

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO



**PERSONAGENS DA TRAGÉDIA GREGA NO DRAMA
PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO: DEMANDA DA
IDENTIDADE NA TRÍADE DE HÉLIA CORREIA**

Tatjana Manojlović

Tese orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS

Estudos de Teatro

2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Maria João Brilhante, orientadora da tese, o seu saber que me tem transmitido no meu caminho do conhecimento do teatro português. Agradeço-lhe a confiança e o entusiasmo com os quais contribuiu para o desenvolvimento do meu estudo da literatura e cultura portuguesas.

Ao Professor Doutor José Pedro Serra, agradeço as sugestões valiosas para a elaboração da tese. O seu livro *Pensar o trágico* vem influenciando o meu estudo do trágico contemporâneo e antigo.

À Professora Doutora Maria Helena Serôdio, agradeço o seu apoio académico.

Ao Doutor José Carlos Alvarez, director do Museu Nacional do Teatro, pela cordialidade, entusiasmo e apoio de um especialista desde os meus primeiros dias em Portugal.

À Doutora Sofia Patrão, bibliotecária do Museu Nacional do Teatro, agradeço a sua ajuda na consulta do acervo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro.

À Eugénia de Vasconcellos.

À Hélia.

Aos meus pais. Ao Nenad e ao Sava.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia agradeço a Bolsa de Doutoramento SFRH / BD / 16478 / 2004, no âmbito do POCI 2010 - Programa Operacional “Ciência e Inovação 2010”, que me facultou os estudos de doutoramento e a elaboração da tese.

Resumo

Este estudo examina os traços singulares de Antígona, Helena e Medeia, protagonistas das peças *Perdição*, *O Rancor* e *Desmesura* de Hélia Correia, influenciadas pelas herança e tragédias gregas. A investigação debruça-se sobre como se configura a demanda de identidade destas heroínas, que interrogando o passado, desvendam os mitos e reflectem sobre as suas condições humanas e femininas.

Palavras-chave: tragédia; Antígona; Helena; Medeia; Hélia Correia.

Abstract

This thesis challenges the distinctivenesses of Antigone, Helen and Medea, personages in Hélia Correia's plays *Perdição*, *O Rancor e Desmesura*, influenced by classical Greek legacy and tragedies. In demand of their identities, Hélia Correia's heroines interrogate their pasts and myths, reflecting on their human and feminine conditions.

Keywords: tragedy; Antigone; Helen; Medea; Hélia Correia.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
PARTE I - RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA GREGA NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA	12
1. O trágico na contemporaneidade e no teatro	13
2. Recepção da tragédia na dramaturgia portuguesa do séc. XVI até hoje	23
3. A tríade grega de Hélia Correia	29
PARTE II - PERSONAGENS FEMININAS EM TRÁGICOS	35
1. Pertinácia. Antígona em Sófocles	37
2. Inocência. <i>A Helena</i> de Eurípides	44
3. Honra. Medeia em Eurípides	49
PARTE III - DEMANDA DA IDENTIDADE NA TRÍADE DE HÉLIA CORREIA	58
1. Pesimismo. Antígona em <i>Perdição. Exercícios sobre Antígona</i>	60
2. Lucidez. Helena em <i>O Rancor. Exercícios sobre Helena</i>	71
3. Poder. Medeia em <i>Desmesura. Exercícios com Medeia</i>	78
CONCLUSÃO	92
ANEXO	97
1. Versões portuguesas das tragédias publicadas nos séc. XVI-XIX	98
2. Peças portuguesas com temas e figuras de tragédias gregas nos séculos XX-XXI	102
BIBLIOGRAFIA	103

Quando saíres a caminho da ida para Ítaca,
faz votos para que seja longo o caminho,
cheio de aventuras, cheio de conhecimentos.

KONSTANDINOS KAVAFIS, *Ítaca*

INTRODUÇÃO

Como este rio que passa por Atenas,
também eu canto à noite. E canto apenas
o teu amor obscuro e sem saída.¹

Hélia Correia, *Eridano*

A identidade. A única qualidade humana irrepetível e intransmissível. Se a singularidade da identidade de uma personagem dramática dentro da sua vivência fictícia equivale à singularidade de uma identidade humana no real, as nossas leituras são as preciosas experiências imaginadas no real e vividas no imaginário. Talvez as mais nobres experiências, nesse sentido, sejam as leituras das tragédias gregas, pela profundidade do conhecimento da condição humana, pela significação dos temas desenvolvidos pelos tragediógrafos, pela continuidade dos significados desses temas hoje, pela sublimação da dor e do sofrimento, pelas maneiras de dizer o trágico, por uma possível identificação com heróis trágicos no que diz respeito à motivação das suas acções ou pelo poder da influência das fontes trágicas em construção das identidades das personagens homólogas no teatro contemporâneo. A demanda da identidade de uma personagem da tragédia grega concebida na modernidade baseia-se no confronto com o real do seu tempo e num encontro com o antigo. Do antigo emerge o influxo poético, o poder do pensamento sobre a existência humana, as interrogações sobre a qualidade e a limitação dessa existência, mas o seu

¹ De um poema inédito de Hélia Correia.

encontro com o real precisa de ser autêntico na significação da tragicidade dessa personagem no momento da sua concepção. A distinção fundamental entre os retratos das personagens originais gregas e as suas homólogas modernas consiste na diferença entre as perspectivas da motivação das suas acções. Nas tragédias, a acção do homem é limitada pela natureza do convívio com os deuses, e nesta cosmovisão trágica², a finitude da condição humana está na origem da sua tragicidade. Num mundo dominado por deuses, os homens agem dentro das possibilidades dadas pelos imortais. Ao contrário das tragédias, na dramaturgia moderna, as acções das personagens justificam-se, na sua grande parte, pela motivação introvertida, psicológica e concentrada na subjectividade.

A receptividade do teatro e da literatura dramática ocidentais à tragédia grega afirma-se nos temas das personagens gregas transfiguradas em muitas personagens modernas. Os temas de Édipo e de Prometeu têm sido dos mais inspiradores na dramaturgia ao longo dos séculos. Porém, a época contemporânea tem avivado os grandes temas das tragédias no feminino, onde a condição feminina tem sido o centro das interrogações das heroínas modernas. George Steiner revela que “o teatro trágico grego apresenta-nos em

² No seu livro *Pensar o trágico*, José Pedro Serra aborda as categorias trágicas “sobre as quais se ergue aquela cosmovisão trágica”: “Entendo por ‘categorias trágicas’ as diversas noções mediante as quais o trágico se expressa, ou, por outras palavras, os modos mais genéricos de dizer o trágico. Aceitando que a tragédia se constitui como [...] acção, envolvendo uma específica inteligência do real, procurar-se-á determinar e caracterizar as noções primeiras de que resulta a visão trágica. As categorias acham-se empiricamente. Em cada uma das tragédias do *corpus graecarum tragoediarum*, o trágico manifesta-se de uma determinada forma que envolve uma ‘situação’, um ‘problema’, uma ‘avaliação do real’; não obstante, é possível retroatrar esta pluralidade a alguns géneros mais gerais da expressão trágica - as categorias trágicas. As categorias trágicas são, por isso, formas primeiras de dizer o trágico, géneros supremos, cada um deles englobando várias concretizações, expressões da tragédia, mas eles próprios não subordinados a nenhum género superior.” Cf. José Pedro Serra, “Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega”, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006, pp.191-192.

palavras e actos uma constelação de mulheres incomparáveis na sua verdade e diversidade” e que “nenhuma outra literatura conhece intuições mais audaciosas ou solidárias no que se refere à condição feminina”³, nomeando essas notáveis figuras: Clitemnestra de Ésquilo, Electras de Ésquilo, Sófocles e de Eurípides, Ismena, Antígona, Deianeira de Sófocles, e Hécuba, Andrómaca, Helena, Fedra, Medeia, Alceste e Agave de Eurípides. O nosso interesse pelos temas das tragédias gregas no feminino na dramaturgia de hoje tem encontrado na leitura da trilogia de Hélia Correia uma fonte singular da “tragicidade íntima”. Solitárias, isoladas e inadaptadas, vulneráveis e provocadoras - Medeia, Helena e Antígona buscam as suas identidades, interrogando as motivações das suas saudades pelo amor, pela verdade e pela vida.

Antes de termos iniciado o estudo da trilogia de Hélia Correia, encetou-se uma pesquisa em torno das peças portuguesas contemporâneas com temas das tragédias gregas, com o fim de conhecer os caminhos da sua recepção em Portugal. No período de 1930 a 2008, foram detectadas mais de cinquenta peças portuguesas (publicadas, policopiadas e inéditas) inspiradas pelos temas trágicos ou pelas personagens das tragédias. Essas peças, indicadas em Anexo, diversas em suas concepções estéticas e éticas, conotações históricas, formas dramatúrgicas e qualidades poéticas, simultaneamente unidas pela sua sensibilidade à tradição antiga, mostram em que medida a influência do teatro clássico avivou o impulso criativo desse percurso do teatro português, que continua presente numa odisseia literária interminável, rica de referências da Grécia antiga. Foram também identificados os temas e as figuras cujas

³ George Steiner, *Antígonas*, Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’ Água, 1995; p. 286.

referências míticas serviam apenas como ponto de partida de enredos, afastando-se dos padrões clássicos na configuração das personagens e no desenvolvimento dos temas.

No primeiro capítulo da tese, dedicado à recepção da tragédia grega na dramaturgia contemporânea, visamos reflectir sobre a presença do trágico na contemporaneidade como contexto que determina as leituras das tragédias clássicas no teatro moderno. Fazem parte deste primeiro capítulo uma súmula do percurso da recepção da tragédia grega na dramaturgia portuguesa do séc. XVI até hoje, e o epítome da leitura da tríade grega de Hélia Correia, dedicada à demanda da identidade das três figuras principais em *Perdição*, *O Rancor* e em *Desmesura*.

O segundo capítulo da tese aborda as fontes gregas que influenciaram o olhar dramaturgico de Hélia Correia. A pertinácia de Antígona em Sófocles, a inocência de Helena e a honra de Medeia em Eurípides são os traços fundamentais na leitura que fazemos das tragédias homónimas, no que se refere às identidades trágicas destas heroínas. A *Antígona* (1992) de Sófocles e a *Medeia* (2005) de Eurípides são citadas a partir das traduções de Maria Helena da Rocha Pererira. A *Helena* de Eurípides é citada a partir da tradução de José Ribeiro Ferreira (2005).

O terceiro capítulo dedica-se à análise do conteúdo dos *Exercícios sobre Antígona, Helena e Medeia*, e não às estruturas formais dos respectivos textos, em busca do âmago das identidades destas heroínas. Julgo que o acúmen

íntimo do teatro “feminino” de Hélia Correia não elimina a teatralidade⁴ destas peças, embora a *Perdição. Exercício com Antígona* seja o único texto da trilogia encenado até agora. Os títulos dos textos - a *Perdição*, *O Rancor* e *Desmesura* - designam o fio reflectivo deste conjunto, onde a intensidade das experiências imaginárias das heroínas e o sentido das suas procuras significam mais do que a ordem cronológica das concepções destas peças. A *Desmesura* poderia ter sido o título da trilogia. As suas heroínas seduzem-se pela morte, pela sede da autenticidade ou pela paixão letal: Antígona mergulha num mar de pessimismo que a conduz até ao niilismo; Helena quer reencontrar a “casa” ao reconhecer a versão veraz da sua vida; Medeia alimenta os seus desassossegos pela dicotomia da própria natureza. As recomposições dos mitos de Medeia, Helena e de Antígona sob o olhar de Hélia Correia são as viagens até aos universos íntimos das suas heroínas, com os “convites escritos pela mão da Autora”, onde se entra silenciosamente para ver e ouvir as mulheres e homens a viverem numa simbiose antagónica, excessiva e inevitável.

No que toca às nossas leituras, a travessia do trágico antigo até ao trágico contemporâneo é um caminho do conhecimento, cheio das diversas percepções do real, de onde emergem novas perguntas e erguem-se os novos caminhos.

⁴ Julgo que a integridade de um texto dramático prospera no palco apenas se a sua encenação for criativamente do mesmo nível do escrito. Não acredito que a plenitude de um texto dramático seja condicionada pela sua encenação, ou pelas formas de representação. O valor de um texto dramático, ou de um espectáculo representado sustenta-se na sua própria qualidade. Cada um tem as suas “asas”. Mas acredito que o palco seja o espaço único para a criação de um encontro perfeito entre o conteúdo de um texto e a sua forma cénica.

PARTE I

RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA GREGA NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

O trágico na contemporaneidade e no teatro

There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false.

I believe that these assertions still make sense and do still apply to the exploration of reality through art. So as a writer I stand by them but as a citizen I cannot. As a citizen I must ask: What is true? What is false?⁵

Harold Pinter

O trágico. Difícil de definir de modo a que este termo seja filosoficamente puro e poeticamente desvendado. Como humanos somos capazes de reconhecer, sentir ou *viver* a tragicidade enquanto observadores, espontaneamente ou como exercício da vontade. Assistimos “ao vivo” a crimes de guerra que se cometem sobre a população de terras suficientemente afastadas para que as nossas consciências permaneçam tranquilas. Aceitamos as justificações dos agressores, repetidas vezes sem conta nos média, sem conhecimentos dos verdadeiros motivos para essas agressões. Assistimos aos bombardeamentos com armas da mais alta tecnologia bélica, sobre os povos e países castigados. O nosso testemunho, público e real, dos numerosos bombardeamentos aéreos que estão a realizar-se desde o fim da Segunda Guerra Mundial até hoje, não é menos responsável do que o dos cidadãos que

⁵ Harold Pinter, *Nobel Lecture 2005: Art, Truth & Politics*.

permaneciam silenciosos enquanto pessoas de outras religiões, nacionalidades e minorias étnicas estavam a desaparecer numa outra época. Julgo que podemos ajuizar um outro tempo, outros povos, se estamos eticamente conscientes da nossa contemporaneidade. Cinquenta milhões de pessoas morreram na Segunda Guerra Mundial, mas o percurso dos democídios e êxodos não tem parado desde então. No nosso tempo, muitos criminosos de guerra não são julgados pelas atrocidades que cometem, paradoxalmente, em nome da humanidade. Milhares de Tróias têm ardido nas últimas seis décadas, milhares de Hecubas têm estado de luto. Elas lamentam-se em suas belas línguas maternas, mas os ocupadores que arruinam as casas “bárbaras”, não as entendem nem conhecem o significado dos monumentos que destroem. O trágico vive em ambos os lados.

A proximidade do nosso olhar para os hábitos de guerra, torna-nos inertes perante frequentes imagens de agressões. A valorização do poder como qualidade suprema no nosso tempo legitima a injustiça e o medo. Se os Gregos temiam os deuses, deveríamos nós, privados da presença divina, temer os mais poderosos mortais? Ou talvez os poderosos tenham uma humanidade insubmissa e digna? No seu ensaio sobre o mito de Prometeu⁶, Danilo Kiš

⁶ Prometeu, *aquele que pensa* antes, que na Antiguidade era considerado uma espécie do herói cultural universal - porque melhorou as condições de vida do homem, ensinando-o a construir casas, a escrever, contar, navegar e curar - é um dos sete titãs, filho de Jápeto e Clímene, e amigo e protector do povo humano. A sua mais preciosa prenda aos homens foi o fogo que roubou do Olimpo. Como consequência um furioso Zeus mandou Hefesto agrilhoar o rebelde a um rochedo do Cáucaso onde todos os dias uma águia lhe devorava o fígado. Se deixamos de lado a primeira referência que temos de Prometeu, na *Teogonia* e *Os Trabalhos e Os Dias* de Hesíodo, vemos que este mito teve em Ésquilo, numa das suas mais complexas tragédias conservadas e única que sobreviveu da tetralogia que o poeta dedicou a este herói, a sua primeira abordagem artística mais abrangente: no *Prometeu Agrilhoado* de Ésquilo, o titã é castigado pela sua filantropia e, apesar de uma certa insôlença que o caracteriza e depois de declarar que errou por sua vontade, Prometeu é também a vítima da arbitrária vontade dos deuses.

revela, que numa leitura exotérica, este mito contém um paradoxo: se os deuses são onnipotentes, por que motivo agrilhoaram Prometeu ao Cáucaso e lhe mandaram a águia? Se Deus é o dono onnipotente e eterno do mundo, porque teme ele um mortal?⁷

O trágico de hoje merece a nossa compreensão bem como o de outros tempos. Numa humanidade que degrada a sua ética, em que cientistas não assumem responsabilidade pela utilização de armas contra civis, políticos não hesitam em abusar delas⁸, e “humanistas”⁹ advogam bombardeamentos como medidas certas para a punição dos povos que não alinham, a dignidade humana é desvalorizada. A manipulação da linguagem, o desaparecimento da palavra credível, os discursos ideológicos para *convencer* em vez de *dizer* ou incentivar o pensamento, fazem parte desse desvio. Essa realidade tem provocado no homem contemporâneo a angústia e a desvalorização da identidade. José Pedro Serra considera: “A expressão mais intensa do trágico contemporâneo, melhor se encontra, talvez, no desespero, no vazio, na ausência de sentido e no absurdo, nesse sentimento que um nada consome tudo, um tudo que não é mais que um outro nada.”¹⁰ Nesse sentido, a tragicidade contemporânea expressa-se,

⁷ Danilo Kiš, “Mit o Prometeju”, in *Najlepši eseji Danila Kiša*. Prefácio de Ivana Milivojević. Belgrado: Prosveta, 2003; p. 24. Kiš escreveu este ensaio em 1957.

⁸ Na última década, testemunhamos a linguagem bélica inapropriada e manipuladora em relatórios mediáticos sobre ataques aéreos militares em quais foram assassinados muitos civis. Em alguns relatórios extremamente pretenciosos e frios, de políticos e supremos comandantes das forças armadas, as vítimas civis foram designadas como *collateral damage*.

⁹ Günter Grass, que durante as cinco décadas foi “a voz moral” da Alemanha, recentemente revelou a sua lealdade ideológica aos nazis, na sua juventude. Em 1998-1999, Grass advogava publicamente os bombardeamentos aéreos da Sérvia pela NATO.

¹⁰ José Pedro Serra, “Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega”, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006, p. 94.

também, na incapacidade de impedir a injustiça e de preservar a dignidade - essa prova mais sublime da existência humana.

