Antônio José da Silva¹

Minotaurs, Labyrinths and Theseuses in the Burlesque Theatre of Antônio José da Silva

Kenia Maria de Almeida Pereira²

RESUMO: O dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva escreveu, ao todo, oito comédias burlescas, dentre elas algumas que dialogam com a mitologia grega, como, por exemplo, *Os encantos de Medeia* (1735); *Esopaida, ou a vida de Esopo* (1734); *Precipício de Faetonte* (1738); e *O Labirinto de Creta* (1736). O objetivo deste artigo consiste exatamente na análise dessa última peça teatral, em que o autor retoma, de forma paródica, a imagem do labirinto e do minotauro como metáforas monstruosas tanto da Inquisição quanto do Santo ofício.

Palavras-chave: Antônio José da Silva; Labirinto; Minotauro; Teseu; Teatro.

ABSTRACT: The Luso-Brazilian playwright Antônio José da Silva wrote altogether eight burlesque comedies, among them, some that are related to Greek mythology, such as, for example, *Os encantos de Medeia* (1735); *Esopaida, ou a vida de Esopo* (1734); *Precipício de Faetonte* (1738); e *O Labirinto de Creta* (1736). This paper aims precisely to analyse this last theatrical play, in which the author resume, in a parodic way, the image of the labyrinth and the minotaur as monstrous metaphors both of the Inquisition and the Saint Office.

Keywords: Antônio José da Silva; Labyrinth; Minotaur; Theseus; Theatre.

O tema do labirinto como uma moradia subterrânea confusa, de espaços desnorteantes e arquitetura emaranhada, em cujo centro habita uma fera – metade touro, metade homem –, fascina e acende a imaginação de autores, poetas e artistas desde a Grécia Antiga, com o conhecido mito do Labirinto de Creta e do seu habitante abominável, o lendário Minotauro. Para Jorge Luis Borges, a ideia de uma habitação projetada para que as pessoas se percam dialoga de forma perfeita com a ideia extravagante de um homem híbrido, com cabeça de touro que nela vive; assim, fica “bem que no centro de uma casa monstruosa haja um habitante monstruoso”. (BORGES; GUERRERO, 2000, p. 103).

Paul Diel (1991, p. 51) afirma, por exemplo, que esse espaço de corredores confusos e imbricados, abrigando em seu interior uma fera antropófaga e anômala, seria o próprio símbolo

¹ Este artigo foi publicado anteriormente, com algumas adaptações, no livro *Labirinto de Creta*, de Antônio José da Silva, Editora Edibrás, em 2016.

² Professora de literatura do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - Curso de Doutorado e Mestrado Acadêmico da Universidade Federal de Uberlândia - (UFU). Kenia@triang.com.br

do inconsciente: “lugar no qual erra o homem aprisionado sem esperança de encontrar saída”. Já para André Peyronie (1997, p. 555), a origem milenar e multifacetada do labirinto, “seu vínculo com o sagrado, a polivalência intrínseca a essa imagem, constituem-no em estrutura mítica e fazem dele, para a imaginação literária (e artística), um tema fascinante”. Assim, o mito em torno do labirinto, além de simbolizar o próprio inconsciente e seus meandros, envolveria ainda questões inerentes aos dilemas humanos: traição, adultério, medo, desespero, morte, abandono; e, também, à própria criação literária: o texto como labirinto.

O mito do Labirinto, ou do Minotauro, tem suas origens ligadas ao vaidoso rei de Creta, Minos, o qual, desejoso de se perpetuar no poder, pede ajuda a Poseidon para governar eternamente a ilha do mar Egeu. O deus dos mares, num lance de generosidade, escuta as súplicas do rei e envia-lhe um belo touro branco, a fim de ser sacrificado em sua homenagem. Minos, no entanto, deslumbrado com a rara beleza do animal, resolve guardá-lo para si, matando outro boi em seu lugar. Quando Poseidon percebe que foi ludibriado, resolve se vingar, fazendo com que a rainha Pasífae, esposa de Minos, se apaixone por aquele touro branco.

Pasífae, enlouquecida de amores pela criatura, tenta de forma obstinada manter relações sexuais com o animal assustado que a renega. Persistente em seu desejo lúbrico, e disposta a concretizar seu objetivo, a rainha se esconde dentro de uma vaca de madeira, construída habilmente pelo inventor Dédalo. Ludibriado pela falsa vaca, o touro branco engravida a rainha, que, depois de nove meses, irá parir o famoso Minotauro. O poderoso rei Minos, envergonhado, tanto pelo adultério da esposa quanto pela monstruosa criatura que agora habitava seu palácio, vai também ao encontro de Dédalo, implorando para que ele crie algo que o livre do terrível problema. O inventor tem então a ideia de construir um monumento subterrâneo com arquitetura intrincada, projetado para conter um emaranhado de salas e galerias tortuosas, com corredores confusos e portas infinitas os quais impossibilitariam qualquer criatura de encontrar a saída. Nesse labirinto foi então encarcerado o Minotauro. No entanto, de tempos em tempos, era necessário alimentar o monstro com sete mancebos e sete donzelas. Teseu, nascido em Atenas, herói corpulento e destemido, se compadece das vítimas, oferecendo-se voluntariamente para eliminar Creta da tormentosa criatura. Ariadne, filha do rei Minos, encantada com a coragem do ateniense, se apaixona por ele, ensina-o como escapar do labirinto, entregando-lhe um novelo de linha, cuja extremidade deveria ficar presa à entrada do monumento. Depois de matar o Minotauro, destroçando-o com seus poderosos músculos, e sair ileso do confuso labirinto, Teseu se casa com Ariadne, para, dias depois, também traí-la,

abandonando-a na ilha de Naxos, enquanto ela descansava na orla da praia, dormindo profundamente.

Essa versão da história, tão intrincada como a própria morada da criatura híbrida, sofreu inúmeras mudanças durante os séculos. A lenda do labirinto de Creta vem sendo recontada de várias maneiras ao longo dos tempos. Labirintos, Minotauros, Pasífaes, Ariadines e Teseus povoam há milênios a imaginação de escritores e artistas. Cada época percebe e lê de diferentes maneiras as múltiplas metáforas e simbologias que emanam desses signos milenares. As aventuras amorosas da rainha Pasífae e o fruto de seu adultério podem ser lidos e interpretados na antiguidade greco-latina como um jogo de sedução entre casais apaixonados, principalmente em algumas passagens mais luxuriosas da *Arte de amar*, de Ovídio, bem como no épico *Eneida*, de Virgílio. Já sob o olhar teocêntrico da Idade Média, algumas poesias de autores anônimos descreviam de forma religiosa a luta de Teseu versus Minotauro. Nesse eterno conflito do bem contra o mal, Teseu representaria o Cristo redivivo e o Minotauro, o Satanás traçoeiro. Ou ainda, segundo Peyronie (1997, p. 646), na interpretação judaico-cristã, “Deus misericordioso mandou então ao mundo seu filho Teseu-Jesus, que libertou a humanidade daquele tributo”. Mesmo Dante, em *A Divina Comédia*, apresenta um olhar moralizador sobre os transgressores do casamento, os adúlteros, os quais passariam a eternidade nos infernos clamando pelo nome de Pasífae. Afinal, como bem aponta Julio Jeha (2007, p. 22), “as transgressões geram monstros” e eles são como “um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código, por um mal cometido”.

Do Renascimento até o início do século XX, a lenda grega do Minotauro sempre esteve ligada ao mal e à monstruosidade. Para Peyronie (1997, p. 646), a figura da besta-fera devoradora de seres humanos serve bem às metáforas das adversidades políticas: serve para simbolizar a devassidão dos impérios e também a ruína da sociedade industrial. Também o Minotauro pode representar Robespierre e, no século XX, “ele renascerá em Stalin” (PEYRONE, 1997, p. 647) ou em qualquer outro ditador famoso por sua crueldade.

Com os movimentos de vanguarda e com o fortalecimento da psicanálise, tanto o Minotauro quanto o labirinto ganharam conotações diferenciadas. Ora, eles são o símbolo da modernidade, com suas contradições e exuberâncias, como queria Picasso com sua fabulosa série “Minotauromaquia”, ora simbolizam os desejos mais inconfessáveis do inconsciente humano, como no conto de Marguerite Yourcenar intitulado “Quem não tem um Minotauro?” (PEYRONE, 1997, p. 647). Na contemporaneidade, criamos nossos próprios monstros e eles

se tornam, nos dizeres de Luiz Nazario (1998, p. 14), “superego, repressão, complexo de culpa, princípio da realidade, com um sinal negativo”.

Jorge Luis Borges mergulha o Minotauro em águas ainda mais profundas. Dá voz a ele no conto “A casa de Asterion” (BORGES, 1972, p.53-54). Asterion, o verdadeiro nome do Minotauro, confunde o leitor com seus questionamentos e suas angústias. Será Teseu o redentor de Asterion? Serão Teseu e Asterion um único monstro? Quem mata quem? Os leitores são também Minotauros aguardando a morte-Teseu ou a morte-labirinto com menos galerias e com menos portas? Estaria o Minotauro cansado da solidão, preferindo se entregar ao seu assassino-redentor Teseu? Também Ruth Salviano Brandão apresenta ao leitor, de forma poético-dramática – em seu belo livro *Minotauro: o insuportável desígnio* –, uma fera solitária e enfadada, mais humana que monstruosa, guiada pelos desejos que brotam da convulsão de suas entranhas. Um minotauro enigmático, cuja fragilidade “o torna feminino e pequeno como uma criança” (BRANDÃO, 2015, p. 44), preso e atordoado “em labirintos que não param de ser construídos a partir das plantas roubadas de Dédalo” (BRANDÃO, 2015, p. 50).

Assim, esses monumentos de arquitetura caótica, que, numa espécie de jogo desnorteante, confundem e perturbam o leitor, migraram também para a linguagem literária dos subterrâneos metafóricos de autores como Alain Robbe-Grillet, James Joyce e Marguerite Duras. Mas é, com certeza, nas bibliotecas labirínticas, moventes e complexas, de múltiplas rotas, tanto de Borges como de Umberto Eco, que o labirinto com mais intensidade desconcerta e provoca o leitor. Para Eco (1989, p. 339-340), esse desnorteio vem do fato de que, nas bibliotecas borgianas, estamos lidando com o labirinto rizomático em que “não há nem interior, nem exterior”, e que “a cegueira é a única possibilidade de visão”. E mais: não há um centro, nem uma fera, logo, a própria biblioteca é o espaço do monstruoso.

Se sempre é instigante e desafiador percorrer os labirintos do texto borgiano e perder-se em suas metonímias e metáforas, podemos dizer o mesmo das comédias joco-sérias do dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu. Tendo vivido em Portugal no século XVIII, o Judeu era conhecido por suas peças hilárias as quais levavam o público tanto às gargalhadas quanto à reflexão. A irreverência dos seus graciosos, espécie de bobos da corte galhofeiros, descortinava duras críticas à sociedade lisboeta corroída socialmente pelos desmandos da monarquia de D. João V, o Magnânimo. O escritor também não perdoou a Igreja. Riu da sociedade portuguesa mergulhada culturalmente no mais sombrio fanatismo religioso católico. O seu teatro, com sua exuberância literária e sua intrincada estética hiperbólica,

conviveu também com os mais tortuosos momentos da Inquisição e dos espetáculos macabros dos autos de fé.

Para Anita Novinsky (1994, p. 59), os métodos de ação do tribunal do Santo Ofício, com suas regras de denúncia anônima, interrogações, sequestros de bens, torturas e mortes aviltantes, eram um suplício no qual o réu “debatia-se num labirinto sem saída”. Já para Francisco Bethencourt (2000, p. 342), o tribunal do Santo Ofício consistia em um emaranhado burocrático que enrodilhava os seus funcionários e também os seus réus, afinal, a Inquisição “não era só uma entidade de controle das heresias”, mas também “um organismo de provocação, por meios violentos, de falsas declarações de heresia destinadas a justificar sua atividade e, em última estância, sua própria existência”. Luiz Nazario (2005, p. 109), por sua vez, aponta que a Inquisição seria o teatro labiríntico da punição e extermínio, encenado em praça pública, do qual poucos réus conseguiam escapar com vida, “onde compareciam Povo, Estado e Igreja para jurar fidelidade à Inquisição, assistir à humilhação dos condenados e celebrar o triunfo da fé nas formas do arrependimento dos réus ou de sua combustão no queimadeiro, o auto de fé geral era a encenação espetacular do Dia do Juízo Final para uma massa festiva”.