No teatro, os desafios éticos do homem de hoje, seus conflitos, desassossegos, insegurança e solidão, passam a ser os temas principais na dramaturgia moderna. Sendo uma das mais influenciadas tradições no teatro ocidental, a tragédia grega despertou releituras dos seus temas, que se tornaram o paradigma de recriações literárias e cênicas nos últimos dois séculos, traçando um caminho à parte nas artes performativas. Embora novas dimensões históricas, sócio-políticas, religiosas e éticas do século XX, interpeladas na literatura dramática, tenham definido uma revisitação de ideias herdadas do legado helênico, a autenticidade do pensamento grego mantém-se vivo na dramaturgia contemporânea. Julgo que a essência desta afinidade reside no significado dos temas das tragédias e na continuidade desse significado até aos nossos dias. A metamorfose de formas das expressões do trágico ao longo dos séculos não apagou o significado do trágico - essa constante experiência da existência humana. A tragédia do século V era a forma autêntica de dizer o trágico para os poetas atenienses. As formas de dizer trágico mudaram nas épocas seguintes, contudo, a intensidade de experiência trágica individual, ou colectiva, em cada época buscava as próprias formas literárias para exprimir a autenticidade do trágico no seu momento histórico. Duas obras influentes, criadas num período de menos de cem anos, formando, metaforicamente, já pelos seus títulos, o anel filosófico das gèneses e evolução do olhar trágico na literatura dramática ocidental, conferem importância à noção

do trágico: *O Nascimento da tragédia* (1872) de Friedrich Nietzsche e *A Morte da tragédia* (1961) de George Steiner.

Contrariamente ao teatro grego, onde a primazia da acção determina a estrutura da tragédia, a partir do Renascimento e com o Classicismo, e sobretudo no século XIX, tornam-se importantes as dimensões psicológicas na caracterização de personagens. Os séculos XX-XXI têm impregnado de perspectivas de tragicidade subjectiva as suas recriações de tragédias e os protagonistas de Ésquilo, Sófocles e de Eurípides têm ressurgido como figuras contemporâneas e psicologicamente complexas. Contudo, nem todas as peças modernas baseadas em temas trágicos conseguiram o valor desejável. Algumas peças são apenas tentativas de tramas contemporâneas com figuras clássicas “inadaptadas” aos espaço e tempo modernos, por ignorância do significado autêntico do tema trágico ou por pretensão de “recriar” o contexto que não existe no original.¹¹ George Steiner revela que as mitologias criadas no tempo do empirismo racional não possuem o poder trágico nem a forma teatral que podem corresponder à mitologia clássica. A sua opinião em relação aos dramaturgos modernos que não conseguem ajustar os contextos modernos aos antigos, é inabalável: “But the use of the classic fable toward the modern ideology requires an acute awareness of the great changes in meaning and intonation. It is this awareness which is so often lacking in the modern play.” (Steiner 1996: 326). O

¹¹ O fenómeno de recomposição de tragédia ática entrelaça-se com o problema de intertextualidade, presente na literatura a partir das primeiras adaptações de mitos clássicos. Neste sentido, Séneca foi o primeiro que abriu este caminho literário fora da Grécia, com as suas dez tragédias, nove das quais escritas a partir dos mitos gregos, embora consideradas como retóricas.

Autor também refere uma exceção positiva - *Antígona* de Anouilh, que adapta o antigo com o moderno, iluminando ambos:

“But the case is a special one. Political fact gave to the legend a grim relevance. The clash between the morality of protest and the morality of the order had so direct a bearing on the condition of the audience in occupied France that Anouilh could preserve intact the meaning of the Sophoclean play. His translation of Greek values was literal in the sense of being a translation into present anguish. Moreover, Anouilh had to produce the work in the face of the enemy; he presented an *Antigone* at the court of Creon.” (Steiner 1996: 330)

George Steiner reconhece o apogeu trágico moderno na tragédia inacabada de George Büchner, *Woyzeck*¹² (1836), que revolucionou a linguagem do teatro, antecipou o drama social na última década do séc. XIX e influenciou a literatura do naturalismo e do expressionismo. Ao contrário das personagens nobres da tragédia grega, o protagonista de Büchner é um homem lastimoso, humilhado pela sua pobreza e por aqueles que não têm compaixão com os homens de baixa condição e que representam as forças que manipulam a humanidade. “Büchner was the first who brought to bear on the lowest order of men the solemnity and compassion of tragedy.” (Steiner 1996: 275) José Pedro Serra refere *À Espera de Godot* (1949) de Beckett e *A Cantora Careca* (1950) de Ionesco como dois exemplos da expressão do trágico contemporâneo, onde “o

¹² O manuscrito da tragédia desapareceu depois da morte de Büchner em 1837, foi redescoberto e publicado em 1878. As suas peças tornam-se geralmente conhecidas e influenciadas na época da Primeira Guerra Mundial e nos anos 20 do século XX.

homem está privado de dizer a sua dor porque ela não é acessível à linguagem.” (Serra 2006: 95) Ambas as peças têm marcado os palcos teatrais no séc. XX, evoluindo o pensar dramatúrgico no ocidente.

Embora a tragédia não conheça a personagem (*character*, engl.; *personnage*, fr.; *Figur*, al.) no seu sentido moderno - a figura dramática perfilada por um autor, as máscaras¹³ do teatro grego são esculpidas no nosso conhecimento como uma imagem rudimentar na evolução da personagem no teatro ocidental. Aristóteles revela que as primeiras mudanças na estrutura de tragédia remontam aos trágicos atenienses do século de Péricles: “Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria. O primeiro a mudar o número de actores de um para dois foi Ésquilo, que também diminuiu as partes do coro e fez com que a parte falada tivesse papel predominante. Sófocles aumentou o número de actores para três [...]” (Aristóteles 2004: 44-45) Sendo o primeiro investigador sistemático do teatro grego,¹⁴ olhando para centenas de tragédias do século V, Aristóteles afirma em *Poética* que, o primeiro elemento mais importante da tragédia é a acção, e que uma tragédia não pode existir sem ela, como pode existir sem caracteres. A tragédia é a imitação das acções e da vida, mas não a imitação dos homens.¹⁵ A objectividade da acção do homem e dos efeitos da acção são o fundamento da

¹³ Nietzsche considera que a mais antiga forma da tragédia tinha um único herói presente no palco - Dionísio, que “aparece numa pluralidade de figuras sob a máscara de um herói em luta, e que as outras figuras do teatro helénico correspondem às máscaras deste deus. Friedrich Nietzsche, *Origem da tragédia*, Lisboa: 2005; p.109.

¹⁴ Antes de Aristóteles, alguns comentários sobre o drama encontram-se em Isócrates, Aristófanes e Platão. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993, p.15.

¹⁵ Cf. 1450^a 15-16.

tragédia grega. A finalidade da tragédia é o mais importante de tudo¹⁶ e essa finalidade valoriza eticamente a acção do homem.

Também, o carácter só se apresenta na acção e apenas a acção esculpe o carácter do homem.¹⁷ Depois do mito¹⁸, os caracteres são a segunda importante parte integral da tragédia (1450b). A discussão sobre o essencial dos caracteres (*ethos*) começa com a descrição dos atributos da figura trágica (1453a), sugerindo “que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para infelicidade (...), nem os maus a passar da infelicidade para felicidade (...)”, mas “aqueles que se situam entre uns e outros.” (Aristóteles 2004: 60-61). Aristóteles elabora os quatro aspectos no que respeita à construção do carácter (1454b) e defende que o fulcro da análise das personagens é a análise dos seus discursos.¹⁹ Contudo, os actores antigos que se serviram das máscaras para os seus papéis, não se identificaram com as personagens das tragédias. Segundo Pavis, “Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o actor que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação*”

¹⁶ Cf. 1450^a: “[...] tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrario.” Aristóteles, *Poética*, Tradução de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004, p. 49

¹⁷ Cf. 1450b: “O carácter é aquilo que revela qual a decisão [como naqueles casos em que não é claro se uma pessoa aceita ou recusa] (...)”

¹⁸ A palavra *mythos* usa-se na tradução de Eudoro de Sousa: Aristóteles, *Poética*, Tradução de E. Sousa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 2000. Na tradução mais recente, *mythos* é traduzida por *enredo*, salvo onde “a palavra assume o sentido de *história*”: Aristóteles, *Poética*, Tradução de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004, p. 37.

¹⁹ Cf. 1461a: “Não deve julgar-se se alguém diz ou faz alguma coisa bem ou mal unicamente pelo que é feito ou dito, examinando se é bom ou mau, mas considerando também quem faz ou diz, para quem ou quando ou a quem ou por que motivo”.

(Pavis 2001: 285). As personagens mascaradas no teatro grego não possuíam subjectividade, elas serviam para mostrar a acção - os conhecidos mitos dos antepassados, visualizados em formas das tragédias. Com o desenvolvimento da dramaturgia, os protagonistas trágicos afastaram-se dos seus estatutos sociais elevados, tornando-se mais próximos da natureza das mulheres e homens das respectivas épocas. Uma inovação importante na modernidade diz respeito aos retratos psicológicos das personagens - a abordagem que a tragédia grega não conhece. José Pedro Serra revela: “As personagens (...) da tragédia grega não se movem a partir de pequenos interesse da sua vida privada e psicológica, nem se escondem em subterfúgios e disfarces, aparentemente pretextos justificadores das suas acções. Os heróis trágicos sofrem o que os deuses dão, e se o seu entendimento mostra parcialidade, limitação - e efectivamente mostra-o, derivando em grande parte deste facto a tragicidade dos seus destinos - essa parcialidade, essa limitação, vem-lhes da finitude da sua condição (...).²⁰

Na ausência de respostas finitas no caminho de conhecimento da condição humana, encontramos em grandes temas das tragédias, as questões essenciais da nossa existência, questões incertas e abertas, mas que nos encorajam na demanda das nossas próprias identidades. Sera essa demanda frutífera? Ainda que o nosso entendimento do trágico antigo emerga de uma outra maresia cosmogónica, a da modernidade, focada em subjectividade e egocentrismo, não corresponderá à verdadeira noção da tragicidade grega? Penso que sim, pois a

²⁰José Pedro Serra, *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 229.

tragédia suscita interrogações do homem sobre as suas acções, equívocos e limites - aquilo que nós também desejamos reconhecer em nossas almas, como a confirmação da identidade única de cada um de nós.

2. Recepção da tragédia na dramaturgia portuguesa do séc. XVI até hoje

“Alta e solene mais alta do que a luz
a pesada palidez sagrada do Pártenon
reina sobre o dia ...”

Sophia de Mello-Breyner Andresen, *Koré, Ilhas*

Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, “não há um poeta [português], pelo menos entre os maiores, que não revele com frequência, na escolha dos temas, na alusão, ora clara, ora fugidia, ao mito, a interiorização da matriz cultural Greco-latina”.²¹ Em Portugal, a tradição mítica na escrita dramática iniciou o seu percurso no século XVI, com as primeiras traduções e adaptações de tragédias. A primeira referência a personagens clássicas gregas, que surgem numa representação pública em Portugal, é revelada pelo padre Nicolau Lanckmann (Langmann), de Walckenstein, embaixador do Imperador alemão na cerimónia matrimonial de Frederico III com a Infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, que teve lugar em Lisboa, entre 13 e 25 de Outubro de 1451²². Langmann, mais tarde, escreveu no seu diário que, durante a festa houve diversos *ludi*²³ e que, no dia 21 de Outubro, “um indivíduo vestido com grande luxo, acompanhado de numerosa comitiva, dizendo ser o rei de Tróia e trazer consigo três filhos, Heitor, Príamo e Ájax, em trajes reais, e com esplêndido

²¹ Maria Helena da Rocha Pereira, *Portugal e a herança clássica e outros textos*, Edições Asa, Lisboa, 2003, p. 24.

²² Mário Martins, *Estudos da Cultura Medieval*. Editorial Verbo, Lisboa, 1969, pp. 36-37.

²³ Idem, p. 39.

aparato, apresentou-se declarando que viera de longes terras ultramarinas para tomar parte nas justas ordenadas por D. Afonso V, o qual aceitou o desafio”.²⁴ Tratava-se de um teatro “pré-literário ainda, da palavra”²⁵, embora o entremez relatado pelo clérigo alemão, tenha sido parte da festa nupcial da corte.

Desde os seus princípios, em meados do século XVI, a tragédia nacional absorve a essência da tragédia clássica. A primeira versão portuguesa da *Electra* de Sófocles, *A Vingança de Agamemnon* de Henrique Aires Vitória (Anrique Ayres Victoria), surge no Porto, a 15 de Março de 1536. Esta adaptação derivou de uma tradução castelhana, *Venganza de Agamemnon*, escrita em prosa por Hernán Perez de Oliva.²⁶ *A Vingança de Agamémnon* foi publicada em Novembro de 1555, em Lisboa, pelo impressor real. O primeiro bibliógrafo português que dela deu notícia foi Ribeiro dos Santos, na *Mem. para a história da Typ. Portuguesa do século XVI*. A lista de personagens inclui: Ayo, Orestes, Electra, Crisótemis, Clitemnestra, Egisto, Climines e Etra. O texto é dividido em sete cenas, e a última acaba com as mortes de Clitemnestra e Egisto.²⁷

No século XVI, na Universidade surgem as primeiras tragédias portuguesas. Em 1547, instala-se no Colégio Real de Coimbra, para ensinar retórica, o humanista escocês George Buchanan (c.1506-1582). O seu entusiasmo e a colaboração bem sucedida com os seus colegas, Guerante,

²⁴ Luiz Fransisco Rebello, *O Primitivo Teatro Português*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977, pp. 50-51.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Portugália Editora, Lisboa, 1969, p. 144.

²⁷ Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Imprensa Nacional, Lisboa, pp. 179-180.

Vengeas e Diogo de Teive, marca o período de começo da absorção da essência da tragédia clássica por escritores portugueses. Além das suas tragédias originais, Buchanan adapta e leva à cena as versões da *Alceste* e da *Medeia* de Eurípides, esta última publicada em 1567.

Nos séculos XVII, XVIII e XIX, os dramaturgos inspirados pelas fábulas gregas foram António José da Silva, Manuel de Figueiredo, Francisco Dias Gomes e Almeida Garrett. Em 1735, António José da Silva representa *Os Encantos de Medeia* para o teatro de bonifrates. Escreve também o *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1735), *O Labirinto de Creta*, a comédia inspirada por Menandro, *Variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738).²⁸

Em 1742, João Barbosa de Araújo acabou no Convento do Desterro em Lisboa, um manuscrito inédito, intitulado *Oraculo Poetico para Intelligencia dos Poetas Antigos ou Diccionario Fabuloso para Lição dos Modernos*.²⁹ Este *Dicionário Mitológico* contém uma imensa bibliografia portuguesa, latina, castelhana e francesa, com várias interpretações da mitologia.³⁰ Manuel de Figueiredo escreve, e em 1757, *Édipo e Artaxerxes II*³¹ e, em 1777, *Andromaca*, influenciada por Eurípides e Racine. Em 1798-1799, surgem *Ifigénia* e *Electra* de Francisco Dias Gomes.³² Em 1818, Almeida Garrett apresenta *Xerxes*, a peça em cinco actos, a partir de *Os Persas* de Ésquilo, no Teatro dos Grilos em Coimbra. Escreve mais três textos inacabados com temas gregos, *Mérope*, com

²⁸ José Oliveira Barata, “Utopia e Realidade: os encantos de Medeia e o anel de Sacatrapo”, in *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, 1991, p. 109.

²⁹ A obra pode ser consultada na Biblioteca Nacional de Lisboa.

³⁰ Maria Helena Dinis de Teves Costa Ureña Prieto, “A Recepção da Mitologia Greco-Latina em Portugal na Primeira Metade do Séc. XVII”, *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, Coimbra, 1999, p. 309.

³¹ Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Lisboa: Verbo, 2001, p. 113.

³² Luís Francisco Rebello, *História do Teatro Português*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1988, pp. 81-82.

o tema de uma tragédia perdida de Eurípides, *Ifigénia em Táuride*, e um *Édipo em Colona*, mas destes apenas restam fragmentos. Em Coimbra, José Manuel da Viega publica a *Medea*³³, em 1821.

Esta breve recapitulação cronológica dos primórdios do teatro português, alicerçado na herança clássica, mostra que as primeiras adaptações das tragédias, embora tentativas raras, deram origem a impulsos criativos para uma mais ampla produção teatral que virá a ocorrer no período seguinte.

Os palcos portugueses do séc. XX apresentaram diversas adaptações e recriações a partir dos temas de Édipo e de Antígona. Sete Antígonas de 1930, 1946, 1954, 1955, 1991, 1992 e 2008, têm buscado diferentes caminhos na recepção da tragédia homónima de Sófocles. Maria do Céu Fialho considera que: “De facto, desde a implantação do Estado Novo até a queda do regime, em 1974, o mito de Antígona serviu para dar a voz à resistência, quer em encenação da peça grega, quer em literatura dramática panfletária, com poucas possibilidades de real efeito cénico, como é o caso do texto de António Sérgio, quer na reescrita dramática do mito por homens do teatro.” (Fialho 2006: 243)

A *Antígona* (1930) de António Sérgio é a primeira abordagem do tema de Antígona no Portugal contemporâneo. No princípio de 1931, enquanto António Sérgio se encontrava no exílio em Paris, a sua peça circulava clandestinamente em Portugal, sendo proclamada no jornal “Acção”³⁴ como plágio da obra

³³ O original encontra-se na Biblioteca Nacional. Pelo que temos conhecimento, esta obra ainda não se refere na bibliografia secundária nacional.

³⁴ “A *Antígona* de António Sérgio e os mocinhos da *Acção* de Coimbra”, in *Seara Nova. Revista de doutrina e crítica* 243, 1930, pp. 45-46.

epónima de J. Cocteau.³⁵ No semanário “Seara Nova” Sérgio designa o texto como “um estudo social em forma dialogada” e revela que a sua *Antígona* se aproxima dos *Dramas filosóficos* de Renan e não da peça de Cocteau. Numa carta do mesmo ano, Sérgio define a sua *Antígona* como um “manifesto-drama”.³⁶ Contudo, a mais conhecida *Antígona* é a de António Pedro, influenciada pela peça homónima de Anouilh³⁷, sendo, ao mesmo tempo, a mais representada *Antígona* portuguesa até hoje.