Antônio José, por exemplo, experimentou três vezes esses caminhos sinuosos da Inquisição portuguesa. A primeira vez, em 1712, quando criança, aos sete anos de idade, partiu do Rio de Janeiro, sua terra natal, para Portugal, com seus pais presos, acusados de hereges e judaizantes. Quando jovem, já vivendo em Lisboa, estudante de Direito e autor de peças teatrais, com apenas 21 anos de idade, ficou detido por três meses como judeu relapso e contumaz. Nos calabouços do Santo Ofício, experimentou tanto os tormentos do potro quanto os da polé. Ambos cortaram e estiraram suas carnes. Tais castigos foram aplicados de forma tão rigorosa em Antônio José que, um mês depois dessas torturas, ele ainda tinha “o pulso dorido e os tendões hirtos que lhe não consentiram pôr o nome no termo de abjuração, assinado a rogo pelo notário e testemunhas”. (AZEVEDO, 1932, p. 189). Anita Novinsky (1994, p. 12) observa que o caráter cruel e desumano da máquina inquisitorial “talvez não tenha precedentes na história da civilização, até o surgimento do nazismo no século XX”.

Depois de recuperar a liberdade, Antônio José passa a exercer a advocacia e a escrever suas peças teatrais. Ao todo, são nove comédias, a maioria inspirada na mitologia greco-romana, como os próprios títulos indicam: *Os encantos de Medeia* (1735); *Esopaida, ou a vida de Esopo* (1734); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *As variedades de Proteu* (1737); *Precipício de Faetonte* (1738); e *O Labirinto de Creta* (1736). Há ainda uma peça decalcada na obra clássica de Cervantes, intitulada *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do*

gordo Sancho Pança (1733). Já *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737) é uma comédia em que o mote são os costumes familiares portugueses. O teatrólogo ainda teve fôlego para desenvolver uma comédia em castelhano, *El Prodigio de Amarante* (1737), e depois escrever um conto zombeteiro, de nome *O Diabinho da mão furada*. (1737).

Depois de ser aclamado em Portugal, pela crítica e pelo público, como um dos melhores dramaturgos populares, com seus bonifrates de cortiça, Antônio José foi colhido, pela terceira vez, nas malhas da Inquisição. Acusado de herege judaizante, dessa vez, ele não conseguiria se libertar da truculência do Santo Ofício. Assim, em 1739, aos 34 anos, no auge da fama e da criatividade, quem sempre fez o povo rir e pensar, ironicamente, morreria de forma trágica, em praça pública, nas fogueiras de um auto de fé.

Em grande parte das suas comédias, podemos observar, ora de forma explícita, ora de forma velada, alguns desses momentos em que o dramaturgo foi torturado nos calabouços do Santo Ofício, como, por exemplo, na peça *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*. Ao manipular seus fantoches, ele põe na boca do gracioso Saramago uma acirrada crítica às detenções arbitrárias da Igreja, das quais o próprio autor foi vítima:

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

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

Saramago. Por nada. (SILVA, 1957-1958, p. 211).

Já em *Vida do grande Dom Quixote e do gordo Sancho Pança* o que se vê é uma crítica aguda a um país em que a justiça, cujo lema era apoiar integralmente a Inquisição, só existia pintada nas estampas dos livros. Assim, para Antônio José, “toda justiça acaba em tragédia” (SILVA, 1957-1958a, p. 90), levando inexoravelmente os inocentes para a cadeia. Assim, lemos:

Sancho: Que me faça bom proveito! Dai-me atenção, Meirinho. Sabei, primeiramente, que isto de Justiça é coisa pintada e que tal mulher não há no Mundo, nem tem carne, nem sangue, como v. g. a Senhora Dulcineia 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... (SILVA, 1957-1958a, p. 90).

Segundo Roger Chartier (2012, p. 161-181), no “mundo do *Dom Quixote* de Antônio José da Silva, a justiça não existe. Ela é engodo, ilusão, embuste”. Dessa forma, o que se vê é que o Judeu deixou rastros e pegadas em seu teatro sobre o desespero das vítimas emaranhadas nas redes das prisões inquisitoriais.

Já em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, o Judeu faz críticas aos casamentos arranjados, aos maus poetas, aos médicos charlatões. Também não perdoou os juízes corruptos e amedrontadores, os quais defendiam os castigos corporais como forma de punição:

Semicúpio. Ai, Sevadilha, que esse ladrão.

Sevadilha. Que tem, meu Senhor?

Semicúpio. Nada, nada! E por um triz, que não deponho a judicatura e perco o juízo! Assina-te aqui em branco, que eu estou pelo que disseres.

Sevadilha. Eu não sei escrever.

Semicúpio. Porém, sabes muita letra! Vai-te aí para dentro. A rapariga me pôs a ver jurar testemunhas.

Sevadilha. Eu já vi uma cara que se parecia com a deste juiz! (*Vai-se*).

Semicúpio. Entre quem falta.

D. Gilvaz. Resta D. Clóris. Semicúpio, perdoa, que hei-de falar-lhe.

Semicúpio. Faça o que lhe digo e não tenha graças comigo.

D. Gilvaz. Como estás inchado!

Semicúpio. Se queres ver o vilão, mete-lhe a vara na mão. (SILVA, 2012, p. 130-131).

Para Alberto Dines (1992, p. 40), as comédias de Antonio José são “peças de circunstâncias para divertir, às vezes, chulas, embebidas na mitologia para ganhar transcendência e veicular o inconformismo do autor”. Chartier (2012, p. 161-181), por sua vez, chama a atenção ainda para o fato de que o “trágico destino de Antônio José da Silva oferece assim um caso limite para enfrentar a questão da relação entre as experiências de vida e as próprias obras”.

Com a peça *Encantos de Medeia*, o autor, dialogando com Eurípedes, apresenta-nos uma Medeia cômica, que, depois de entregar o Velocino de Ouro ao amado Jasão, é abandonada por ele, o qual foge em seguida com sua prima Creusa. Desesperada, Medeia desaparece na região dos ares, mas não sem antes executar suas bruxarias no debochado criado Sacatrapo, o qual auxiliara Jasão em seu plano de fuga. Medeia é tida como feiticeira perigosa que pode interferir tanto na natureza quanto na vida amorosa de seus parceiros. Mas, como estamos no reino da comédia, não comete infanticídio, já que ela, além de não querer se casar, também não tem filhos. Nessa peça, o Judeu faz uma crítica à queima monstruosa das bruxas pela Inquisição, bem como às crenças fanáticas da população em feitiçarias e outros sortilégios, como se pode

ler na fala do gracioso Sacatrapo: “Sempre andarei com o olho sobre ele; pois, segundo ouvi dizer, sei que nesta terra há muita feiticeira”. (SILVA, 2013, p. 51).

Além do medo das bruxas, o século XVIII em Portugal foi marcado também pelo pavor ao demônio. Em *Obras do diabinho da mão furada*, o Judeu apresenta-nos ao soldado André Peralta, o qual se vê às voltas com um diabo que lhe propõe um pacto: a alma do infeliz soldado em troca de um pote de dinheiro. Antônio José aproveita para criticar as crenças fanáticas dos portugueses nos pactos diabólicos e a presença do demônio no imaginário da população em quase todas as situações da vida cultural. Interessante observarmos, amparados nos estudos de Robert Muchembled, principalmente em seu intrigante livro *Uma história do diabo*, que a tradição popular, desde a Idade Média, costumava materializar Satanás sob inúmeras feições. De anão a serpente, passando por cachorro, bode, sapo, lobo e, inclusive, frade. O Judeu, recriando corajosamente seu personagem diabólico em forma de Frade, demonstra sua rebeldia e seu espírito destemido contra os abusos da Igreja Católica, numa época em que o Santo Ofício, além de queimar livros, levava à fogueira também seus autores.

Em *Labirinto de Creta*, peça que subiu aos palcos de Lisboa em 1736, o dramaturgo Antônio José dialoga com o milenar mito grego do labirinto, apresentando ao leitor um Teseu perdido de amores pela filha do rei Minos e também disposto a matar o Minotauro em nome dessa paixão avassaladora. Mas Teseu não consegue sozinho enfrentar o monstro. Ele é auxiliado por Ariadne, que lhe ensina, com a ajuda de um fio, como fugir da tortuosa prisão. Fedra, a irmã de Ariadne, também se apaixona pelo bravo Teseu, presenteando-o com um vidro de veneno, para que o amante elimine de vez a besta-fera. Assim, em meio às confusões do amor e do labirinto, as gargalhadas ficam a cargo dos graciosos Esfuziote, Taramela e Sanguixuga. Espécies de bobos da corte, mistos de arlequim e palhaço, esses bufões grotescos, ao longo da comédia, debocham de tudo e de todos, fazendo o público rir e pensar sobre os desmandos dos poderosos na sociedade lisboeta, como podemos ver nestas frases zombeteiras: “Filha, todos morrem por dinheiro”. (SILVA, 1957-1958b, p. 19) “Eu, senhor, vendo que te chegavas para mim, que havia supor senão que eras cousa má, porque cousa boa nunca para mim se chegou” (SILVA, 1957-1958b, p. 79).

O leitor pode ainda ouvir os ecos da voz de Antônio José-Teseu, revoltado, criticando as injustiças sofridas no reinado de D. João V, clamando por justiça e amaldiçoando seus algozes-minotauros:

Teseu: Bárbaro Rei, esta que vês em corpórea forma é a alma de Teseu que, errante por este labirinto, vem a noticiar-te da parte de Plutão, supremo juiz

do Cocito, a tua malevolência e injustiça com que tiranamente me usurpaste a vida, para que vivas na certeza que hão de os deuses vingar a minha morte com o eterno suplício que te espera. (SILVA, 1957-1958b, p. 142).

Estamos, portanto, diante de um teatro burlesco joco-sério, uma zarzuela barroca eivada de denúncias à sociedade portuguesa setecentista. Esse teatro, considerado por Francisco Maciel Silveira (1992, p. 142) como de natureza “dual, ambígua, bifronte”, em que se mesclam dança, música, árias, sonetos e duos, encenados quase sempre por meio de bonecos articulados, engloba elementos da tragédia e da comédia: ora faz rir escancaradamente, ora faz refletir de forma densa, como neste recitado cantado pelo desesperado Teseu:

RECITADO

Bárbaro Rei, eu vou ao Labirinto,
mas sabe que não sinto
essa tirana morte que me espera;
que, a ser possível, descerei à esfera
desse sulfúreo e rápido Cocito
e do trifauce monstro a fúria incito,
por que vejam que nada me intimida
perder a cara vida.
De outro monstro (ai, amor!) só temo a ira,
que tirano conspira
um veneno tão forte,
que ainda por favor concede a morte;
pois com doce influência
faz seja simpatia o que é violência.
Este monstro de amor, esta quimera
me horroriza me assusta e desespera. (SILVA, 1957-1958b, p. 66-67).

Sabe-se hoje que as partituras desses trechos poéticos que entrecortam as peças foram musicadas pelo padre Antônio Teixeira. (Cf. PEREIRA, 2007, p. 51). Aliás, essa poesia, apresenta, nas palavras de Rogério Chociay (1992, p. 1-29), uma “aguçada sensibilidade para os arranjos sonoros e seu aproveitamento em termos puramente orquestrais ou de harmonia imitativa; neste sentido, antecipa-se ao Romantismo e movimentos posteriores”.

Na primeira parte da comédia, vemos o rei de Creta, Minos, consultando o oráculo para saber quando terá fim seu sofrimento e vergonha com a presença do Minotauro. O rei obtém dos oráculos os enigmáticos dizeres:

Quando desse biforme monstro horrendo
vires ser alimento combustivo
um vivo morto e um morto vivo. (SILVA, 1957-1958b, p. 30).