Os temas de Édipo³⁸ e de Prometeu também têm influenciado vários autores, e o tema de Édipo foi abordado por: João de Castro Osório (*Trilogia de Édipo*, 1955), Natália Correia (*O Progresso de Édipo*, 1957), Bernardo Santareno (*António Marinheiro: O Édipo de Alfama*, 1960) e Armando Nascimento Rosa (*Um Édipo*, 2003). O tema de Prometeu foi tratado por Guerra Junqueiro, que deixou incompleto o seu *Prometeu Libertado*, por Almada Negreiros (*Galileu, Leonardo e Eu*, 1965; *Aqui Cáucaso*, s/d), Augusto Sobral (*Os Degraus*, 1984), Jorge Silva Melo (*Prometeu: rascunhos*, 1997), José Fernando Tavares (*Prometeu*, 1987), Delfim Ferreira Leão (*Prometeu*, 1999) e Armando Nascimento Rosa (*Nória e Prometeu - Palavras do Fogo*, 2006).

³⁵ Cocteau adaptou a *Antígone* de Sófocles a partir do Grego e o primeiro espectáculo desta adaptação foi no teatro parisiense *Atelier*, em 1922.

³⁶ “Cartas do exílio de António Sérgio” 37, in *Revista de história das ideias* 5, Instituto de história e teoria das ideias, Coimbra 1983, p. 990.

³⁷ Maria de Fátima Silva confirma a influência da *Antígona* de Anouilh em autores portugueses: “Julgo poder afirmar com justeza que a criação de Anouilh manteve nas produções portuguesas da *Antígona* que se seguiram uma influência inegável.” Cf. Maria de Fátima Silva, “Tradição do Teatro Clássico na cena contemporânea”, in *Antiguidade Clássica: Que fazer com este património?* Colóquio à memória de Victor Jabouille 2003. Maio 8-10; Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2004, p. 176.

³⁸ A primeira representação do *Rei Édipo* no séc. XX em Portugal foi a versão francesa *Oedipe-Roy*, em 1904, no Real Teatro de S. João, no Porto. Passaram-se cinquenta anos até à segunda representação do *Rei Édipo*, em Lisboa, no Teatro da Voz do Operário, por um grupo amador.

A avivada influência dos três tragediógrafos na dramaturgia portuguesa teve o seu auge na segunda metade do século XX e continua a crescer na actualidade. Desde os finais dos anos oitenta até ao presente detecta-se um crescente interesse, sobretudo pelos temas das figuras femininas. Para além da Antígona, os múltiplos retratos de Jocasta têm dominado pela diversidade das suas concepções. Bernardo Santareno concebe em *António Marinheiro - Édipo de Alfama* uma Jocasta “freudiana”, determinada a mudar o seu destino, escolhendo a vida em vez da morte. A revolucionária Rosa Luxemburgo³⁹, a heroína trágica, solitária e determinada pelos seus princípios éticos, torna-se a sublime personificação de Prometeu, na peça *Prometeu: Rascunhos* de Jorge Silva Melo. O retrato de Fedra é concebido na única peça portuguesa moderna que aborda o tema do amor entre Hipólito e Fedra - *Ira dos Deuses* de Casimiro Duarte Simões. Em *Um Édipo* de Armando Nascimento Rosa, desenham-se duas figuras femininas dominantes: Jocasta é a sensível e sábia fantasma, que numa espécie de mútua psicoterapia com Tirésias renova a sua memória; Manto, a figura intacta na dramaturgia moderna e lembrada apenas como figurante em *Fenícias* de Eurípides e personagem secundária em *Édipo* de Séneca, é filha de Tirésias e uma jovem com uma determinada vocação para o teatro. A Antígona e Medeia reflectem sobre o amor e a morte em suas falas poéticas na peça *Antes que a noite venha* de Eduarda Dionísio. Nas últimas duas décadas, o encontro de Hélia Correia com os mitos de Antígona, Helena e de Medeia, têm marcado um olhar singular na recepção da tragédia grega na dramaturgia portuguesa.

³⁹ Rosa Luxemburg (1871-1919), assassinada durante Spartacus revolta em Berlim.

3. A tríade grega de Hélia Correia

Talvez seja a Grécia em mim. Há tentativas múltiplas de a entender à luz da nossa lógica e ela escapa-se-lhe. É isso que estimula o meu convívio com os gregos todos os dias, algo da ordem do desejo.⁴⁰

Hélia Correia

Nunca antes do séc. XX, o olhar feminino no teatro tinha tido tanta diversidade de expressão, influência em abordagem e versatilidade de interpretações dos temas clássicos. Na contemporaneidade, surgem dramaturgas com visões interpretativas na leitura das tragédias, criando personagens, sobretudo as femininas, que diferem das suas homólogas helénicas. Segundo Lorna Hardwick, “Female writers soon looked for a women protagonist with more potential for the exploration of ambivalence and double consciousness and thus more potential as an agent of enquiry into the problems in women’s situation, both in ancient Greece and in their own time.” (Hardwick 1999: 4) Na dramaturgia portuguesa do séc. XX, Natália Correia, Fiamma Hasse Pais Brandão, Eduarda Dionísio e Hélia Correia são, entre outras, as autoras que têm escrito um teatro que transcende a tradição grega.⁴¹

Antes de ter publicado a tríade dramática, composta por *Perdição*, *O Rancor* e *Desmesura*, Hélia Correia tinha mostrado o seu interesse pela cultura

⁴⁰ Na entrevista com Ana Marques Gastão, no *Diário de Notícias*, 17.10. 2005.

⁴¹ Sobre as dramaturgas portuguesas no séc. XX, consulta-se: Eugénia Vasques, *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa: Edições Colibri, 2001.

helénica no romance *A Casa Eterna*, onde narra a história de Ulisses. Embora *Perdição* e *O Rancor*, designados como “Exercícios sobre Antígona”, Exercícios sobre Helena” e *Desmesura* por sua vez como “Exercício com Medeia”, tenham como pontos de partida lendas diversas, que pertencem a ciclos diferentes (o dos Sete Contra Tebas, o de Guerra de Tróia, e o dos Argonautas), as respectivas peças, unidas pelo tratamento dos temas e das protagonistas, bem como pelos seus subtítulos, formam uma trilogia. A Autora harmoniza nesta tríade, esquemas míticos diversos: a lenda de Antígona e as Bacantes no Citéron⁴² em *Perdição*; os mitos de Helena, de Teseu e de Etra, interpolados com mitos de Ulisses, de Orestes, de Ifigénia, de Andrómaca e de Aquiles em *O Rancor*; o mito de Medeia e a história inventada em torno de Abar em *Desmesura*. Sobre uma espécie da simbiose entre os elementos da tragédia e os do procedimento dramático de Hélia Correia, Jorge Silva Melo revela: “À arte da tragédia, Hélia Correia rouba o lamento, o canto, o êxtase, a invectiva, a paragem meditativa - e acrescenta a divertida arte da conversação, teia de tempos no gineceu de paródia que inventa e encontra. Para nossa perplexidade.” (Jorge Silva Melo 2006: 8)

Os pilares deste teatro lírico, impregnado de poesia, onde dominam o verso e a palavra, são a morta Antígona, a lúcida Helena e a poderosa Medeia, em busca das suas identidades. Os seus passados, carregados das glória, humilhação e culpabilidade, entrelaçam-se com o presente interpelando com exigência as próprias consciências. Embora as suas experiências, condições

⁴² Invocado também no Estásimo III de *Rei Édipo*, in Sófocles, *Rei Édipo*, Tradução de Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 128.

sociais e origens míticas difiram, a Autora proporciona um caminho singular na procura das visões pessoalíssimas de Medeia, Helena e Antígona, visando desmitificar os seus passados.

Desenharam-se também outras figuras secundárias, psicologicamente complexas, que completam os ambientes femininos: a Ama de Antígona, Eurídice e Isménia em *Perdição*, Etra e Hermíone em *O Rancor*, e Melana, Éritra e Abar em *Desmesura*. O forte contraste entre concepções éticas femininas e masculinas, confronta dois mundos inconciliáveis: o fenómeno do heroísmo guerreiro e o do poder soberano, sobrevalorizados pelo mundo masculino, passam a ser absurdos, na visão feminina. Antígona, Helena e Medeia transformam a ambição e o desejo de poder de Creonte, Menelau e de Jasão, aparentemente inabaláveis, em armadilhas contra eles próprios: as suas aspirações a possuírem o poder absoluto ou, no caso de Jasão, a ambição política de aproximar-se do trono em Corinto, tornam-se ilusões ou catástrofes. Reminiscências de guerras, o passado obscuro e a obsessão de vingança alimentam e dominam o presente: a Guerra dos Sete Contra Tebas em *Perdição*, a Guerra de Tróia em *O Rancor*, e em *Desmesura*, os crimes de Medeia em Cólquida e no solo grego. A maior paixão dos homens não são as mulheres, mas as guerras. A guerra passa a ser o paradigma do comportamento masculino, não apenas no combate como também nas vivências pós-bélicas. Os heróis sobreviventes vivem na glória das lendas, preenchendo o vazio dos seus quotidianos com mitos das épocas combativas.

Por outro lado, para as mulheres, a necessidade do amor tem a primazia

na demanda de identidade. Em busca do sentido do amor, as interrogações repetidas pelas bacantes “Será isto o amor?”, “É isto o amor?” (*Perdição*, pp. 18-19) e “Deveremos chamar amor a coisa tão medonha?” (*Desmesura*, p. 38), partem dos mesmos pressupostos: que nem a definição do amor nem o acto do amor possuam o mesmo valor para os homens e para as mulheres. Mas a antinomia feminino/masculino não é o único contraste que emerge dos seus convívios. Nenhuma das heroínas de Hélia Correia encontra a harmonia nem com os homens nem com as mulheres mais próximas (a Ama de Antígona, Etra em *O Rancor* ou Abar em *Desmesura*). Porém, Antígona, Helena e Medeia não são independentes e precisam desesperadamente da presença das suas acompanhantes para terem uma espécie de encontro com os seus mais íntimos desassossegos - um espelho onde se reflectam. Mesmo que a mulher mais próxima de Antígona seja a sua cruel Ama, Helena tenha ao lado a amarga Etra, ou a moribunda Abar seja quem está junto de Medeia, estas mulheres são as únicas que conhecem as suas verdadeiras “protegidas”. A Autora não suaviza as três heroínas nem faz delas as mártires dos seus destinos. Para cada uma, há um *espelho* que reflecte a necessidade mais intensa que a caracteriza: enquanto na memória de Antígona brilha uma imensa saudade da vida, Helena tem sede da autenticidade e Medeia exige a encarnação do amor absoluto.

Pelo que toca aos deuses, eles não são as figuras activas - o poder que apresentam é passivo: Dionísio é celebrado pelas ménades delirantes em *Perdição*, Erínias são as figurantes no palco do *Rancor*, Hécate é invocada em *Desmesura*. Mas nenhum dos deuses em três peças é mais do que um estímulo,

uma motivação, uma justificação dos actos das personagens que agem em função das suas mentalidades impulsivas e não pela mera vontade dos deuses.

A condição feminina no pensar “grego” de Hélia Correia - essa é, parece-me, a identidade teatral da dramaturga que criou uma trilogia onde a palavra possui um sentido intenso e onde é menos relevante a estruturação dramática. Uma identidade distinta, quase íntima, onde os temas helénicos da herança universal se tornam tramas pessoais sobre o amor, amizade, família, maternidade, traição e vingança. Onde as personagens femininas superam as posições deuteragonistas e mostram consciência e poder, revelando uma matriz psicológica distinta da masculina. Os dois mundos opostos, mas complementares, feminino e masculino, necessitam um do outro para preservar as divergências nas quais fundam a persistência das suas visões radicais. A sensibilidade, a inteligência, o pensamento, a inadaptação das três mulheres que emocional e mentalmente superam os ambientes onde estão inseridas - são as características que Hélia Correia aborda em *Exercícios*. Na revisitação dos mitos de Antígona, Helena e de Medeia, a Autora desvenda os retratos mais íntimos das suas heroínas, delineando as personalidades humanas em vez de proporcionar os retratos heróicos. Os mitos desenvolvidos por Sófocles e Eurípides nas respectivas tragédias, servem a Hélia Correia como a plataforma para a interrogação da origem das inquietações, paixões, culpabilidades e consequências das acções das protagonistas na tríade. Mas as motivações dos actos destas figuras estão sempre nas mãos dos humanos, sendo os deuses apresentados passivamente.

Em *Perdição*, a demanda da identidade enceta-se com a busca da origem do ódio de uma adolescente, inibida e solitária, que difere da jovem cidadã tebana da tragédia sofocliana, já formada e decidida na transgressão ao tirano. Antígona encontra a sua identidade no pesimismo eterno, sem glória. Em *O Rancor*, a maior autenticidade da rainha de Esparta é a sua astúcia, que se sustenta em si própria e não, como a sua beleza corporal, no mito. Helena, uma espécie de Ulisses no feminino, encontra a identidade na sua lucidez. Em *Desmesura*, uma quimera silenciosa, uma ilusão promissora - a qualidade de esperança - distingue a Medeia portuguesa da Medeia grega. O poder é o nome da identidade de Medeia.

PARTE II
PERSONAGENS FEMININAS EM TRÁGICOS

Na constelação das figuras femininas gregas, as personagens de Medeia, Helena e Antígona brilham com mais intensidade, no que diz respeito à recepção dos seus temas na dramaturgia contemporânea. Os trágicos eternizaram os seus afectos, “culpas”, aparências físicas e sofrimentos dentro da cosmovisão da sua época. A partir dos mitos gregos, a dramaturgia moderna visou desvendar as identidades destas heroínas, que correspondem à mundividência do nosso tempo. Essas diversas leituras não apagaram o sentido original dos mitos gregos, deixando as identidades míticas de Medeia, Helena e Antígona intactas.

Na leitura das tragédias *Antígona* de Sófocles, *Helena* e *Medeia* de Eurípides, procuramos os traços distintos que caracterizam as três heroínas, sendo estas personagens a fonte da influência para as peças de Hélia Correia: a pertinácia de Antígona sofocliana, a inocência de Helena e a honra de Medeia euripidianas.

1. Pertinácia. A Antígona em Sófocles

A place where I can't hold my head up isn't my country.

Brecht, *Antígone*⁴³

Uma guerra fratricida e a reminiscência da guerra. Por detrás da *Antígona* sofocliana há uma cruel, inesquecível guerra e os seus despojos. Há uma família desonrada, dividida, imersa nos crimes dos antepassados, há mitos que sobrevivem em vez dos membros da família. Um irmão morto sobrevalorizado no contexto familiar em vez da irmã viva. A intensidade da feminilidade contra a da masculinidade. A cobiça do alto poder. O testemunho da cidade. A jovem alma atraída pela morte. Uma irresistível, devastadora influência de Antígona no seu jovem pretendente. A demanda da glória. E uma perigosa pertinácia feminina na raiz do trágico.

Antígona, fruto do incestuoso casamento do rei de Tebas, Édipo e da sua mãe, Jocasta, e a irmã de Polinices, Etéocles e Ismena, uma das mais sublimes heroínas da tragédia grega, é conhecida pelas tragédias de Sófocles, *Rei Édipo*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, figurando também em *As Fenícias* de Eurípides. A primeira imagem da Antígona perante Creonte é pintada num vaso que data do fim do século V ou princípio do século IV.⁴⁴ Das sete tragédias conservadas de

⁴³ *Antigone* de Sófocles na versão de Bertolt Brecht; Tradução de Judith Malina. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1990, p. 3.

⁴⁴ George Steiner, *Antígonas*, Lisboa: Relógio D' Água, 1994; p. 133.

Sófocles, *Antígona*⁴⁵, representada pela primeira vez em 441 a.C., é uma das mais antigas. Num belo passo da primeira redacção do *Empédocles*, Hölderlin põe Reia⁴⁶ a contar que as donzelas atenienses perguntam qual delas teria inspirado Sófocles, quando ele criou a sua Antígona, a terna e séria heroína. Segundo Lesky, Antígona "não é uma heroína de dimensões sobre-humanas, mas sim uma pessoa como nós, com os mesmos desejos e esperanças que nós, mas ao mesmo tempo com a grande coragem de prestar ouvidos, acima de todas as outras vozes, à grande lei divina." (Lesky 1995: 310-311)

O tema da *Antígona* de Sófocles tem inspirado diferentes interpretações, sem uma solução definida no que respeita ao significado da tragédia. Na *Estética*, Hegel⁴⁷ revela que de entre as obras-primas antigas e modernas que conhece, "*Antígona* parece a mais perfeita e mais reconciliante."⁴⁸ Na leitura de Hegel, influente em interpretações posteriores, o conflito de Antígona com Creonte é o conflito entre a lei humana e a lei divina. O amor da família que Antígona defende, antagoniza-se com a lei positiva⁴⁹, defendida por Creonte, de

⁴⁵ A tragédia fala de uma época já ocorrida depois do fratricídio em Tebas. Depois de o crime de Édipo ter sido descoberto, Antígona acompanhava o pai nas suas peregrinações, até à morte dele e ao seu funeral em Colono, na Ática. Regressa a Tebas e vive com a sua irmã Ismena. Mais tarde, na Guerra dos Sete contra Tebas, quando os seus irmãos estão mortos, Antígona desobedece à ordem do novo rei de Tebas, Creonte, para que apenas a Etéocles se prestem as honras fúnebres e que a Polinices não se dê sepultura. Convencida que a lei ancestral tem que ser cumprida apesar da proibição do tirano, Antígona sepulta clandestinamente o corpo, consciente de que por tal acto será condenada à morte. Apaixonado por Antígona, o filho de Creonte, Hémon, suicida-se sobre o seu cadáver, o que leva a sua mãe, Eurídice, a matar-se, também, no desespero.

⁴⁶ Reia é uma das Titânides, filhas de Geia e de Úrano.

⁴⁷ Hegel fascinou-se por Sófocles em 1787, tentando traduzir a sua tragédia *Édipo em Colono*.

⁴⁸ Hegel, *Estética*, Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino; Lisboa: Guimarães Editores, 1993; p. 658.