Assim, quase toda essa labiríntica comédia, com seus quiproquós e desenganos, sátiras e zombarias, vai girar em torno desse enigma: “o minotauro será eliminado por um morto-vivo”. Claro, o morto-vivo é o próprio Teseu, que engana a todos com suas artimanhas. Quando todos pensam que o príncipe de Tebas foi devorado pelo monstro, ele, habilmente, depois de eliminar a fera com seus fortes braços, foge do labirinto com a ajuda de seu construtor, o arquiteto Dédalo. Depois de ser considerado morto, numa espécie de jogo de esconde-esconde, Teseu irá participar de um baile de máscaras, dançar com sua amada Ariadne e, novamente, se esconder nos corredores imbricados da confusa habitação, travestindo-se de fantasma para assombrar o destemido Rei Minos:

Rei. Eu me resolvo; eu vou a libertar a Dédalo. Mas, ai de mim! Que é o que vejo? Parece que se me figura naquela errada sombra a imagem de Teseu! Ai, infeliz, que os cabelos se me eriçam!

Teseu. El-Rei se assustou de ver-me; pois o seu engano me valha. (*À parte*).

Esfuziote. Ah, Senhor, já que me leva ao reboque, não haja por ora vento em popa.

Rei. Pálida sombra, vago horror da fantasia, que pretendes de mim? (SILVA, 1957-1958b, p.141-142).

Percebemos, assim, que a estrutura do texto de *Labirinto de Creta* é também, por sua vez, uma espécie de labirinto, um imbróglio satírico, como se pode notar nas trocas de casais enamorados: *Lidoro*, príncipe de Epiro, amante de Ariadna, por exemplo, se apaixona por Fedra, namorada de *Tebandro*, príncipe de Chipre, e vice-versa. Há também o enigmático baile de máscaras, em que os casais não sabem quem são seus pares escondidos sob as fantasias.

Os pesquisadores franceses Pierre Furter (1964, p. 51-75) e Nathan Wachtel (2001) já chamavam a atenção para o fato de que a estrutura do labirinto é um dos principais recursos estético-estruturais das comédias de Antônio José da Silva, pois o quiproquó, ou as confusões e equívocos, que fazem com que se tome uma personagem ou uma coisa por outra, são elementos-chave dos textos de Antônio José. Patrice Pavis (2003, p. 319) observa que o quiproquó “é fonte inesgotável de situações cômicas”. De fato, as peças do Judeu ficam ainda mais emaranhadas e labirínticas com a participação paródica e truncada dos graciosos. Esfuziote se passa por seu amo, Teseu, prometendo casamento com a criada Taramela, que, por sua vez, tenta ludibriar sua tia Sanguixuga, alardeando que um dia ela se casaria com o embaixador Licas e sua sobrinha se tornaria princesa casando-se com o rei de Atenas. Assim:

Sanguixuga. Pois dize-me: que homem é esse?

Taramela. É um homem grande; nós falaremos mais devagar.

Sanguixuga. Homem grande é besta de pau, e tu és besta em carne, que te deixas enganar de semelhantes velhacos.

Esfuziote. Que é isso, Taramela?

Taramela. Senhor, é minha tia, que se vem pôr aos pés de Vossa Alteza. Tia, faça o que lhe digo, que não sabe a fortuna que nos espera. (*À parte*).

Sanguixuga. Senhor, Vossa Alteza dê-me os seus pés.

Esfuziote. Se vos der os meus pés, ficareis com quatro.

Sanguixuga. Senhor, Vossa Alteza releve a minha desatenção, que eu o não conhecia.

Esfuziote. Não vos culpo o não conhecer-me, que nós, os príncipes, não temos sobrescrito; e, ainda que o tivera, como não sabeis ler, não podíeis soletrar no alfabeto de minha pessoa os caracteres de minha nobreza. Levantai-vos! Como vos chamais? (SILVA, 1957-1958b, p. 43).

Se, para Bakhtin (1988, p. 276), o gracioso participa do desmascaramento das relações sociais, apontando “o avesso e o falso de cada situação”, Paulo Pereira (2007, p. 45), por sua vez, comenta que, no teatro de Antônio José, “o gracioso é o fio condutor das ações, representa a consciência social e serve para pôr a ridículo os poderosos do tempo”. Ridicularizar quem detém o poder, esse talvez seja a mais interessante das ações dos graciosos desse requintado texto, como se pode observar quando o truão Esfuziote faz trocadilhos com o nome do Rei Minos:

Esfuziote. Senhor Minotauro; requeiro a Vossa Majestade ...

Teseu. Adverte que El-Rei chama-se Minos, e não Minotauro.

Esfuziote. De Minos a Minotauro pouco vai.

Licas. Senhor, Vossa Majestade saiba que este homem é um tonto. (SILVA, 1957-1958b, p. 33).

Se em “Creta tudo são labirintos e enigmas” (SILVA, 1957-1958b, p. 99), talvez o mais complexo desses jogos ambíguos aconteça na sugestiva Sala dos Enganos. Nesse espaço singular do labirinto, há um espelho mágico que amplia e aproxima a imagem, como muito bem explica seu criador:

Dédalo. Aquele espelho que ali vês fica fronteiro àquela janela, da qual, ainda que muito distante, se vêm jardins de palácio; e, sem embargo da sua distância, é tal o artifício com que fabriquei esse espelho, que aquele objeto remoto o avizinha tanto aos olhos, que nele se distingue a mínima flor daquele jardim. Repara e vê. (SILVA, 1957-1958b, p. 106-107).

Conforme Arthur Nestrovski (1994), labirintos e espelhos são “emblemas da duplicidade, que é a marca, afinal, de toda literatura irônica”. Já de acordo com Umberto Eco (1989, p. 20), espelhos no labirinto reduplicam, confundem e distorcem as imagens. Os espelhos

são fonte infinita de inspiração em toda literatura, já que “este roubo de imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação”. Lembremos que tanto na biblioteca de *O nome da rosa*, de Eco, quanto na *Biblioteca de Babel*, de Borges, os espelhos criam uma percepção ilusória de infinito, desorientando bibliotecários e simples leitores curiosos que podem se perder por entre as estantes reduplicadas. Segundo Gustav Hocke (1974, p. 14), pode-se afirmar que os intermináveis reflexos desses espelhos deformantes “são o prelúdio do labirinto abstrato da irreabilidade total”. Esse jogo duplo do espelho e do labirinto leva a essa experiência reduplicada da ilusão e do desnorreamento.

Teseu no labirinto passa também por essa experiência peculiar em que ele pôde observar, através de um espelho extraordinário o qual ampliava e confundia todos os sentidos, sua amada Ariadne, conversando com seu amante Lidoro, bem em frente aos jardins que cercavam o labirinto. Vítima da ilusão de ótica, mordido de ciúmes, ao olhar o cristal lapidado, Teseu, num gesto de fúria e de zelos, quebra o objeto mágico, exclamando que é na sala dos enganos que ele encontrou seu último desengano, uma vez que “há no mundo mais labirintos do que cuidais” (SILVA, 1957-1958b, p. 112). Teseu enfrenta, assim, além da fera híbrida, outra criatura tão ardilosa e malévola como o Minotauro, o ciúme:

SONETO

Labirinto maior, mais intrincado,
tem amor em meu peito construído,
de quem se ostenta aos golpes do gemido,
cinzel a mágoa, artífice o cuidado.

Na memória se vê delineado
o tormento de um gosto amortecido;
na confusão da dor o bem perdido
nunca se encontra, ainda quando achado.

À máquina mental desta estrutura
adornam, em funestos paralelos,
lâmina o susto, sombras a pintura.

Colunas são os míseros desvelos,
estátua o desengano se afigura,
fio a esperança é, monstros os zelos. (*Vai-se*). (SILVA, 1957-1958b, p. 113).

Entre os séculos XVI, XVII e XVIII, muitos autores irão trilhar as vertentes da estética barroca, elaborando personagens vítimas de sentimentos extremos os quais evoluem para

emoções deformantes, ou, como aponta Walter Benjamin (1994, p. 197), o Barroco é “o exagero das metáforas”. Se o ciúme “é o monstro de olhos verdes”, que atormentou Otelo, e “o amor obcecado por Dulcinéia” foi a fixação de Dom Quixote, Antônio José, como se percebe, não deixou também de ouvir os ecos dessa estética rebuscada, cuja marca maior seria o exagero. O ciúme em *O labirinto de Creta* é considerado o monstro-minotauro que atormentou Teseu “na confusão da dor do bem perdido”. E, como muito bem desabafou o bufão Esfuziote, “desses monstros há muitos no mundo”. (SILVA, 1957-1958b, p. 24). Mas, como estamos no reino da comédia, os graciosos fazem troça desses exageros sentimentais, zombam do maneirismo empolado das expressões afetadas:

Esfuziote. Agora eu! Sapiientíssima Taramela, um naufragante peregrino, combatido das ondas, mareado dos mares, açoitado dos ventos e enjoado das maresias vem hoje a oferecer o traquete do seu amor aos joanetes de teus pés, para que, dependurado no templo de tua formosura, se ostente troféu da tua galhardia. (SILVA, 1957-1958b, p. 38).

Durante a peça, o leitor perceberá que o dramaturgo inova de forma criativa a milenar história do labirinto de Creta, fugindo do sentido linear e comum do mito. Antônio José adota a multiplicidade de vozes, em que podemos ouvir também a fala do arquiteto Dédalo, o qual explica como projetou o caótico edifício:

Dédalo. E também da minha! Ora atende. Vendo Minos naquele monstro a sua perpétua infâmia, me ordenou que para morada dele fabricasse um estupendo e grande palácio, com tão equívocas entradas e saídas, que quem nele se introduzisse não pudesse atinar com a porta para sair, ficando preso na sua mesma liberdade; que por este enredado artifício se chamou o Labirinto de Creta. (SILVA, 1957-1958b, p. 24).

Como não podia deixar de ser, Antônio José deixa que o gracioso, com sua voz paródica e seu mundo às avessas, fazendo do humor uma “arma para enfrentar a organizada hostilidade do ambiente citadino”, na feliz observação de José Oliveira Barata (1985, p. 595), também possa dar sua versão debochada sobre a arquitetura desnorteante do labirinto:

Esfuziote. Se eu fora lisonjeiro, bem te podia dizer que quis vir acompanhar-te nas tuas penas, para ajudar-te a matar o Minotauro; porém, Senhor, a minha fraqueza é tal, que me não pode deixar mentir; e foi o caso: Depois que te trouxeram para o Labirinto, como o boi solto lambe-se todo, não me pesou o pé uma onça; e, como tal, de um pulo entrei por uma porta, saí pela outra, andei, desandei, corri, descorri para dentro, para fora, daqui para ali, até que dei contigo neste lugar, neste Labirinto, neste diabo, que bem escusado era

que o Senhor Dédalo fabricasse estes enredos; mas por donde cada um peca, por aí paga. (SILVA, 1957-1958b, p. 80).

Esse mundo labiríntico que na visão do bobo Esfuziote se “anda”, “desanda”, “para dentro para fora, daqui para ali”, esses “enredos de Dédalo, esse “lugar do Diabo”, projetam-se naquilo que Deleuze (1988, p. 44) especifica como uma espécie de “dobra”, de múltiplos significados, “com curva infinita que toca em uma infinidade de pontos, uma infinidade de curvas, a curva de variável única, a série convergente de todas as séries”.

O Barroco seria, portanto, para Deleuze (1992, p. 205), com suas “dobras”, “a crise da razão teológica: trata-se de uma última tentativa para reconstruir um mundo que está desmoronando”.

Também para Gustav Hocke, em *O mundo como labirinto*, os artistas e autores do período maneirista foram os mais fascinados pela temática da curvatura, do côncavo-convexo, da concha, do tortuoso, do bizarro, do exótico, daí a sedução pela figura intrincada do labirinto, com suas “equívocas entradas e saídas”. Hocke (1974, p. 21) comenta ainda que, quando “a ordem política e moral do mundo encontra-se conturbada”, ou quando o “mundo está repleto de desordem e de angústias”, será o labirinto poético que irá permear grande parte da literatura. Ora, dessa forma o labirinto pode ser assim a alegoria política de tempos sombrios. No filme *O labirinto do fauno* (2006), de Guillermo del Toro, podemos ver o labirinto como a metáfora do totalitarismo presente na Guerra Civil Espanhola. Nesse submundo mítico-político, nem as crianças, nem os sonhos, nem as fantasias conseguem escapar das monstruosidades fascistas, ficando todos reféns do labirinto ideológico.