⁴⁹ A lei positiva fora criada pelos homens. Essa lei difere da lei natural, cuja origem é antiga e identifica-se com a justiça dos deuses. Cf. Maria Helena Rocha Pereira, "Introdução", in Sófocles, *Antígona*, Introdução, versão do grego e notas de M. H. R. Pereira; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - JNICT; 1992, p. 29.

onde dimana a destruição de ambos.⁵⁰ Bernhard Knox considera o conflito entre Antígona e Creonte como a luta entre a família e a *polis*, protagonizada pelas duas figuras que assumem a atitude heróica, mas no fim, uma das figuras será privada da qualidade heróica.⁵¹

George Steiner reconhece na *Antígona* de Sófocles - "um dos actos duradouros e canónicos no interior da história da nossa consciência filosófica, literária e política"⁵², as cinco principais constantes do conflito próprio da condição humana", que se encontram num único acto da confrontação de Antígona e Creonte (vv. 441-558): o confronto entre os homens e as mulheres; entre os velhos e os jovens; entre a sociedade e o indivíduo; entre os vivos e os mortos; entre os mortais e os imortais.⁵³ Encontramos na *Antígona* sofocliana a manifestação do mais profundo conflito trágico⁵⁴ - o confronto entre Antígona e Creonte, do qual nascem os conflitos menores, com consequências graves - entre Antígona e Ismena, entre Creonte e Tirésias, e entre Creonte e Hemon. Ao opor-se ao édito de Creonte e ao sepultar o irmão, Antígona enceta um duplo conflito: com a *polis* e com Creonte.⁵⁵ O conflito de Antígona e Creonte sustenta-se na convicção absoluta dos dois contrários sobre a justiça dos seus deveres

⁵⁰ Ibidem., p. 26.

⁵¹ Bernard M. W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983, p. 62.

⁵² George Steiner, *Antígonas*, Lisboa: Relógio D'Água, 1995, p. 11.

⁵³ "Os conflitos suscitados por estes cinco planos não são negociáveis. Os homens e as mulheres, os velhos e os jovens, o indivíduo e a comunidade ou Estado, os vivos e os mortos, os mortais e os imortais, definem-se a si próprios através do processo conflitual por que definem os seus outros." Ibidem, p. 280.

⁵⁴ Sobre uma das principais categorias trágicas - o conflito, José Pedro Serra declara: "Compreende-se assim que o conflito trágico, em lugar de uma harmoniosa unidade de contrários, traga consigo uma perturbação da ordem do real, ou, pelo menos, uma séria ameaça de desordem. O conflito apresenta-se na tragédia grega como algo dissonante, como um elemento de fractura na ordenação e estabilidade cósmicas, entrevedo-se neste facto a sua natureza especificamente trágica." Cf. José Pedro Serra, *Pensar o trágico*, 2006, p. 198.

⁵⁵ José Trindade Santos, "Antígona. A mulher e o homem", in *Humanitas*, Vol. XLVII, 1995, p. 116.

(Creonte, v. 485; Ant., v. 943). Nenhum dos dois oponentes vê as consequências da sua extrema pertinácia: o poder da desavença entre Antígona e Creonte ganha o seu próprio ritmo, resultando não apenas nas suas destruições, mas também na mortífera influência naqueles que estão por mais perto e que os amam - Hemon e Eurídice.

No prólogo, Antígona, já decidida a não respeitar o anúncio de Creonte, manifesta a intensidade da sua vontade na oposição com Ismena e no contraste das suas próprias falas. Antígona começa o diálogo com as ternas palavras: “Ismena, minha irmã, minha querida irmã” (v. 3), mas rapidamente muda o tom (vv. 37-38). Ao ver Ismena a hesitar, Antígona torna-se cínica e tensa: “Não temas por mim. Assegura a tua vida” (v. 84). Paradoxalmente, Antígona acaba o diálogo “à maneira de Creonte” - numa espécie de ultimato dado à irmã: “Se assim falares, serás odiada por mim, e com razão serás odiada pelo que morreu.” (vv. 93-94) Knox considera que a amargura de Antígona dirigida a Ismena se deve ao facto de que Antígona tem de mudar o plano principal e de actuar sozinha, sem a ajuda da irmã, o que dificulta a adequada sepultação do irmão.⁵⁶ Embora Ismena tente racionalizar a atitude da sua irmã (v. 50-67), Antígona escolhe o caminho dos seus irmãos - o do desrespeito do oponente e da ruptura com Ismena.

A glória é, para Antígona, o âmago da sua existência e a finalidade da sua desobediência: “Para mim, é belo morrer por executar esse acto.” (vv. 71-72); “Não creio que haja outro tão grande como morrer sem honra.” (v. 96) O sabor da glória atrai Antígona mais do que a própria juventude que tem à sua

⁵⁶ Knox, p. 64.

frente ou amor de Hemon (v. 570). Na sua escolha de viver uma vida curta, mas com glória (“Tu escolheste viver, e eu, morrer.”, v. 555), Knox reconhece a analogia com Aquiles. Tal como Aquiles, Antígona não suporta o facto de que a glória dela possa ser diminuída ou partilhada com alguém.⁵⁷

No primeiro episódio, Creonte surge como o protector da cidade, cuja ética se sustenta no paternalismo e não no despotismo (v. 184-192). Mas no diálogo crucial entre Antígona e Creonte (vv. 442-526), perante a provocativa insubmissão da jovem, Creonte perde a sua atitude paternalista e torna-se o vaidoso interrogante. Antígona não hesita em confirmar o seu acto e proclamar a sua crença e o seu dever (vv. 450-466). O passo seguinte é significativo como primeiro sinal do caminho da catástrofe, no qual nenhuma das partes opostas quer retroceder e do qual já não há regresso.

CREONTE - E agora tu diz-me, sem demora, em poucas palavras: sabias que fora proclamado um édito que proibia tal acção?

ANTÍGONA - Sabia. Como não havia de sabê-lo? Era público. (vv. 447-449)

Tal como o édito de Creonte invoca a proximidade da morte, que surge “como motor activo de uma tragédia iminente”⁵⁸, Antígona também fala da morte como o único fim digno da sua rebeldia (“Eu já sabia que havia de morrer um dia

⁵⁷ Knox, p. 65-66: “If only,” says Achilles to Patroclus, ‘if only not one of all the Trojans could escape destruction, not one of the Argives, but you and I alone could emerge from the slaughter so that we two alone could break Troy’s hallowed coronal’ (*Iliada*, XVI, 97). Antigone’s dream of glory is like this; she wants no other participants to lessen her full possession of the thing for which she gives her life.”

⁵⁸ Steiner, *Antígonas*, p. 316.

- como havia de ignorá-lo?-, mesmo que não tivesses proclamado esse édito. E se morrer antes do tempo, direi que isso é uma vantagem.”, vv. 460-462). Embora a posição de Antígona pareça menos favorável - ela não possui o poder formal; é mulher; é jovem; a sua rebeldia é solitária; em última análise, a índole de Creonte não tem a mesma força que a de Antígona. Com o seu inabalável desejo e extrema obstinação, Antígona inspira analógo comportamento em Creonte, igualmente obcecado com a sua vontade. Mas Creonte é privado do carácter heróico e no fim da tragédia, vemos um homem arruinado pela desmesura dos seus próprios actos. Um dos seus equívocos é a depreciação da unicidade de Antígona e da sua índole heróica (vv. 474-476). Creonte não vê a singularidade de Antígona, mas apenas uma jovem desobediente que destroi a sua credibilidade soberana. (vv. 474-480).

A célebre réplica de Antígona - “Não nasci para odiar, mas sim para amar” (v. 524) - irradia a intensidade do amor e da sensibilidade de uma alma virgem que se entrega à morte e celebra os deuses ctónicos. Neste passo, Creonte não proporciona uma resposta da mesma profundidade, mas sim uma réplica sarcástica, o que mostra a sua frustração enquanto homem e tirano (v. 525). Aqui começa a derrota de Creonte. Steiner observa que, “a acusação de Antígona traz consigo qualquer coisa do absolutismo, da arrogância, que cega Creonte” (Steiner 1995: 317). Enquanto Antígona acredita em “leis imutáveis dos deuses” (v. 455), mais antigas do que as novas leis “estabelecidas para os homens” (v. 451), Creonte invoca os deuses da terra. A dimensão do conflito entre Antígona e Creonte cresce até à impossibilidade da sua reconciliação. Na

solidão, Antígona lamenta a sua própria morte (vv. 881-882), porque não há ninguém para lastimá-la. Ao suicidar-se, Antígona não deixa Creonte executar a punição e mostra que ela decide da sua morte. O mundo de Creonte desmorona-se com o suicídio de Antígona. Hémon e Eurídice morrem, provocando a sua “morte”: “Morreram - e os vivos são dessa morte culpados.” (v. 1173) Para Creonte, “morrer seria tanto a consumação como o último e supremo alívio”.⁵⁹ “Sobre mim impende um futuro que não se suporta.”, diz Creonte (vv. 1345-1346). O destino do homem é a morte. O domínio de Hades sobre o homem é inevitável: “Ao Hades somente não pode escapar.” (vv. 361-362). A *Antígona*⁶⁰ mostra a finitude da existência humana. Ao ultrapassar um certo limite, a vida não é mais suportável.

Da uma índole intensa, com uma pertinácia quase infantil, mas com o amor puro pelos seus mortos (vv. 866-870), Antígona *dall'anima di luce, dagli occhi di viola*⁶¹ é uma daquelas personagens trágicas que embelezam a existência humana e encorajam a nossa dignidade.

Canta, ó deusa, a glória de Antígona.

⁵⁹ Steiner, *Antígonas*, p. 318.

⁶⁰ Maria Helena da Rocha Pereira considera que um dos aspectos “da riqueza e profundidade do conflito” que se equaciona na *Antígona*, “é o número de imitações a que deu origem”. Cf. M. H. R. Pereira, “Introdução”, *Antígona*, p. 30. Em torno da figura de Antígona escreveram Astydamos e, entre romanos, Aquius, Higino, Séneca e Estácio. Na dramaturgia europeia, o tema de Antígona foi tratado, entre outros, por Luigi Alamanni (1533), J-A. Baif (!573), R. Garnier (*Antigone ou la pitié*, 1580), Trapolini (1581), J. Rotrou (*Antigone*, 1638), Racine (*Le Thèbaïde ou les Frères ennemis*, 1664), Vittorio Alfieri (*Antigone*, 1783), Hölderlin (*Antigone*, 1804), E. Fitzball (*Antigone or the Theban sister*, 1821), E. Reichel (pseud. E. Leyde, *Antigone*, 1877), Houston Stewart Chamberlain (*The Death of Antigone*, 1915), Hasenclever (*Antigone*, 1917), Cocteau (*Antigone*, 1922), Anouilh (*Antigone*, 1944), Brecht (*Antigone-Modell*, 1948), Lützkeford (*Die cyprische Antigone*, 1957), Domink Smole (*Antigona*, 1960), Janusz Glowacki (*Antygona w Nowom Jorku*, 1992) e Seamus Heaney (*The Burial at Thebes*, a versão de *Antígona* de Sófocles, 2004).

⁶¹ Do poema *Alcyone* (1902) de Gabriele D'Annunzio.

2. Inocência. A *Helena* de Eurípides

A miséria de uma guerra tem muitos rostos. Obscuros e feios. A justificação de uma guerra precisa da beleza e do canto. Para sublimar o absurdo, justificar a necessidade de armas, eternizar os heróis em demanda do troféu da beleza feminina.

Guerra, amor e morte.⁶² A simbiose dos três motivos na *Helena* de Eurípides, é o gérmen desta tragédia, representada em 412 a. C., um ano depois da derrota de Atenas na Sicília⁶³, na Guerra do Peloponeso (431-404). Pelo prisma da Guerra de Tróia e das suas consequências pós-bélicas, Eurípides mostra o absurdo dos sacrifícios e das vítimas da guerra, desenvolvendo o mito de Helena não culpada pela Guerra de Tróia. Embora Estecícoro, na *Palinódia*, tenha sido o primeiro que usou a lenda de Helena inocente, Eurípides inventou inteiramente o enredo da *Helena*, introduzindo, também, as figuras de Teónoe e Teoclímeno.⁶⁴ A concepção da *Helena*, diferente das outras tragédias, pela sua estrutura dramática, e “assente num movimento contrário ao esquema habitual, que progride da felicidade para o desastre”⁶⁵, levanta a questão da sua natureza. “*Helena* é uma tragédia?”,

⁶² Sobre este tema ver José Ribeiro Ferreira, “A dialéctica entre Pólemos, Eros e Thánatos”, in *Amor e morte na cultura clássica*. Coimbra: Ariadne Editora, 2004; pp. 89-110.

⁶³ Neste desastre militar, Atenas perdeu todo o seu o exército e a marinha. Cf. Rostovtzeff, *Istorija staroga sveta*. Novi Sad: Matica Srpska, 1990; p. 117.

⁶⁴ Francis M. Dunn, “The Novel Legend”, in *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York: Oxford University Press, 1996; p. 151.

⁶⁵ Maria de Fátima Sousa e Silva, “Vida e morte na *Helena* de Eurípides”, in *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa: Cotovia, 2005; pp. 269-270.

pergunta Lesky, considerando que um grego do séc. V, não “teria podido compreender a pergunta”, porque “para ele, a obra representada nas Dionísias com um assunto relacionado com o mito era naturalmente uma tragédia”.⁶⁶ Contrariamente aos retratos de Helena nas outras tragédias suas, em *Orestes e nas Troianas*, Eurípides concebe uma Helena “mais virtuosa e casta” (v. 1684), reflectiva e célebre “pela sua nobreza de espírito que não se vê em muitas mulheres” (v. 1686) - uma outra Penélope⁶⁷. De entre os vários contrastes desenvolvidos na *Helena*: ilusão/realidade, culpa/inocência, discurso/verdade, certeza/incerteza, grego/bárbaro, conhecimento/ignorância ou vigor físico/inteligência, a dicotomia que “constitui o objecto central” na peça é entre vida e morte.⁶⁸ A vida e a morte confluem na mesma incerteza da existência humana: “Um homem sofre, outro, embora comece por não sofrer, morre depois miseravelmente, sem nunca ter uma sorte estável na vida.” (vv. 711-715). Durante uma década, Gregos e Troianos lutaram pelo simulacro de Helena, enquanto a verdadeira Helena permanecia no Egipto durante desassete anos (vv. 775-776). Do seu passado, do destino e do ódio que os helenos sentem por ela, sabemos da própria Helena, que sobre o túmulo de Proteu, encontra o refúgio de Teoclímeno, o último pretendente bárbaro ao casamento com ela. (vv. 1-67) Sem rancor, mas com uma certa obsessão com o estigma da sua beleza (v. 27), Helena, na sua primeira monódia, revela que o destino da Tróia foi determinado por Zeus, que “trouxe a guerra à terra dos Helenos e aos

⁶⁶ Albin Lesky, “Eurípides”, in *História da Literatura Grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995; p. 415.

⁶⁷ José Ribeiro Ferreira, “Introdução”, in *Eurípides. Helena*. Coimbra: FESTEIA Tema Clássico; p. 8.

⁶⁸ Maria de Fátima Sousa e Silva, *Ibidem*.

infortunados Frígios, para da grande multidão de mortais aliviar a Mãe Terra e para tornar famoso o mais valente herói da Hélade” (vv. 38-41). O motivo da guerra, porém, não era Helena, mas uma causa fria e longe da verdadeira glória. “Eu não fui para a terra troiana, era uma imagem minha” (v. 582), diz Helena no seu reencontro com Menelau. A sua ingenuidade e a simplicidade da dita verdade contrastam com a famosa ilusão que serviu para a devastação de Ílion. A sua atitude relacionada com o seu aspecto físico, do qual Helena não fala com vaidade, mas sim com angústia (vv. 260-265), contrasta com a sua beleza. Mas Helena também mostra a desmesura em relação ao seu destino: “Porque vivo ainda?” (v. 56), “Que interesse tenho ainda em viver? Que sorte me resta?” (v. 293), “Morrer será o melhor.” (v. 298).

Segundo Edith Hall, a *Helena* confronta paradoxos ontológicos, sobretudo as noções da subjectividade e da identidade: quem é a verdadeira Helena? Se Helena não causou a Guerra de Tróia, por que é ela a protagonista de uma obra literária? A identidade enganada de Helena serve para sublinhar o tema do reconhecimento e a sua dualidade irónica na peça⁶⁹:

Menelaus’ recognition of his wife involves recognizing that he fought a protracted and bloody war for the sake of an illusion. Here lies a clue to the relation between this superficially frothy, whimsical romp and its immediate historical context. Against the ‘real’ backdrop of the Sicilian carnage, Euripides’ spectators cannot have failed to draw some connection between their own bereavements and the

⁶⁹ Edith Hall, “Introduction”, in *Euripides. Helen*. Oxford - New York: Oxford University Press; 1998: p. xxv.

play's implication that all the losses of the Trojan War had been incurred for no reason at all. (Hall 1998: xxv)

Por “uma miragem vinda dos deuses” (v. 119), ambas as partes na Guerra da Tróia sofreram ao longo de dez anos, prolongando a sua amargura no período da paz. A condenação da guerra e das suas consequências - “um indício da posição de Eurípides perante o conflito entre Atenas e Esparta”⁷⁰ - o tragediógrafo transmite-a pelas palavras do coro:

Insensatos de vós quantos na guerra buscais
glória, e nas lanças robustas,
nelas julgando encontrar, em vossa ignorância,
o remédio para os males dos mortais.
Se é o combate sangrento
A decidir, nunca a discordia
Se ausentará das cidades dos homens. (vv. 1151-1157)

Contudo, a ambiguidade das figuras dos deuses é importante para a acção na *Helena*: os deuses não são visíveis, mas determinam o destino do homem. “Tudo é dádiva dos deuses”, diz Menelau (v. 663). Os deuses iniciaram a guerra e acabaram a guerra, trazendo a paz e um reencontro feliz aos protagonistas, Helena e Menelau. Em vez dos deuses, surge na peça uma mortal justa, a egípcia Teónoe, “uma aliada igual aos deuses” (v. 819), à qual cabe revelar a verdade sobre o papel dos deuses no destino do casal (vv. 878-886). Maria de Fátima Silva considera:

⁷⁰ José Ribeiro Ferreira, “Capítulo VI. A dialéctica entre Pólemos, Eros e Thánatos”, in *Amor e morte na cultura clássica*. Coimbra: Ariadne Editora, 2004; p. 91.

A caminho da vida e da felicidade, ou da morte e da pacificação final, Menelau não abdica do seu papel de salvador de Helena da ameaça de rivais indesejados (vv. 989-990). Toda esta crise faz da iminência da morte a senhora da cena. Mas a morte não é, no contexto de uma peça de aventuras, portadora de pena e de terror, como entidade punitiva ou fatalmente destruidora. Por trás das sombras que a moldam oculta-se o brilho da racionalidade, que a torna numa alternativa de vida e num argumento poderoso de salvação. (Silva 2005a: 282-283)

A *Helena* mostra que a justaposição da vida e morte é o real da existência humana. “Nada existe mais forte do que a terrível necessidade.” (v. 514) Depois da absurda destruição de Ílion, do sofrimento das ambas as partes, e da eterização do trofeu do herói sobrevivente, a vida persiste. Não foi a força da beleza que salvou as vidas dos dois fugitivos, os futuros reis de Esparta, mas sim a inocência e a racionalidade de Helena.

3. Honra. A Medeia em Eurípides

On the other hand was love, on the other, fear;
And fear increased my very love.⁷¹

Ovídio, *The Heroides XII, Medea to Jason*

Uma princesa expatriada, fratricida fugitiva, imigrante no solo dos helenos, maga bárbara que celebra deusas gregas, esposa de um herói grego, mulher desonrada, concubina desterrada, filicida vingadora e dissidente semi-divina. Medeia. Uma identidade forte, desmesurada, impetuosa e obscura. Na constelação das personagens femininas das tragédias gregas, a identidade de Medeia, cristalizada na tragédia homónima de Eurípides, talvez seja a mais enigmática. Das tragédias conservadas, *Medeia* é a mais antiga tragédia de Eurípides, representada em 431 a. C., nas Grandes Dionísias, com mais duas tragédias e um drama satírico que não chegaram até nós. Tendo em vista que o tema de Medeia inclui os elementos de feitiçaria, “a história de Medeia é um caso excepcional na mitologia grega”.⁷² Por outro lado, aparentemente, a *Medeia* é a mais simples tragédia de Eurípides, porque a acção da peça pode ser resumida na vingança da protagonista sobre o seu marido traidor, matando a

⁷¹ Ovídio, *The Heroides, XII, Medea to Jason*, in *The Heroides and Amores*. Translation by Grant Showerman. London - Cambridge, Massachusetts: William Heinemann - Harvard University Press MCMLXIII; p. 147.

⁷² Maria Helena da Rocha Pereira, “Introdução”, in *Medeia*, Eurípides; Tradução de M. H. R. Pereira; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; 2005: pp. 9-10.

noiva e os filhos dele.⁷³ Alguns helenistas consideram a *Medeia* a peça inovadora e a primeira das tragédias “psicológicas” de Eurípides⁷⁴, onde o tragediógrafo inovou a trama, concebendo Medeia como a infanticida.⁷⁵ Contudo, não existe uma versão canónica do mito de Medeia, sendo a sua figura ligada, entre outros, aos mitos de Jasão, Héracles, Teseu ou de Dioniso. Na literatura arcaica, Homero não menciona a figura de Medeia; no poema épico *Nostoi*, do séc. VII ou VI a.C., refere-se o poder de rejuvenecimento que Medeia possui; na *Teogonia*, Hesíodo narra a história de Jasão e Medeia, sem a nomear, mas revelando que ela é a “filha de Eetes, rei descendente de Zeus”⁷⁶. A mais antiga referência sobrevivente de Medeia no papel central na conquista do velo de ouro, é a do poeta lírico Mimnermo de Smirna, do séc. VII a.C., que escreve que Jasão não poderia ter conquistado o velo sem a ajuda *dela*⁷⁷. Porém, da época arcaica apenas temos uma visão fragmentária no que se refere ao mito de Medeia, mas as fontes tardias indicam que existiu uma mais profunda tradição da história de Medeia do que se julga. Na sua *Descrição da Grécia*, Pausânia inclui os fragmentos do poema *Korinthiaka*, do poeta Eumelos (c. 730 a. C.), onde é Medeia a rainha de Corinto, proclamada pelos corintianos. Mais

⁷³ Edith Hall, “Introduction”, in *Euripides. Medea*. Translated and Edited by James Morwood; Oxford University Press: p. xv.

⁷⁴ Elisabeth Bryson Bongie, “Heroic Elements in the *Medea* of Euripides”, in *Harvard Studies in Classical Philology* 107, p. 27.

⁷⁵ Numa versão do mito, Medeia mata os filhos sem querer, na tentativa de os tornar imortais. Lesky supunha que na sua abordagem do tema de Medeia, Eurípides se inspirou no mito de Procne e Tereu. Cf. Albin Lesky, “Eurípides”, in *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995; p. 398.

⁷⁶ “[...] Ele, o filho de Éson, e fez dela sua feliz esposa. / E ela, possuída por Jasão, pastor de povos, gerou um filho, Medeio, que foi criado, nas montanhas [...]” Cf. Hesíodo, *Teogonia*, Tradução de Ana Elías Pinheiro e José Ribeiro Ferreira; Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005; p. 73.

⁷⁷ Não está claro no texto se o poeta refere Medeia ou, como diz uma outra interpretação, a deusa Atena. Cf. Emma Griffiths, *Medea*. London - New York: Routledge, 2006; p.15.

tarde, Píndaro (c. 518-438 a.C.) proporciona duas diferentes imagens de Medeia numa *Ode Pítica* e numa *Ode Olímpica*.⁷⁸

A complexidade do tema de Medeia abordado por Eurípides relaciona-se com a significação da condição da mulher abandonada pelo marido na sociedade grega do séc. V, e da sua honra perdida. Nesse sentido, é importante conhecer o contexto social na Grécia na época da concepção da tragédia para a compreensão do tema de *Medeia*, no qual o casamento e a família eram muito valorizados: o dote da noiva era legalizado como uma espécie de comprovativo obrigatório da sustentação da mulher.⁷⁹ “As mulheres atenienses podiam divorciar-se do marido e os registos comprovam que tal acontecia algumas vezes, embora raramente.”⁸⁰ A imagem e a honra da mulher casada foram definidas pela beleza física, fidelidade, dedicação, maternidade, habilidade nas tarefas domésticas e pela castidade. Na época da concepção da *Medeia*, a lei do casamento estabelecida por Péricles estava em vigor havia vinte anos. Por essa lei, uma mulher estrangeira que se divorciou do marido grego, perdeu o estatuto da cidadã ateniense, tornando-se concubina.⁸¹ Igualmente importantes para a compreensão da tragédia de Eurípides e da transgressão de Medeia, são

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Sobre o estatuto social das mulheres gregas ver Michael Massey, *As mulheres na Grécia e Roma antiga*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989; pp. 15-57.

⁸⁰ Ibidem, pp. 22-23.

⁸¹ “Another of the law’s consequences must have been that Athenians who married foreign women now had to replace them with Athenian wives if they did not want their future sons and daughters to be bastards. These divorces would have created a class of newly disfranchised, but still free, foreign-born grass widows, who, Medea-like, either had to stay in a reduced condition as concubines in their former husbands’ households - the option Jason seems to envision for Medea - or find new partners and legal protectors among the foreigners who resided in Athens, or, like Aegeus in Corinth, who were just passing through.” Cf. Michael Collier, “Introduction”, in *Euripides, Medea*. Translated by Michael Collier and Geórgia Machemer; Oxford University Press, 2006; p. 22.

a noção da hospitalidade e o sentido do juramento entre os gregos.⁸² Do perjúrio de Jasão, que violou a lei consagrada da hospitalidade, bem como da noção de que os deuses castigam os perjuros, fala-se em vários passos da tragédia (vv. 21-22, 165, 170, 491-496, 1000-1001, 1391-1392). Pelo prisma destas normas da sociedade ateniense, olhamos para o tema central da tragédia - a vingança.

Na *Introdução* da Edição *The Greek Tragedy in New Translations* da *Medeia* de Eurípides, Michael Collier imagina o ambiente no dia da competição dos poetas trágicos nas Grandes Dionísias, em que a *Medeia* obteve o terceiro lugar:

“As the sun, rising above Mount Hymettus, lights up the packed wooden bleachers on the south sope of the Acropolis, some fifteen thousand Athenian citizens and resident aliens, their retinues and guests from abroad, [...] gaze down at the wide circle of the deserted dance floor (*orchestra*). [...] The *Medea*, a new play by the notorious Euripides, is about to begin. What did the audience expect that morning in mid-March 431 BC, as they watched a solitary man wearing the mask of an old woman shamle toward them, and were their expectations met or frustrated? [...] How would their assumptions and reactions have differed from ours as they witnessed the drama from whose script our Greek text, corrupted over time, is derived, a sometimes uncertain remnant of that first performance?”⁸³

Este “homem sozinho” no palco, sob a máscara da Ama de Medeia na primeira parte do prólogo da tragédia, “começa uma longa e brilhante analepse

⁸² M. H. R. Pereira, *Ibidem*, p. 35.

⁸³ Michael Collier, pp. 3-4.

evocativa da expedição dos Argonautas (vv. 1-15)⁸⁴, continuando com a prolepse da vingança de Medeia, ainda não concebida, mas pressentida e perigosa. A partir desse momento, a ameaça da vingança está presente até à sua realização:

“AMA - Conheço o seu carácter, e temo que enterre no coração uma espada afiada,[...] ou que mate o rei e a esposa, e em seguida sofra alguma desgraça maior. É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória.” (40-45)

Segundo Lesky, “a acção da *Medeia* conduz à catástrofe, com uma arte que confere aos acontecimentos o carácter de necessidade.”⁸⁵ A partir da fala da Ama, conhecemos a história de Medeia, desde a Cólquida até ao refúgio em Corinto, da dissensão com Jasão, do seu perjúrio e da profunda dor de Medeia (vv. 1-45). Por contraste com a imagem esperada da mulher deprimida no sofrimento solitário, cujo lamento apenas ouvimos (vv. 96-98, 111-114, 144-147, 160-167), surge no primeiro episódio uma Medeia serena, consciente e controlada, que no notável discurso reflecte acerca da condição das mulheres. Medeia apresenta-se como uma mulher de soberbo acúmen intelectual, com virtudes de astúcia, fidelidade, amor, inteligência da realidade, de dotes oratórios e mágicos, que fazem parte da sua sabedoria. Por outro lado, a bipolaridade da sua natureza expressa-se na impulsividade, hipersensibilidade e na agressividade extrema enquanto mulher humilhada. Os seus dotes oratórios

⁸⁴ M. H. R. Pereira, p. 14.

⁸⁵ Albin Lesky, “Eurípides”, in *História da Literatura Grega*. p. 398.

salientam a sabedoria de Medeia sobre a natureza humana, o seu etendimento das normas e do comportamento das mulheres na sociedade grega e o pensamento minucioso sob o prisma da antinomia homens/mulheres.

“De quanto há aí dotado de vida e de razão, somos nós, mulheres, a mais mísera criatura. Nós, que primeiro temos de comprar, à força de riqueza, um marido e de tomar um déspota do nosso corpo - dói mais ainda um mal do que o outro. E nisso vai o maior risco, se o tomamos bom ou mau. Pois a separação para a mulher é inglória, e não pode repudiar o marido. Entrada numa raça e em leis novas, tem de ser adivinha, sem ter aprendido em casa, de como deve tratar com o companheiro de leito. E quando o conseguimos com os nossos esforços, invejável é a vida com um esposo que não leva o jugo à força; de outro modo, antes a morte. [...] Dizem: como nós vivemos em casa uma vida sem risco, e eles a combater com a lança. Insensatos! Como eu preferia mil vezes estar na linha de batalha a ser uma só vez a mãe!⁸⁶ (230-251)

Essa antinomia mulher/homem, surge plenamente nos episódios de Medeia com as figuras masculinas. Embora na posição da suplicante nas cenas com Creonte e com Egeu, Medeia domina, intelectualmente, nos confrontos com os homens - Creonte, Jasão, Egeu, Pedagogo e Mensageiro. É ela que, com a sua perfeita percepção do pensar masculino e os seus dotes oratórios, trama o

⁸⁶ Medeia faz alusão ao parto, cujo peso os homens não conhecem. Para sublinhar o sentido das palavras de Medeia, vemos como Massey descreve esse motivo: “O parto era algo de muito perigoso no mundo clássico, como ainda o é em várias zonas do mundo moderno. As mães morriam frequentemente ao dar à luz e muitos bebés não sobreviviam. Não havia anestésicos para aliviar a dor ou medicamentos eficazes para proteger a saúde da mãe e do bebé. As mulheres que sobreviviam à exaustiva tarefa de dar à luz dez ou doze vezes ficavam tão desgastadas pela experiência que nem esperavam viver além dos trinta e cinco anos. [...] A esperança de vida dos homens era superior em cerca de dez anos, ou mais...” Cf. Michael Massey, pp. 27-28.

caminho dos diálogos com estas figuras. Um tópico constante nos confrontos de Medeia com os homens é a questão da paternidade e dos filhos. Efectivamente, a qualidade que distingue Creonte, Egeu e Jasão, é a sua sensibilidade paterna. Creonte ama a filha e é claro na sua preocupação com a segurança dela, por causa do perigo de Medeia: “Depois dos filhos, nada me é mais caro.” Aquela que mais tarde vai matar a sua filha, reconhece em Creonte o amor de pai: “Que grande mal é o amor para os mortais!” (vv. 328-330) Egeu deseja ser o pai (vv. 658-815) e Medeia promete-lhe a sua ajuda: “Assim o desejo de ter filhos seja atendido pelos deuses e tu morras feliz! [...] Farei com que deixes de ser um homem sem descendência e far-te-ei gerar filhos. [...]” (vv. 714- 717) O motivo dos filhos está omnipresente nos diálogos de Medeia e Jasão. Numa das suas primeiras falas, Medeia menciona os “filhos malditos de mãe odiosa” (v. 112), e Jasão acaba a sua última fala na tragédia com “os filhos que quem dera eu não gerasse e nunca mortos por ti visse” (vv. 1413-1415). A questão da escolha do modo da vingança está ligada à sensibilidade paterna de Jasão. Por que motivo escolhe Medeia o filicídio para punir Jasão? Será que o antigo Argonauta, possuía a virtude do amor paternal? Por que um pai egoísta e ignorante, que já abandonou a família, fica absolutamente perdido com a vingança de Medeia? Embora a reacção de Jasão no êxodo possa ser interpretada como “o desgosto da perda irreparável dos filhos” ou como “o desespero de se ver totalmente privado de descendência”⁸⁷, Jasão é sincero no seu sofrimento. Ele lamenta profundamente a morte dos filhos, mas conforme à sua natureza, vaidosa e concentrada em si:

⁸⁷ M. H. R. Pereira, p. 25.

“[...] A mim cabe-me em sorte lamentar-me, a mim, que nem gozarei do novo leito nupcial, nem me é dado dizer adeus ainda em vida aos filhos que gerei e criei, pois que os perdi.” (1347-1350)

Medeia destroi a paternidade de Jasão, mas também a de Creonte. Ao matar a filha de Creonte e os filhos de Jasão, ela desenraiza a semente da família e da honra do homem grego, a semente da prole da *polis*. Efectivamente, Medeia mostra que é mais poderosa do que os homens gregos - o soberano de Corinto morre, Jasão fica desmoronado, e ela não é castigada pelo seus crimes. A vingança de Medeia é perfeita, mas desse acto ela não sai ilesa. A “mão suicida” que o Coro menciona no v. 1254, é a de Medeia, que se aniquila, também, na morte dos seus filhos. Segundo E. B. Bongie, Medeia é, genuinamente, a figura mais “heróica” no palco grego, pela sua determinação na conquista dos seus objectivos, fazendo mais sacrifícios da sua honra do que as outras figuras trágicas: enquanto Ajax e Antígona sacrificam as suas vidas, Édipo - os seus olhos e a casa, Héracles - a sua humanidade, Medeia sacrifica os seus próprios filhos.⁸⁸ A imolação da sua parte humana é o caminho para a dedicação ao mundo sobrenatural, com o qual Medeia tinha ligações próximas. O que parece enigmático é que, entre os deuses invocados e ligados a Medeia, não haja divindades bárbaras. Todos os “deuses de Medeia” são gregos: a “dos juramentos guardiã, Témis” (v. 208) e “Àrtemis venerável” (v. 160), Zeus, Hélio (763-765) e Hera Akraia, a deusa cujos domínios da influência são o casamento

⁸⁸ Elisabeth Bryson Bongie considera que Eurípides criticava o sistema dos valores que produziam esse tipo dos resultados. Cf. Bongie, “Heroic Elements in the *Medea* of Euripides”, in *Harvard Studies in Classical Philology*, 107: p. 32.

e o parto, as mesmas esferas de Medeia.⁸⁹ Mentalmente e espiritualmente, Medeia dedica-se à deusa ctônica Hécate, associada à magia e à feitiçaria, ao parto e à morte. Esses dois últimos motivos - o parto e a morte, sobre os quais Medeia fala na tragédia, simbolizam a bipolaridade da natureza da mãe que matou os seus filhos. Os deuses, que Medeia “toma por testemunhos da recompensa que recebe de Jasão” (vv. 22-23), não a castigam, porque “apoiam a sua causa”⁹⁰. Jasão é punido pela vontade dos deuses, pela “inexorável lógica”⁹¹ de Zeus.

Ao longo dos séculos, o tema de Medeia vem influenciando novas leituras dramatúrgicas⁹², como um dos mais complexos temas trágicos sobre a condição humana e feminina nossa contemporânea.⁹³

⁸⁹ Emma Griffiths, *Medea*, London: Routledge, 2006, p. 53.

⁹⁰ M. H. R. Pereira, p. 23.

⁹¹ A expressão de M. Collier, p. 31.

⁹² A tradição da recepção do tema de Medeia na dramaturgia, enceta com *Medeia* de Séneca, embora a sua tragédia difira muito do original de Eurípides. Nos séc. XVII-XIX, de entre as mais notáveis peças sobre este tema são a *Médée* de Corneille (1635) e a trilogia *Das Golden Fließ* de F. Grillparzer (1821). Nos séc. XX-XXI, *Medeia* continua a inspirar dramaturgos, sobretudo nas peças com contextos políticos e étnicos. Anouilh escreve a sua *Médée* em 1946. Nos anos 60, Guy Butler cria a *Demea* (representada nos anos 90, por causa do conteúdo político relacionado com a África do Sul), onde Medeia e Jasão formam um casal racialmente misto.

⁹³ Ouso, no fim desta reflexão, imaginar uma peça sobre uma Medeia de hoje, não na qualidade de feiticeira ou de bruxa (inexistente no mundo grego), mas sim como uma cientista, que se separa do marido, levando os filhos consigo. Para que a sua vingança seja não o sangue nem a destruição, mas o poder de deixar de amar aquele que não valorizou a sua unicidade e o seu amor.