Octávio Paz, em seu intrigante *O labirinto da solidão*, ao analisar a mitologia, a história e a psicologia do povo mexicano, também remete o leitor à metáfora do labirinto como elemento político, uma vez que a nação mexicana, esfacelada em sua identidade, perdida entre um passado mítico e um presente de colonização, necessita de um fio de Ariadne para sair desse conflito cultural. Segundo Paz (1976, p. 188), várias nações, dentre elas o México, também têm no labirinto um símbolo mítico e ilusório, movido pela possibilidade de renovação, já que em seu centro o povo encontraria um santo ou um redentor, que, “depois da expiação, que quase sempre traz consigo um período de isolamento”, salvaria o povo da pobreza e da solidão.

Não se pode esquecer que o Século XVIII em Portugal também foi uma época conturbada, marcada pelo absolutismo do reinado de Dom João V, o Magnânimo, o Rei-Sol português. No período áureo da Inquisição, D. João V, não satisfeito em manter um ritual de ostentação, rapinar toneladas do ouro brasileiro, instituir uma férrea censura às obras literárias,

foi também conivente, por um período de 43 anos, com os rituais do Santo Ofício, de cuja maioria, aliás, ele fazia questão de participar, assistindo-os com sua comitiva régia em locais privilegiados. Em seu governo, reafirmou-se a pedagogia do medo na perseguição aos hereges. Maria Tavares comenta que:

[...] como instrumento de controle social, de vigilância de todo dissidente, e, anotemos, de todo o desvio religioso, moral e social, o Tribunal do Santo Ofício desenvolveria toda uma técnica de psicologia de choque, em toda a população do reino. O medo, o temor, o castigo exemplar, seriam a face de todo esse sistema educativo, destinado à identificação do marginal e dissidente no todo que era a sociedade cristã que se definia uma perante o rei, o estado, a *ecclesia*. (TAVARES, 1987, p. 180).

E mais: D. João V instituiu, de maneira ferrenha e perversa, uma forma de delação em que, segundo relata Francisco Bethencourt (2000, p. 340), “os acusados não podiam conhecer os nomes de seus denunciadores ou das testemunhas de acusação, nem sequer as circunstâncias de tempo e lugar dos crimes imputados”.

Como consequência dessa situação absurda no modo de delatar os hereges, Portugal contabilizou somas assustadoras de presos, torturados e mortos no período em que o Magnânimo reinou. Morreram centenas de pessoas nas fogueiras: hereges, bruxas, protestantes, muçulmanos, judeus, cristãos-novos, dentre eles o dramaturgo Antônio José da Silva. Os apelos de Teseu e do embaixador Licas, endereçados ao Rei de Creta, na peça do Judeu, de forma alegórica, representariam os registros dos ecos dessas vozes sacrificadas durante esse período sombrio em que reinava a perseguição e a tortura:

Teseu. O bárbaro Rei, vendo que de uma vez não podia beber o sangue dos Atenienses, impôs o rigoroso tributo de que todos os anos pagasse Atenas sete mancebos para alimento de um monstro que chamam Minotauro, que dizem habita dentro em um labirinto.

Teseu. Senhor, a teus pés se oferece quem já nem é senhor da sua vida para dedicar-ta; porém estes breves instantes, que o alento se me dilata, desejara diminuí-los, para que mais depressa se satisfaça a tua vontade. (*Ajoelha*)

Os apelos do embaixador Licas: *Licas.* Rei e Senhor, se o motivo desse implacável rigor é o esparzido sangue de Androgeu, vede que o não ressuscitais com a morte de Teseu; e mais quando a clemência nos príncipes é atributo inseparável da sua grandeza. Perdoa, Senhor, a Teseu, que também o perdão é um generoso modo de castigar.

Rei. Inútil é o vosso requerimento.

Teseu. É definitiva essa sentença?

Rei. E não há mais para onde apelar. Olá! Levai a Teseu e a esses míseros companheiros ao Labirinto para serem despojos do Minotauro. (SILVA, 1957-1958b, p. 64-65).

Lembremos ainda que o labirinto no teatro de Antônio José pode estar entrelaçado também à herança místico-judaica desse cristão-novo, que, seguramente, teve contato com a simbologia cifrada da Cabala. Em *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu* chamamos a atenção para o fato de que se podem notar, nas operetas desse dramaturgo, pegadas do esoterismo judaico que foram habilmente mescladas à tradição cristã e à mitologia greco-romana, numa tentativa de despistar tanto a censura quanto os não iniciados.

Simbologias importantes da cultura hebraica, como “o porco, a oliveira, os gnomos, o burro, o ar, o poder mágico da palavra, a cidade de Jerusalém bem como a montanha e os profetas” (PEREIRA, 1998, p. 201), podem ser encontradas em muitas de suas comédias, principalmente nas brincadeiras e nas metamorfoses dos seus risíveis graciosos. Assim, podemos dizer que provavelmente as metáforas empregadas por Antônio José em suas comédias se assemelhem às estruturas místico-cabalísticas-judaicas, procedimento que, segundo Gershom Scholem (1978, p. 32), “utiliza símbolos velhos e dá-lhes significado novo”.

Ora, sabe-se que a figura do labirinto traz, em seu bojo, desde tempos imemoriais, significados esotéricos que remetem à reflexão, os quais deságuam na simbologia de uma jornada espiritual para o interior da alma, cujo centro seria o autoconhecimento. Na Idade Média, algumas igrejas, como, por exemplo, a catedral de Chartres e a de Amiens, na França, desenhavam labirintos no seu interior, geralmente no chão da nave central, pelos quais os fiéis deveriam caminhar, como uma metáfora de peregrinação à cidade de Jerusalém. Talvez não seja por acaso que, na peça *Labirinto de Creta*, o Rei Minos brade enfurecido com aqueles que ousavam entrar sem sua permissão no sinuoso edifício, perturbando o espaço sagrado de seus corredores:

Rei. Isso é, sem dúvida; porém, como Dédalo ainda vive encerrado no Labirinto, dele mesmo me poderei informar; mas, por ora, não me importa saber isso tanto como a causa de vossos insultos, inquietando o silêncio da noite e o sagrado deste Labirinto com desafios; e o que mais é, ver eu aqui as infantas neste sítio e a estas horas, e vós, Lidoro, com essa espada na mão. (SILVA, 1957-1958b, p. 119).