PARTE III

DEMANDA DA IDENTIDADE NA TRÍADE DE HÉLIA CORREIA

Na escrita de Hélia Correia, procuramos a unicidade das identidades de Medeia, Helena e Antígona, as raízes íntimas da sua dor, do sofrimento, da tragicidade, e não apenas as perspectivas “femininas” que poderiam ter limitado a interpretação do mundo imaginário da Autora. Na construção identitária das protagonistas das peças *Perdição*, *O Rancor* e *Desmesura*, procuramos os traços a partir dos quais elas se movem, em busca de si próprias.

Encontramos as falas impregnadas de sopro poético, de sensibilidade espiritual e de intensidade afectiva de Medeia, Helena e Antígona. Nessa intensidade desmedida encontra-se a essência dos seus seres imaginários e a verdadeira urdidura dramática dos *Exercícios*, a qual prevalece sobre a construção formal das peças da tríade. Por isso não optamos por uma análise profunda da estrutura dramática nem do discurso poético da Autora. Analisamos as percepções singulares de Medeia, Helena e Antígona na ingenuidade e intensidade dos seus afectos, vividos até aos limites das suas naturezas, e na força do seu pensamento. Elas interrogam a sua condição feminina, mas essas reflexões não são condicionadas por uma perspectiva apenas feminina.

Os esterótipos femininos e masculinos são universais. O pensamento é singular. Não deve ser, por isso, domado pelo género da sua origem.

1. Pessimismo. Antígona em *Perdição*. Exercícios sobre Antígona

Love leads the good astray,
Plays havoc in heart and home;
You, love, here and now
In this tormented house
Are letting madness loose.⁹⁴

Seamus Heaney, *The Burial at Thebes*

Morta Antígona nos “seus quinze minutos de glória”⁹⁵. Estamos diante do palco de *Perdição*⁹⁶, um palco provisório, imaginário, reflexivo, extravagante, numa palavra - *heliano*, que flutua entre dois tempos e três espaços. O único tempo limitado em *Perdição* é a reminiscência da vida de Antígona que sucessivamente se apaga. O outro tempo, o do plano da Ama e Antígona, é infinito e repetitivo, tecido das falas memorizadas na morte: “Estamos fora do tempo. As sequências dos actos vão perder o sentido. As causas e os motivos tornar-se-ão a teus olhos cada vez mais confusos.” (p. 37) O espaço é dividido em três planos, onde o adivinho cego ocupa o primeiro plano e os outros dois planos pertencem às figuras vivas (um pátio do palácio tebano e uma sala do trono) e às Antígona e Ama mortas (um campo de asfódelos na penumbra). O

⁹⁴ Hemon, in *The Burial at Thebes*. A version of Sophocles' *Antigone* de Seamus Heaney, London: Faber & Faber, 2004.

⁹⁵ De um texto inédito de Hélia Correia, “*Perdição. Exercícios sobre Antígona*. Uma composição accidental”. Aos meus Professores do Curso de Pós-Graduação em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra.

⁹⁶ A peça foi representada pela Comuna Teatro de Pesquisa, em 1993, sob a direcção de João Mota.

narrador deste teatro é Tiresias, que na *Antígona* de Sófocles faz o papel do intérprete da vontade divina⁹⁷. Em *Perdição*, Tirésias interpreta os acontecimentos, sempre afastado do local da acção. A sua “convocação ao espectáculo” designa o tema principal: “a morte e os seus heróis” (p. 22). O proémio do adivinho conduz à abertura do diálogo duplo omnipresente entre Antígona e a Ama, e essa ambiguidade das figuras da protagonista e da Ama permite que a vida de Antígona flutue permanentemente no presente e no passado. A divisão dos discursos paralelos corresponde aos dois planos da composição da peça. As falas dos espectros, breves e sinceras, iluminam as palavras hipócritas dos vivos.⁹⁸ Se lêssemos apenas o diálogo dos espectros, sem conhecer as falas dos vivos, encarávamos também um discurso circular, cerrado dentro da própria estrutura que, desde que se conheça a fábula mítica, pode existir independentemente do discurso no plano dos vivos. As “lacunas” entre as falas dos espectros irrompem como a sobra do tempo passado, acumulado no exílio eterno de Antígona - nas nossas recordações: “Afinal acaba bem, visto que é recontado ao longo das idades. Acaba bem, já que faz parte da memória. (p. 23). Enquanto toda a estrutura da peça sofocliana se constrói, como vimos, a partir da decisão de Antígona cumprir a sua obrigação de irmã, e não obedecer ao édito de Creonte, tendo como o ponto de partida a conversa entre as duas irmãs, em *Perdição*, o contexto tradicional do mito mantém-se fiel ao modelo antigo, mas estamos perante um círculo de

⁹⁷ Maia Helena da Rocha Pereira, *Introdução*, in Sófocles, *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de M. H. R. Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; p.15.

⁹⁸ “Ama - E porque havia alguém de a tratar mal? Era a tua cadela. / Ama morta - Matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado. (p. 23); Creonte - No entanto, eu não queria governar. / Ant. morta - ... o meu tio ficou sozinho sobre o trono. Estava cheio de orgulho... “(pp. 41-42.)

acontecimentos já vividos, onde a acção ilusória no plano dos vivos, não passa a ser a recordação das duas fantasmas. O elenco⁹⁹ da *Antígona* de Sófocles é enriquecido com a figura da Ama, e ainda com dois espectros, o de Antígona e o da Ama. Em vez do Coro de Anciãos de Tebas, que existe no tragediógrafo, põe-se no palco o Coro de Bacantes, que entoam um hino ao Baco¹⁰⁰ e cuja dança selvagem e linguagem lasciva apontam uma componente nova, erótica, importante na caracterização de Antígona.

Maria de Fátima Silva considera: “A concepção inovadora de *Perdição* de Hélia Correia sugere, para além de um contraste evidente com o original, a conclusão da diversidade de leituras que as mesmas fontes proporcionam. Tudo é anticonvencional na produção de Hélia, embora uma leitura atenta do texto sofocliano seja indesmentível sob as novas opções. Mas quer na interpretação temática, como na arquitectura formal, cada pormenor é agora distinto.” (Maria de Fátima Silva 2006: 11)

Que identidade a Autora proporciona à sua Antígona, uma adolescente melancólica, receosa, ameaçada, impulsiva, que rejeita tudo e todos, determinada pelos longos isolamento e solidão que viveu no exílio com Édipo? A sua experiência no mundo masculino está ligada apenas aos sentidos e sensações que os homens nela provocaram: “Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo.” (p. 26) “Cansei os olhos a guiar o meu pai cego, a tentar ver na noite, como os bichos. / Aquele suor dos homens. O vinho que escorria pelas barbas doiradas. / O ligeiro ranger do couro novo. Cortava a fruta

⁹⁹ As outras figuras são: Ismena, Eurídice, Hémon, Creonte, Tirésias e as menores (Criado de Creonte, Mensageiro e Guardas).

¹⁰⁰ Patrono da cidade.

com as suas facas que cheiravam a sangue e a cabelos.” (p. 27) O interesse que os homens despertam em Antígona faz parte de uma mais ampla curiosidade, a de conhecer a vida dos adultos. Ela que, desde muito nova, conhece os caminhos cruéis do exílio e os guerreiros (“Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras.” p. 28), quer descobrir a vida das mulheres adultas. Mas o mundo feminino que Antígona quer conhecer confunde-a ainda mais do que o convívio com os homens. No circuito das tebanas, a vivência é dividida entre o quotidiano caseiro aparentemente dedicado à família, e as noites das bacanárias com mulheres transformadas em ménades delirantes, na procura da sua liberdade física¹⁰¹, que não possuem no polis grego. No entanto, Antígona não compreende essas mulheres e está assustada pelo que viu nas Bacanais: “... o medo que eu sentia tornou-se insuportável (p. 36) ... Enfeitiçam e assustam quando passam. Destroem tudo, nessas madrugadas. Mordem as crias, a dos animais e as próprias. ... Devoram-nas e riem. São felizes.” (p. 38) Na consequência da sua desadaptação no convívio com os homens e as mulheres, Antígona não se identifica com ninguém de quantos a cercam. Segundo Maria de Fátima Silva, “a nova Antígona é o simples fruto de uma experiência

¹⁰¹ Maria de Fátima Silva revela o sentido da invocação de Baco em *Perdição*: “Dioniso surge como o único poder divino da peça, representando a força da natureza e do instinto a que adere sem reservas à psicologia feminina. Dotada de uma natureza mais instintiva e primária nas suas reacções, a mulher procura no deus, vivo na pujança do Citéron, uma satisfação que a ordem social lhe recusa. Ansiosas de se deixarem possuir pela força renovadora da divindade, as mulheres afastam-se da convenção social, de Tebas e da lei. São assim as funções biológicas e escatológicas, traduzidas em palavras agressivas, aquelas com que o coro dá o tom físico e sensorial à actuação feminina na peça. [...] Dioniso é despido da religiosidade, para encarnar a força viva da natureza que renova as espécies, que as mulheres aspiram na loucura do movimento circular da sua dança. [...] Com este canto das ménades, a tradicional polémica sofocliana entre a lei divina e humana recua, para dar lugar àquela outra tensão entre instinto natural e ordem social, que anima as *Bacantes* euripidianas.” (Silva 2006: 13)

frustrante, que lhe destrói hora a hora a alma [...] O que na Antígona sofocliana pareceu a alguns *uma fixação na família*, no sentido de uma solidariedade constante para com os seus, é, na *Perdição*, a causa de uma malformação psicológica, que a isola e torna detestada por todos.”¹⁰²

Procurando a influência e valores éticos que aproximam a heroína sofocliana da sua homóloga na peça de Hélia Correia, vemos assim o profundo e isolado sofrimento de Antígona numa época bélica, dominada por guerreiros que acabaram de vencer. O percurso dela é incompreendido e solitário, como era o do seu pai, vivendo ela também numa época violenta, que, mesmo em frágeis períodos de paz, está cheia de reminiscências de guerra. Tirésias descreve o sabor da vida que prevalece nos guerreiros e essa volúpia masculina equivale à “saborosa perdição dos sentidos” (p.19) das ménades. A desmesura reina em ambas as éticas opostas: nas guerras, os homens celebram e justificam a destruição em nome de vitórias em guerras; nos êxtases unissexuais, as mulheres justificam a destruição em nome da liberdade temporária que desaparece quando voltam para casa. Esse é o mundo onde Antígona vive e morre: o de ex-combatentes, homens perdidamente obsessivos por temas bélicos, que continuam a assassinar em tempos de paz, e de mulheres libidinosas disfarçadas de bacantes, que também são as assassinas nos momentos da possessão. É um mundo perigoso, cruel e sem beleza. Um mundo que não respeita os valores vitais do homem, que nega a mudança, e cujo presente é apenas a desviada reflexão do passado, onde nada é contínuo, tendo como única continuidade a da destruição. A fatal influência desse mundo em

¹⁰² Ibidem., pp. 14-15.

Antígona produz a sua insegurança, aversão, raiva e a insensatez. A sua rebeldia contra todos não é aquela rebeldia da Antígona sofocliana, que se baseia numa firme vontade de resistir. A rebeldia de Antígona em *Perdição* é a de uma adolescente que nunca teve uma família serena e uma vida estável. Ao fugir do mundo que lhe mete medo, a jovem encontra um obscuro, amargo e falso refúgio na companhia da sua Ama. A Ama é a personificação da noção da morte que tem um enorme influência na Antígona. Por causa da sua vingança pessoal¹⁰³, a Ama estimulou a sua “protegida” a pensar, falar e provocar a morte. Mas Antígona deixa-se seduzir pela morte, não apenas porque aceita facilmente essa ideia da sua acompanhante, mas também porque já está demasiado habituada à morte que viu nos tempos do exílio. Mais natural do que a vivência na cidade pós-bélica, mais natural do que o convívio com os seus contemporâneos, a morte é uma consolação para Antígona, porque ela não sabe “viver com eles, suportar aquela paz...” (p. 56). A morte é também a plataforma da reconstrução das origens do seu rancor e da reconquista ilusória dos sabores da vida, porque tudo tocante a ela *já aconteceu*¹⁰⁴:

[...] porque não há memória
e a alma esquece,
seja qual for o modo
de existir.” (p. 21)

¹⁰³ Cf. *Perdição*, p. 51: “Eurídice - [...] Sinto que carregaste Antígona com ódio, que ela foi o transporte para uma grande fúria que se abrigara em ti. / Ama - Quereis agora que eu arque com as culpas. Porque, enfim, de uma escrava pode esperar-se tudo. A uma escrava pode mandar-se emparedar sem que isso traga incómodo a ninguém. / [...] Ama morta - ... Fui -me vingando. E a vingança limpa a alma.”

¹⁰⁴ Ibidem, p. 56: “Ama - Não vês que estás aqui? Que já aconteceu?”

A morte e o ódio apresentam-se como as únicas constantes no *Exercício sobre Antígona*, as consequências finais do cada conflito, da cada relação de Antígona¹⁰⁵. Nessa visão devastadora, os fragmentos do seu convívio com Eurídice, Ismena, Hemon e Creonte, mostram o desprezo, a curiosidade e a provocação que conduzem Antígona à destruição. Na relação com Eurídice, que tenta reanimar a sobrinha, Antígona rejeita a sua maternidade afectiva, incomodando-se com o seu carinho: “O afecto e a ternura que me tens dedicado só me incomodam, tia. [...] / Irritava-me com as suas maneiras maternais. / Eu estava sempre em riscos de lhe cair nos braços. De lhe pedir que me pegasse ao colo. Queria-lhe mal por isso, à minha tia. Era amável de mais.” (pp. 48-50) O mesmo olhar aborrecido lança ela sobre a irmã mais nova, mostrando o cinismo pelo comportamento de Ismena: “Volta para os teus bordados, para as tuas amigas. Não me dês em espectáculo a tua pequenez.” (p. 51) A rejeição por parte de Antígona do amor de Eurídice e da cumplicidade com Ismena, é a sua negação da família. Antígona não quer amar ninguém nem reconstruir os laços familiares com os membros que lhe restam. As suas memórias do pai e da mãe são secas e fragmentadas. Ela também rejeita a ajuda de Eurídice, Ismena e Hemon, que tentam convencê-la mudar o rumo da sua pertinácia. Mas ao reconhecer a curiosidade que os homens despertam nela, Antígona escolhe Eurídice, como uma figura materna, e não a Ama para procurar saber: “Ó minha tia, ensina-me a arte das mulheres... Diz com que enfeites entrançam o cabelo, com que óleo se perfumam. De que modo se deitam, lado ao lado com o

¹⁰⁵ Ibidem, p.26: “Ah, foi o ódio que me alimentou todo este tempo que segui meu pai. Sabes tu a que deusas me votei? Às de vingança, Ama, às de vingança. Foi nos seus bosques que nos abrigámos.”

homem, sobre a pele de carneiro... Diz-me tudo o que pode esperar-se do amor.” (pp. 33-34) No episódio com Hémon, reparamos numa cumplicidade entre dois jovens, embora Antígona não mostre amor por ele, mas sim a curiosidade pelas suas intenções amorosas: Ant. - Eras capaz de me obrigar, a mal? / Hém. - Era capaz de tudo para te ter.” (p. 31) Mais uma vez Antígona torna-se provocadora, como se não quisesse deixar Hémon alcançá-la: Ant. - Amanha vou ao rio [...] Onde águas são largas. E fundas. E perigosas. / Hém. - Para eu te salvar? / Ant. - Para me veres morrer e sentires muita pena.”¹⁰⁶ (p. 32) A sua provocação tem uma componente nova, erótica, que é conferida à atracção física entre Hémon e Antígona, mas que, ao mesmo tempo, não mostra os traços de um verdadeiro amor. O único autêntico afecto de Antígona apresenta-se na sua recordação da pequena cadela, que tinha deixado quando partiu para o exílio: “Ainda me lembro dela. Da minha cadelita”. (p. 23) As mesmas palavras do início da peça repetem-se no diálogo final no plano dos espectros. Como se o círculo da vida e da morte da jovem princesa se tivesse fechado, deixando, no entanto, a lembrança da sua infância intacta: “Sou bastante velha para achar que nesse tempo é que fomos felizes.” (p. 25) É uma grande saudade pela infância, quando tudo parecia possível, a saudade pela ilusória possibilidade de então de ter uma vida diferente e feliz. Numa entrevista ao *Jornal de Letras*, Hélia Correia revela: “Não quis degradar a dimensão heróica de Antígona, mas dei-lhe mais humanidade, até porque a tomei na

¹⁰⁶ Comparando com o passo correspondente da *Antígona* de Anouilh, onde Antígona fala com o seu noivo Hémon (*Antígona - Quando tu pensas que serei tua, não sentes abrir-se-te o peito, numa ânsia de morte?*), a relação entre dois jovens na peça portuguesa aproxima-se mais da versão francesa do que da sofocliana. Cf. Jean Anouilh, *Antígona*, Tradução de Manuel Breda Simões, Lisboa: Editorial Presença, 1965, pp. 48-55.

infância e acompanhei o seu crescimento doloroso, o que implica uma aproximação mais afectiva à personagem."¹⁰⁷

A última e mais séria provocação de Antígona é dirigida a Creonte. O antagonismo entre Antígona e Creonte que marca a tragédia de Sófocles, em *Perdição* não é um conflito entre a lei do estado e a da família. O confronto com Creonte eticamente não significa mais do que a sua discordância com Eurídice, Ismena ou com Hemon. Mas há uma componente subjectiva que este ódio torna diferente dos outros ódios que Antígona alimenta em si: Creonte simboliza o estereótipo de homens poderosos, tal como Ismena simboliza o cliché de mulheres que se comportam de acordo com as normas da sociedade. Ao desprezar ambos os estereótipos, Antígona acrescenta o seu ódio por Ismena e Creonte. É então Antígona, e não Creonte, que avança com o cumprimento da ordem real: "Não há mais que pensar, meu tio. Chama os teus guardas. E convoca também a multidão, para que o meu exemplo a impressione. A tua autoridade ficará garantida. Ganharás o respeito e o temor dos Tebanos." (p. 54) Este desafio a Creonte não é uma decisão inabalável de Antígona, nem é o acto da heroína que cumpre o seu dever. É o último "exercício" de Antígona que completará uma influência letal.

Tirésias fecha o universo antigo que nunca mais será o mesmo convívio dos imortais, fantasmas, xamanistas e mortais. O seu anúncio de se retirar da terra, junto com os magos, esconjuradores e fantasmas, significa que eles deixarão de intervir no mundo dos humanos. Os homens ficarão sós e sem amparo divino. Sem deuses, xamãs e espectros, os humanos terão a

¹⁰⁷ Hélia Correia, in *Jornal de Letras*. 21 de Setembro 1993, p. 25.

responsabilidade pelos seus conflitos, seus futuros e equívocos, que não serão determinados pela vontade dos deuses ou pelo destino. Não haverá mais oráculos nem videntes que poderiam dar as respostas e as consolações aos homens e mulheres que vivem na desmesura das suas paixões, bélicas e libidinosas. Num ensaio sobre a sua peça, Hélia Correia observa: “As personagens que se afirmam em *Perdição* fazem-no de modo absolutamente destruidor daquilo que seria a redenção social. As esposas vão uivar como bacantes, Antígona vai morrer para dar espectáculo e a Ama vai acompanhá-la nessa morte para garantir que ela não vai arrepender-se e desistir no último momento, neutralizando o seu programa da vingança. Talvez por isso a peça se intitule *Perdição*.”¹⁰⁸

A tragicidade de Antígona dimana do seu medo de viver, da sua aceitação da perdição herdada da casa dos Labdácidas, da sua incapacidade de se identificar com algo e com alguém à sua volta. O tempo da sua infância antes do exílio, apresenta-se como a única pureza que Antígona jamais viveu. É uma visão pessimista, onde Antígona morta desvaloriza os seus próprios actos enquanto viva: “É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isto!” (p. 56) Esse motivo da glória é o âmago da sua confrontação com o mundo no qual vive. Ao negar a glória, Antígona atenua o sentido da sua transgressão e anula a única lembrança do seu acto, o qual, em tempos, foi considerado como um acto heróico.

¹⁰⁸ Hélia Correia, “Perdição - exercício sobre Antígona. Uma composição accidental”, in *Sófocles*. XXV centenário do nascimento. Actas de Colóquio. Ed. Aires A. Nascimento; Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2005; 117-122.

Antígona encontra a sua identidade no pessimismo que domina todos os que lhe estão próximos. Diante do poder da destruição e da autodestruição que ela transmite em cada gesto, em cada palavra, ninguém fica indiferente. A pose de Creonte apenas aumenta a velha aversão que ela nutre por ele, o qual sustenta o conflito que irrompe entre o pai e filho e leva Hemon a escolher a morte. As memórias de Antígona acumuladas na morte aprofundaram o seu abismo e tornaram-no em ódio. A intensidade deste ódio, a perigosa influência do insondável derrotismo de Antígona tem consequências graves, levando as vidas de Hémon e de Eurídice. Antígona desiste de viver ainda antes de morrer. A sua negação da vida é o abraço com a morte. O conflito com Creonte serve-lhe apenas como o último fragmento visível perante outros até chegar ao niilismo - esse Hades da alma, de onde nenhuma *luz brilhante do [...] olhar*¹⁰⁹ de Antígona sai.

A minha Antígona é, com efeito, vergonhosamente actual. Desligou-se do cosmos e tudo o que ambiciona são os seus quinze minutos de glória. Resultou numa obra pessimista. Isto também não é filosofia que a autora professe.¹¹⁰

¹⁰⁹ O Coro faz a alusão a Antígona. Cf. Sófocles, *Antígona*, 795-796.

¹¹⁰ Hélia Correia, *ibid.*, p. 122.

2. Lucidez. Helena em *O Rancor*. Exercício sobre Helena

Was this the face that launched a thousand ships
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.¹¹¹

Cristopher Marlowe

Ulisses no feminino. Imersão na realidade. Lucidez e firmeza. São quatro as qualidades da rainha de Esparta, no segundo *Exercício* de Hélia Correia, que se apresentam como os dotes principais de uma figura cujo mito delimitou a sua identidade ao esplendor da beleza física. Ao mergulharmos em *O Rancor*, "uma recriação brilhante, polémica e dramaticamente eficiente em torno da figura de Helena"¹¹², queríamos conhecer como progride o tema de Helena sob o olhar de Hélia Correia. Na verdade, assistimos ao estabelecimento de um mito do Estado, à criação de uma versão oficial que servirá aos seus soberanos para reinar em Esparta, na época pós-troiana. Como no *Exercício sobre Antígona*, tudo de importante na vida das personagens já aconteceu: a Guerra da Tróia - para os homens, heróica, triunfante, bela; a mesma Guerra, também para as mulheres, no seu sentido negro, cheia das humilhações, mortes, perdas familiares, violações e com um rancor irremediável por Helena. Revestir a história, redigir os pormenores, inventar os actos heróicos dos combatentes e das mulheres que contribuíram para a vitória, embelezar o esplendor da

¹¹¹ Cristopher Marlowe refere Helena da Tróia como Helena da Grécia, in *Doctor Faustus* (entre 1590-1604),

¹¹² Maria Helena Serôdio, "Balanço literário do ano 2000. A memória no teatro", in *Vértice* 101, Julho-Agosto 2001, p. 82.

conquista de Tróia e das razões para que ela acontecesse, e avançar para o poder político através de um grande mito falso - essa é a corte do *famoso Menelau*¹¹³, que determinará o retrato oficial da rainha de Esparta.

O *Rancor* parte do episódio do Canto IV da *Odisseia* (1-305, 312-619), que fala da visita de Telémaco ao palácio de Menelau em Esparta. A peça abre com o ensaio do monólogo de Menelau enquanto espera Helena e Hermíone para receberem Telémaco, que está em busca de notícias sobre o seu pai. A sumptuosidade do começo da recepção promete uma festa digna do soberano cuja glória é eternizada pela vitória em Tróia e pela insigne beleza da sua mulher. Na verdade, o episódio que se segue desvenda a índole irrisória de um rei, feliz sobrevivente de Tróia e feliz sobrevivente no regresso a casa, o comandante do exército que não sofreu as consequências fatais depois da guerra ter acabado. Menelau é o protagonista desta “farsa”, onde se cruzam as três gerações dos helenos, associados aos mitos de Grécia e de Tróia - as mães dos heróis, os heróis e os filhos dos heróis.

Simultaneamente com o processo da oficialização do mito, desenrola-se a desilusão acerca da verdadeira história de Helena, fundamentada na interrogação da sua culpabilidade na conquista de Tróia. Os versos da palinódia de Estesícoro dedicados a Helena, surgem no epígrafe do *Rancor*, como o lema de uma ilusão tornanda verdade oficial:

“Não é verdade esta história.

Não embarcaste nas naus de sólidos bancos.

Não foste à fortaleza de Tróia.”¹¹⁴

¹¹³ Descrição de Homero, in *Odisseia*, Canto IV; Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003, p. 66.

Neste poema lírico, Estesícoro segue um mito tardio, tal como Eurípides em *Helena*, onde a Guerra de Tróia foi gerida por causa de uma mulher fantasma, criada de uma nuvem por Zeus, enquanto a verdadeira Helena foi hospedada na corte do rei egípcio. No palco de *O Rancor* segue-se a versão do mito da jovem Helena, ignorado por Homero, que descreve o rapto de Helena por Teseu, em Lacedémon, antes do casamento com Menelau. Mais tarde, Teseu confiou Helena à sua mãe, mas Castor e Pólux libertaram a irmã, escravizando Etra. As lendas destas duas figuras aliam-se, cruzando-se com mais um mito feminino, o da irmã de Helena, Clitemnestra. Enquanto Menelau desfruta a paz na corte espartana, recordando os tempos passados, o seu genro Pirro, um dos guerreiros sobreviventes, é incapaz de parar de matar. Como em *Perdição*, as recordações da guerra continuam a atrair os homens combatentes em Tróia (Menelau e Pirro), bem como os filhos de heróis mortos, carregados de crimes na família, motivados pela mesma guerra (Orestes). Mas o rancor das gregas e troianas, que alimentam “os sonhos do grande ódio por Helena” (p. 41) vive apenas para a “mulher dos cinco maridos”¹¹⁵, sem acusarem ambições bélicas dos sátrapas gregos e a paixão dos guerreiros pelas armas. Num passo do primeiro acto, Helena, insultada por Pirro diante do marido, ironiza a sua responsabilidade pelo conflito: “Como bem vês, a guerra não foi por minha causa. Meu marido tolera muito bem os insultos que qualquer um me

¹¹⁴ Estesícoro de Himera (VII-VI a.C.), in *Helade. Antologia da Cultura Grega*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra, 1998.

¹¹⁵ Teseu, Menelau, Paris, Aquiles e Deifobo são maridos atribuídos a Helena, por alguns mitógrafos. Porém, esta lenda é ignorada na *Iliada*.

faça...Parece-te este homem capaz de reunir os exércitos gregos para ir vingar o rapto da mulher?” (p. 40)

Que identidade Helena assume em *O Rancor*? A sua beleza é relativa, a sua imagem mítica é múltipla, o seu marido e a filha amam-na, as mulheres desprezam-na, Telémaco respeita-a, Pirro nega-a. Mas a sua mais profunda relação, que demonstra a maior ambivalência e a complexidade dos seus sentimentos, que variam da cumplicidade até ao ódio, é a que tem com Etra. Apesar de aceitar o estabelecimento do mito sobre a sua presença no Egipto, durante a Guerra de Tróia, intimamente Helena precisa de conhecer a sua identidade e de ter provas dela. A única possibilidade para isso encontra-se na relação com Etra, a quem uma fonte mítica refere que “seguiu Helena para Tróia, como escrava, de livre vontade, e terá sido mesmo ela que aconselhou Helena a seguir Paris e a abandonar Menelau” ¹¹⁶. Etra torna-se mais do que uma escrava íntima, mais do que a acompanhante omnipresente, sendo uma espécie da mãe adoptada, rígida e fria, mas que testemunha e partilha os momentos de fragilidade da sua pseudo-filha. Quando, no início do segundo acto, Helena, humilhada diante dos todos com a verdade sobre os seus cabelos, sofre de remorsos, pelo prisma da amarga e mordaz Etra, isso é mais um fingimento de Helena. Apesar da ambiguidade afectiva que as duas mulheres nutrem uma pela outra, Etra personifica a vingança, a única reminiscência que se conservou de “Tróia (que) não existe” (p. 107), o rancor das troianas e gregas, mas também uma imagem de Helena oposta à dos padrões míticos, a da sua intimidade, a da verdade e da autenticidade que Helena procura. A

¹¹⁶ Pierre Grimal, *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel, 1999, p. 155.

presença de Etra é essencial na recepção de Helena como mulher autêntica e não como símbolo da beldade, do mito, da história da guerra troiana, da maldição. É também Etra que, num momento de sinceridade, revela a Helena a verdade da filha ilegítima de Helena com Teseu, confiada, enquanto bebé, a Clitemnestra e Agamemnon. A ausência de verdade e as mentiras acumuladas na corte espartana alimentam, gradualmente, a necessidade de descortinar o passado e o presente. No terceiro acto, estando todas as figuras presentes, desvendam-se as histórias dos tempos troianos, bem diferentes das suas versões épicas. A verdade emerge naturalmente, sobretudo nas recordações cruzadas de Helena e de Etra. Em última análise, nenhum herói saiu inocente de Tróia:

“Etra - Talvez haja momentos em que as coisas se soltam da mentira, como os frutos se desprendem do ramo que os sustinha. E vão rolando até ao sol, no meio da estrada, sob os olhares de todos. E não há nisso acção de deuses nem de humanos, mas tão-só a passagem da própria natureza. E uma vez caído o fruto, nunca mais alguém conseguirá uni-lo à árvore.” (pp. 80-81).

O epílogo da peça é o ensaio repetido: Menelau recita o seu discurso do início. Aparentemente, Helena aceita o papel na festa dedicada ao casamento da filha com Orestes, e à vinda de Telémaco. Depois de terem contado a versão verídica sobre Tróia, as testemunhas sobreviventes - Helena, Etra e Menelau, e a segunda geração dos gregos, os filhos dos heróis da Guerra - Hermíone, Telémaco e Orestes, voltam ao universo de Helena mítica, daquela que nunca

esteve em Tróia. O papel de Telémaco, sendo ele o filho de um dos heróis de Tróia, e pertencente à prole que não esteve na guerra, é confrontar o beligerante e destrutivo Pirro, também ele filho de um herói de Tróia, e aceitar a versão oficial do mito de Helena, que as futuras gerações dos gregos vão decorar: “Telémaco - A Grécia inteira sabe que Helena foi raptada e esteve presa em Tróia até que Menelau, triunfante, a libertou. A Grécia inteira sabe. E foi assim.” (p. 40)

A lucidez de Helena é a sua verdadeira beleza, a sua identidade. Depois das viagens, aventuras, equívocos, desafios e novos conhecimentos, essa sensata Helena - “Ulisses no feminino” - regressa a casa, física e mentalmente, como o marido de Penélope a Ítaca. O episódio da recepção foi apenas o ensaio do ambicioso marido de Helena ou serviu para estabelecer uma nova etapa na corte de Esparta? Em *O Rancor*, o seu percurso de rainha arrogante (1º acto), a mulher com remorsos provocados pelas horríveis experiências em Tróia (2º acto), finaliza-se na condição de uma soberana que controla o seu temperamento e domina o poder (3º acto). Ao indagar o seu passado íntimo, Helena entende que é impossível mudar o mito, seja qual for o conteúdo: os homens precisam do elixir ilusório para embeber a vazia excitação dos seus passados violentos; as mulheres precisam de alimentar a raiva por Helena para justificar a dor que sentem pela sua condição feminina. É perigoso mudar o mito que serve para a continuação de uma vida miserável, mas ainda assim uma vida, existente, em vez das tantas mortes que o real provoca. A natureza do mito não é a verdade. A sua natureza é o sonho, o poema das sereias, o espelho dos

equivocos. A guerra é bela para os homens e eles precisam do mito para continuarem as suas fantasias bélicas. O tempo real de uma guerra serve para eternizar as lendas dos tempos dos combates. A importância das guerras cresce posteriormente na perpetuação dos mitos: para os combatentes de Tróia, não há consequências da guerra. Helena entende que o mito de Helena não pertence a ela, que nunca pertencera, que é apenas um mito que faz parte da tradição grega, e um sólido mito para sustentar a estabilidade do trono espartano. Mas o enigma ainda permanece no que se refere à sua culpabilidade. Será que Helena, ao corresponder às necessidades do estado, intimamente também aceita a sua responsabilidade pela motivação da guerra: “Sim, como foi possível? Pensa bem. Como podia uma mulher, ainda que bela, ainda mesmo que gerada por um deus, como podia uma mulher causar a guerra mais longa e mais sangrenta que existiu? Como podia uma mulher levar um pai a oferecer a filha em sacrifício só para que os ventos empurrassem os navios com rapidez na direcção de Tróia?” (p. 72)

Mas a lúcida Helena “reinará sobre o povo de Esparta”, como previu Etra. (p. 107) A nova prole dos gregos (Telémaco, Hermíone e Orestes) que nunca esteve na guerra, é mais honesta. Eles já sabem a história veraz da sua vida e respeitam a beleza das lendas. Nunca mais a rainha Helena precisará de perguntar: “Deverei disfarçar ou dizer a verdade?” (*Odisseia*, IV, 136-140)

3. Poder. A Medeia em *Desmesura*. Exercício com Medeia

“... still doth the old instinct bring back the old names.”¹¹⁷

O que faz da *feroz e indomável*¹¹⁸ Medeia, a princesa mítica da Cólquida, a protagonista da tragédia homónima de Eurípides¹¹⁹, a personagem ainda notável e desejada na dramaturgia de hoje? O seu mito, geralmente considerado como o da feiticeira bárbara que matou os filhos em vingança e nunca foi punida por esse acto, tem inspirado recriações com diferentes modos de interpretação. Numa perspectiva feminina, o interesse pelo tema de Medeia na dramaturgia contemporânea emerge do significado da paixão desmesurada e da preservação da identidade no matrimónio.

Em *Desmesura*, a visão de Medeia é fortemente contrariada pelo universo masculino, representado por Jasão, e apoiado pelas mulheres cujas atitudes sobre o amor e matrimónio são consoantes às regras patriarcais em Corinto. A ênfase é dada à divisão dos dois mundos pelos coros separados, cujas canções são uma espécie de prelúdio: enquanto o coro masculino entoa o lamento pelos heróis de guerra, o coro feminino celebra Hecate¹²⁰, a deusa ctónica da feiticaria, através do hino sobre guerreiros, heróis e maridos. Ao contrário do coro da

¹¹⁷ Samuel Taylor Coleridge, *The Piccolomini, or the first part of Wallenstein*.

¹¹⁸ Descrição horaciana de Medeia, in Horácio, *Arte Poética*, Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito; 2001, p. 69.

¹¹⁹ A edição utilizada é: Eurípides, *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

¹²⁰ Hécate, a misteriosa deusa de Hades, não possui um mito específico. Está ligada aos mitos de Medeia e de Circe. Hécate é a protectora dos feiticeiros e magos, surgindo sob a forma dos animais.

tragédia de Eurípides, constituído por mulheres de Corinto, que interage com Medeia, em *Desmesura* não existe a relação entre Medeia e o coro feminino. Para além de Medeia e Jasão, personagens da tragédia de Eurípides, são introduzidas três novas figuras femininas: a mãe e a filha, Melana e Éritra, as escravas gregas, e Abar, a confidente e escrava mais próxima da Medeia. Os conflitos que nascem no círculo das cinco personagens, originados pela cisão entre o mundo dos humanos/mortais e o mundo divino/imortal, personificado por Medeia, evoluem em sequenciais confrontos entre as escravas (Melana, Éritra e Abar) e os seus senhores (Jasão e Medeia) ou os gregos (Jasão, Melana, Éritra) e as bárbaras (Medeia e Abar). As identidades étnicas das figuras são sublinhadas quer pela linguagem que usam quer pelas suas aparências físicas.