Josevânia Fonseca (2014, p. 106) afirma que as óperas do *Judeu*, além de demonstrar as “características da personalidade do comediógrafo e as marcas do sofrimento a que foi submetido nos cárceres da Inquisição”, também nos remetem às “referências à cultura dos judeus, sobretudo ao aspecto da nova espiritualidade, formada após a diáspora”.

Mas também não se pode esquecer que Antônio José, como dramaturgo irônico, manipulador de bonifrates e de bufões gozadores, sempre tenta nos confundir, nos lançar em seu enredo labiríntico de máscaras e de espelhos, de minotauros de araque, apresentando, como nos becos-sem-saída, falsas pistas, destinadas a perder ou enganar o bisbilhoteiro que nele penetra. Nesse sentido, o escritor pertenceria ao círculo que Lyslei Nascimento (2008, p. 2) intitula de os “falsos cabalistas, exegetas não autorizados, manipuladores desse arquivo demasiado sério”, os quais “inscrevem-se, portanto, numa tradição de moedeiros falsos que se dedicam a embaralhar as já intrincadas peças das ciências ocultas e das sociedades secretas”.

Por fim, a denúncia sobre as perseguições e torturas durante a Inquisição portuguesa, sofridas por Antônio José, podem ser ouvidas não somente na voz de Teseu, mas também, de forma diluída, nas múltiplas vozes de outros personagens da comédia. O dramaturgo deixou que os clamores de todos seus personagens, dos bobos ao Rei, do embaixador Licas aos enamorados, fossem ouvidos como metáfora de um grito de socorro frente às tragédias do reinado de Dom João V:

Esfuziote. Para viver; e é tão pouco? Pois enquanto o pau vai e vem, folgam as costas.

Sanguixuga. Que mais hei-de dizer? Vossa Senhoria não me entende já o que quero dizer?

Ariadna. Monstro feroz e indómito! Mas, ai de mim, que vejo?

Licas. Teseu, Príncipe de Atenas, foi sobre quem este ano caiu a infeliz sorte do tributo; tão rigoroso é o escrutínio, que nem a sua régia pessoa se pode isentar.

Rei. Oh, tirana sorte! Para isto me dilataste a vida, supremo Jove? (SILVA, 1957-1958b, p. 155).

Numa época em que o labirinto da Inquisição, com seus minotauros antropófagos, perseguiu, matou e queimou centenas de artistas, pensadores e autores, Antônio José, com seu teatro burlesco, de forma corajosa, ora por meio de alegorias e de outras formas cifradas, ora de forma clara e destemida, registrou, nas vozes de seus personagens cômicos, seu fado e drama, cujo único pecado teria sido, como clama Teseu, “eternizar a minha fineza apesar da minha morte!” (SILVA, 1957-1958b, p. 57).

Referências

AZEVEDO, J. L. **Novas Epanáforas**. Lisboa: Livraria Clássica, 1932.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec/UNESP, 1988.

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

BENJAMIN, Walter. **Origens do Drama Barroco Alemão**. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETHENCOURT, Francisco. **História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O Livro dos Seres Imaginários**. Tradução de Carmem Vera Lima. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. A Casa de Asterion. In: BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Globo, 1972.

BRANDÃO, Ruth Salviano. **Minotauro: o insuportável desígnio**. Belo Horizonte: Cas'á'screver, 2015.

CHARTIER, Roger. O Dom Quixote de Antônio José da Silva, as marionetes do Bairro Alto e as prisões da Inquisição. Tradução de Estela Abreu. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 02, p.161- 181, 2012.

CHOCIAIY, Rogério. Antônio José da Silva, o Judeu: uma antecipação da liberdade no verso. **Rhythmos**. São José do Rio Preto, 16, p.1-29, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1988.

———. **Conversações (1972-1990)**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIEL, Paul. **O Simbologismo na Mitologia Grega**. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

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

ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e outros Ensaio**s. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FONSECA, Josevânia Souza de Jesus. **Antônio José da Silva e o Labirinto da Mística Judaica: religiosidade e resistência na literatura cristã-nova no início do século XVIII**. Dissertação de Mestrado. Sergipe. Universidade Federal de Sergipe. 2014.

Cf. FURTER, PIERRE. La structure de l'univers dramatique d'Antonio José da Silva, o Judeu. **Bulletin des Etudes Portugaise**. Lisbonne/Paris, n.15, p.51-75, 1964.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: _____. (Org.). **Monstros e Monstruosidades na Literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**: séculos XII-XX. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NAZARIO, Luiz. **Autos-de-fé como Espetáculos de Massa**. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte& Ciência, 1998.

NASCIMENTO, Lyslei. O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, out. 2008.

NESTROVSKI, Arthur. Viagem ao centro do labirinto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, domingo, 19 de junho de 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/19/mais!/11.html>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

NOVINSKY, Anita. **A Inquisição**. São Paulo: Brasiliense: 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Otávio. **O Labirinto da Solidão e Post Scriptum**. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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

PEREIRA, Paulo Roberto. “O gracioso” In: SILVA. **As Comédias de Antônio José, o Judeu**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.42-45

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

SCHOLEM, Gershom G. **A Cabala e seu Simbolismo**. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SILVA, Antônio José da. Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena. In: _____. **Obras Completas**. 4 vols. Organização de José Pereira Tavares. Lisboa, Sá da Costa, 1957-1958.

SILVA, Antônio José da. A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança. In: _____. **Obras Completas**. 4 vols. Organização de José Pereira Tavares. Lisboa, Sá da Costa, 1957-1958a.

SILVA, Antônio José da. Guerras do Alecrim e Manjerona. In: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. **Guerras do Alecrim e Manjerona**: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração. Uberlândia: EDUFU, 2012.

SILVA, Antônio José da. O Labirinto de Creta. In: _____. **Obras Completas**. 4 vols. Organização de José Pereira Tavares. Lisboa, Sá da Costa, 1957-1958b.

SILVA, Antônio José da. **Os Encantos de Medeia**. Organização de Kenia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: EDUSP, 2013.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto Barroco às Óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. **Judaísmo e Inquisição**. Lisboa: Presença, 1987.

WACHTEL, Nathan. **La Foi du Souvenir: labyrinthes marranes**. Paris: Seuil, 2001.

Recebido em: 06 de março de 2017.

Aceito em: 06 de junho de 2017.