“Seguindo, nas suas grandes linhas, o desenvolvimento euripídiano do mito, Hélia acentua alguns dos que são os traços característicos do episódio coríntio da história da princesa da Cólquida: o conflito que a heroína tem de travar com o amante, devedor do seu amor e conivência na aventura do velo de ouro, que agora a repudia em nome do interesse numa aliança mais promissora; o desajuste, particularmente sensível, entre a sua identidade bárbara e o mundo grego, onde permanece vítima de todas as penas do exílio; para além daquele temor que em todos quantos a cercam desperta a sua natureza, determinada, violenta, numa palavra só, desmesurada, que culmina na atrocidade de um filicídio.” (M. F. Sousa e Silva 2006: 173-174)

O diálogo entre Melana e Éritra abre a primeira parte da peça. O exterior escuro e as falas frequentes aludindo ao mau tempo são significativos na construção simbólica que sustenta a dimensão psicológica das personagens:

“Éritra: ... Toda a gente em Corinto passa a vida
A estranhar estas chuvas tão intensas.
Eu própria me recordo de como era
Cheia de sol esta cidade. E quente!
... Desde que ela chegou, vivemos nisto...” (p. 18)

Neste passo, encontramos o primeiro dos vários contrastes nos quais se baseiam a acção e a relação da protagonista com outras figuras. Sendo Medeia a neta de um deus, todos vêm nela a causa do mau tempo em Corinto. O contraste entre a chuva omnipresente e o sol desejado alude ao confronto de Medeia com os cidadãos. Este motivo conduz ao contraste mais profundo, enraizado na origem étnica das figuras. Melana, Éritra e Jasão são gregos, Medeia é estrangeira. Fazem parte deste segundo contraste a descrição física das figuras femininas. O que é grego, é belo: Jasão fala da beleza de Melana enquanto jovem, e dos cabelos ruivos de Éritra, “o único sol que aqui há dentro”, sem mencionar a beleza de Medeia. Embora bela, Medeia tem cabelos negros, tal como a sua escrava Abar, pois o negro é a cor de barbárie. O vulto de Abar, de sangue egípcio-negro, é selvagem, visto da perspectiva grega.

A língua e o amor são as duas preciosidades para a antiga princesa de Cólquida. O seu passado está sobrecarregado pela traição à pátria, à família, o fratricídio, o que faz de Medeia uma eterna refugiada. A tradição mítica fala-nos

do casamento arranjado de Jasão e Creúsa¹²¹, filha do rei de Corinto, enquanto Jasão ainda era casado com Medeia.

Enquanto o tema predominante na tragédia de Eurípides é o da vingança, em *Desmesura*, o tema principal é o do amor desmedido. A diferença entre o enredo grego e o de Hélia Correia está no reconhecimento por Medeia da traição de Jasão e na concepção da vingança. Ao contrário da Medeia euripidiana, que já sabe do novo casamento do marido, Hélia Correia dá ao tema um novo caminho, no qual a protagonista gradualmente reconhece os sinais da infidelidade de Jasão. A Medeia portuguesa entra em cena sem saber da ofensa de Jasão, e quando conhece a verdade, o seu sofrimento é genuinamente humano e doloroso.

Medeia tenta preservar a essência da sua identidade enquanto humana - a absoluta e impossível união com Jasão. Nessa demanda que ultrapassa a sua capacidade de suprimir a divindade dentro de si, ela não consegue adaptar-se à sociedade corintiana. Se existe um conflito que supera os outros conflitos de Medeia com pessoas que a rodeiam, sempre intensos e abertos, esse conflito está dentro da sua própria natureza. A subversão da identidade de Medeia é baseada no antagonismo entre a sua divindade e a mortalidade de outros, entre a devoção afectiva de Medeia ao marido e uma ordinária perspectiva do matrimónio advogada por Jasão e pelas escravas gregas, bem como entre a sua feminilidade e a crueldade da sua própria tempestuosa natureza. A meu ver,

¹²¹ Chamada também Glauce. Eurípides não nomea a princesa de Corinto.

são três as partes que integram a identidade de Medeia sob o olhar de Hélia Correia - o seu amor por Jasão, a sua língua materna e o seu poder semidivino.

Amor

Em *Desmesura*, Medeia é uma mulher intensa, ainda bela e apaixonada pelo seu marido. Para fazer o compromisso entre a intensidade dos seus sentimentos e o ambiente medíocre, Medeia tenta moldar o seu comportamento a uma sociedade que, ao mesmo tempo, ela não respeita (pinta o cabelo de vermelho, para ser mais parecida com a sua rival, fala da sua família da Cólquida, da sua terra e da língua, e consegue controlar a sua força semidivina até à última rejeição do marido). Embora as suas capacidades humanas sejam notáveis, a sociedade de Corinto emocional e intelectualmente limita Medeia. A sua paixão por Jasão é imensa e a sua lealdade ao marido é igual à que Ihe tinha no tempo do velo de ouro, mas o oportunismo de Jasão degrada-o e aparentemente nenhuma virtude do antigo Argonauta sobreviveu dos tempos heróicos.

A necessidade absoluta de amor de Medeia transforma-se em angústia e a sua relação com Abar, também é demasiado afectiva. Medeia pede a Abar para Ihe dizer o que sente por ela, usando a palavra “amor” (p. 36). Nenhuma das escravas compreende a primazia do amor que sustenta a sua senhora, nem acreditam que ela o possa sentir por uma serva negra de figura selvagem aos olhos dos gregos. Se neste passo Medeia fala do amor, ela não encontrará, contudo, a palavra certa para descrever os seus sentimentos por Jasão:

“ ... Eu bem a procurei, essa palavra nova. Não existe. Se houvesse uma palavra, eu poderia talvez achar conforto, convertê-la num sentimento que me consolasse...” (p. 38)

Ao longo da primeira parte do drama, Medeia permanece humana, na luta para salvar o amor do marido afastado. O seu comportamento não invoca os traços da feiticeira magoada. Simultaneamente, Jasão é caracterizado pela ambição de se aproximar do trono local, bem como pela paixão por Éritra, filha ilegítima do rei de Corinto e irmã da princesa Glauce. O célebre líder dos Argonautas é, ironicamente, incapaz de falar sobre a separação a sós com Medeia, e pede a Melana para assistir à sua conversa com Medeia, prometendo-lhe a liberdade. O discurso que se segue depois da entrada de Medeia, envolvendo todas as figuras, é um dos mais fortes segmentos do drama, no qual a Autora retrata uma Medeia quase *ingénua* em comparação com outras personagens. (pp. 30-32)

A tensão do conflito de Medeia e Jasão cresce progressivamente, provocando no leitor compaixão por Medeia. Apesar de ser maga, marcada pelo dom de adivinhar e ler os pensamentos dos outros, ela fica paralisada ao ouvir o marido falar da sua intenção de casar com Glauce. No momento do conhecimento das intenções do marido, ela emudece, e esta vulnerabilidade inesperada de Medeia é digna de compaixão. A sua dor é imensa e solitária. As outras mulheres não se compadecem de Medeia, mostrando “uma espécie da alegria dominada” (p. 32). A partir desse passo, sendo humilhada por Jasão

diante das criadas, Medeia muda o seu comportamento, concebe a vingança e finalmente age: “O meu mundo acabou. Começou outro.” (p. 35)

Não obstante a sua fama heróica, o antigo Argonauta revela-se um ser débil: ele é incapaz de confrontar Medeia sozinho. Embora abatida, Medeia esforça-se por se controlar, acreditando que ainda pode reconquistar o marido. Apenas quando fala sobre Jasão, a linguagem de Medeia, habitualmente violenta e provocativa, torna-se subtil - uma espécie de poesia de amor, intensa e directa. Medeia revela o seu amor por Jasão, nas duas mais belas falas de Medeia e dos *Exercícios*:

“... É com ele que eu respiro e me alimento.
Não com o ar, não com os frutos, não.
Tudo na minha vida é trajectória
Que converge para ele como uma seta
Corre o meu sangue para o seu sangue,
O riso para dentro do seu riso. E aos meus filhos,
Se tanto os amo, é porque vejo neles
O rosto do seu pai...” (p. 38)

“... A minha pele ouvia a tua pele,
Os meus lábios os teus lábios. Existias,
Vindo do mar. O único. O esperado.
Não tinhas de pedir. O mundo inteiro
Se abateu como areia a nossos pés.
Comentam que traí minha família
Mas eu não tinha já família, ao ver-te.
O amor avassalou todo o meu espaço.” (p. 47)

Nestas falas de Medeia, a sensibilidade do seu lado humano supera a crueldade dos seus crimes do passado, feitos na sua condição de maga, na época da recuperação do velo de ouro pelos Argonautas, tendo em conta a brutalidade de crimes cometidos em nome do amor. Medeia tenta reter Jasão, mas ele está cansado dela e a derrota de Medeia é inevitável. Simultaneamente, Medeia é arrogante e despreza as paixões fracas dos mortais, chamando às bacantes “cordeiros” quando comparadas com ela. Vemos assim que ela supera não apenas a sua posição de estrangeira no solo grego, mas também a metade humana do seu ser.

Língua

Na sua primeira aparição em cena, Medeia fala uma língua estrangeira que só Abar compreende. Na didascália (p. 22) a autora aponta o diálogo inicial da protagonista e outras réplicas que numa representação cénica deveriam ser ditos em geórgico moderno, uma das línguas caucasianas que no palco substituirá o colco, a língua pagã de Medeia. A extrema fragilidade física da escrava mais íntima de Medeia, o seu “único consolo aqui” (p. 22), simboliza o fim do convívio harmonioso de Medeia com Jasão no exílio. É verdade que a vivência na *polis grega* não tem qualquer importância para Medeia. Uma vez afastada da Cólquida¹²², os seus actos nas cidades de Iolcos e de Corinto aprofundaram o seu estatuto de bárbara. É evidente que Medeia é estrangeira numa casa na qual é suposto ser senhora, onde a mãe e a filha escravizadas estão mais à vontade do que ela. Sem poder falar em Grego da nostalgia que

¹²² Cólquida é o nome grego para a Geórgia oeste.

sente, ela só abre o coração, na tentativa de salvar a vida de Abar, falando em Colco:

“Amado Phásis, salva esta mulher.
Porque ela é tudo, o rio, que de ti tenho.
Falar com ela é tudo o que me resta. (p. 24)

Esta é precisamente a componente mais visível da antinomia entre o grego e o bárbaro - a língua que não se percebe na Grécia e que une a protagonista e a sua serva núbia na posição humilhante de serem estrangeiras entre cidadãos que as desprezam. Embora Abar e Medeia difiram em suas origens étnicas e posições sociais, elas irmanam-se pelas suas profundas nostalgias. Ambas são estrangeiras que não se sentem bem no solo grego. Abar personifica o espírito de Medeia, a sua última ligação com a pátria e os pais que em tempos traiu. Ao criar o discurso bilingue para o palco, a autora descortina a existência de mais um idioma, silencioso, escondido no coração moribundo da serva egípcia: “Abar: Eu lembro bem a minha língua de infância, a núbia.” (p. 24).

Contudo, nem esta língua de sol, nem a de um país “dos nevoeiros” soam bem aos ouvidos gregos. Tendo saudades de Cólquida, a sua terra no Cáucaso, no Mar Negro, Medeia tenta salvar a vida de Abar, para preservar a sua identidade primordial - a língua. (p. 24) Mas a inevitável morte espera por Abar. Sem possibilidade de falar a língua materna com a única pessoa que a percebe, e abandonada por Jasão, o seu futuro na cidade grega não tem importância nenhuma para a antiga princesa de Cólquida.

Poder

Como a sua homóloga euripidiana, Medeia em *Desmesura* domina todo o drama. Desde logo está latente o medo dos poderes de Medeia, misturado com a inveja das mulheres pela sua individualidade semidivina. Sendo Medeia a descendente da famosa família dos feiticeiros, os crimes cometidos em Cólquida e mais tarde em Iolcos, ainda estão vivos na memória dos gregos. O Sol, o fogo e a Morte, as componentes do mundo mágico de Medeia, são simbolizados por Hélio, Circe e Hécate. A sua tia é a feiticeira Circe, filha do Sol, que purificou Medeia e Jasão do assassinio de Absirto, no regresso de Cólquida. Sendo sacerdotisa de Hécate, deusa de magos e feiticeiras, Medeia é perita em artes ocultas. Os Coríntios temem a incontrolável e imprevisível natureza de Medeia - uma terrível ameaça à sua vida quotidiana. Logo no discurso inicial, bem como em certos passos ao longo da peça, está implicada presença do medo pela natureza de Medeia e dos seus poderes: “Éritra: - Ela consegue ouvir-nos a pensar...” (p. 17)

Mas, como vimos, na primeira parte da peça, Medeia permanece humana, lutando para salvar o respeito de Jasão, e o seu comportamento ainda não implica a feiticeira. A metamorfose de Medeia de humana a semideusa corre gradualmente até ao momento da última rejeição de Jasão, que é o ponto de viragem na transformação de Medeia. Ao invocar a sua protectora ctónica, Medeia mata Glauce com fogo, mas ainda tenta convencer Jasão a voltar com ela a Cólquida:

“Vem, Jasão, regressemos ao meu doce país dos montes e dos nevoeiros” (p. 48).

Um convite de Medeia sem eco, uma expectativa inapropriada oferecida ao amante, a esperança¹²³ que cai no vazio do real. Quando Jasão novamente a rejeita, Medeia compreende que ele vai abandoná-la, e foca a sua vingança nele. O poder do amor e a pertença à língua nativa apagam-se com a morte dos filhos e Abar. Ao matar a núbia e as crianças, Medeia aniquila o seu passado humano, as suas maternidade e lealdade à família e a sua condição humana. Na última fala, ela declara ferozmente a sua vontade, proclamando a sua vitória sobre gregos:

“Medeia: - ... Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe
É somente ir contando a minha história
Até que um de entre vós a compreenda!” (p. 52)

A vingança de Medeia faz reviver a sua identidade divina que estava suprimida na convivência com humanos e as palavras do triunfo são dirigidas aos gregos. O mundo humano de Medeia desmorona-se, não apenas porque os que a rodeiam não podem responder às suas expectativas desproporcionadas, mas também porque ela própria não é capaz de viver uma vida equilibrada, aceitando as normas dos mortais. Ela mostra arrogância e desrespeita Zeus, porém, nem o acto de filicídio nem o “hubris” contra Zeus têm consequências:

¹²³ Num passo do *Anticristo*, Nietzsche revela: "Por causa desta faculdade de fazer sofrer o infeliz, a esperança era considerada pelos Gregos como o mal dos males, como o mais astucioso de todos, aquele que ficou no fundo de caixa de Pandora." Friedrich Nietzsche, *O Anticristo*, Tradução de Tavares Fernandes. Lisboa: Publicações Europa-América, 2003: p. 48.

“Medeia: Nem vosso Zeus podia fazer voltar o tempo àquele instante em que ainda não tinhas dito nada.” (p. 35)

A identidade de Medeia não é de natureza finita. O seu ser estende-se por três mundos: o ctónico da sua protectora Hécate, o mundo dos mortais onde Jasão era o motivo da sua convivência com os gregos, e o mundo divino para onde ela parte no carro do deus Hélios. A dinâmica versátil dessa identidade sustenta-se no mito que Eurípides elaborou na sua tragédia - a inesquecível experiência imaginária de uma figura de índole desmesurada, que também vive na percepção contemporânea como uma forte personalidade feminina, desmedida, imprevisível, mas determinada e insubmissa. A necessidade de Medeia do absoluto encontro com Jasão é o primeiro passo nessa demanda de identidade. Os perturbadores caminhos da sua experiência, a miragem da bárbara, as suas tensas e relativamente curtas falas, os silêncios que fazem parte da provocativa presença de Medeia, tudo isso implica que ela não se reflecta nos humanos que a rodeiam. Mas a sua maior tragicidade reside na incapacidade de conciliar as duas partes do seu ser - num trágico desencontro com a sua própria natureza. No seu ensaio *A de Cólquida*, Hélia Correia revela a sua visão do destino de Medeia, “a pensativa”:

“A sua vida em Cólquida não fora mais do que um pálido atravessamento. Depois amara. E quem a procurasse seguiria o percurso desse amor até à presunçosa terra grega e ao palácio onde fecham as mulheres, ainda que princesas. [...] Toda ela

embarcara com Jasão depois de atraiçoar a sua raça e de atrasar os seus perseguidores espalhando pedaços do irmão por sobre as águas, para que o pai os recolhesse. Toda ela passara para o amor. [...] Acho que ela esquecera inteiramente quem tinha sido em Cólquida. Abatera-se ao choque desse amor como quem sofre o choque de uma pedra. [...] As crianças vieram a morrer no templo povoado pelas cobras que as perseguiam e as faziam tropeçar. Eram crianças filhas de estrangeira, crianças meio bárbaras, dizia-se; de certo modo, criaturas híbridas que nunca chegariam a adultas, antes seriam devoradas por si mesmas quando as duas metades se enfrentassem. [...] Então correu a voz pela cidade, culpando a mãe, Medeia, dessas mortes. Esta é a história como a recebi. A história de uma mãe nervosa e exausta. Esta é a história que eu deixei cair para que se desfaça em mil pedaços e a grande, a bruxa, seja levantada pela minha versão. Esta Medeia, a doce e a vencida, dará lugar a outra, uma que pensa e concebe a magnífica vingança. Cale-se essa voz e faça-se ouvir esta para que a lição do amor nos seja horrível. Tenha o despeito de uma feiticeira dimensão tal que nunca a compreendam e o arrepio dure uma eternidade. (Correia 2002: 9-11)

Talvez o tema de Medeia seja o mais moderno entre os temas trágicos no feminino. Essa actualidade funda-se nas intensidade e continuidade do significado dos temas da *Medeia* que inspiram interpretações dramatúrgicas contemporâneas, sem perder o sentido original: a paixão unilateral de uma mulher forte e inadaptada à sociedade; o isolamento e desespero de uma estrangeira que se desenraizou da sua cultura em nome do amor; a solidão de uma mulher dotada de inteligência superior ao ambiente do seu convívio, a diminuição da identidade feminina no matrimónio em nome da satisfação de

estereotipadas mentalidades no contexto familiar; a ofensa e a traição amorosa de uma personalidade com dignidade, a arrogância da mulher rebelde contra os homens, como modo de protecção da sua feminilidade; e acima do que tudo, a vingança à medida do seu temperamento e dos seus poderes.

CONCLUSÃO

Das correntes do Oceano com o seu manto de açafrão
surgiu a Aurora, para trazer a luz aos deuses e aos homens.

Ilíada, XIX, 1-2

Cada época tem a sua tragicidade, única e intransmissível. Porém, a tragicidade de uma época é capaz de ser reconhecível num outro tempo, sendo a natureza das experiências humanas repetitiva. O que irmana o trágico de épocas cronologicamente distantes é o significado das experiências e as consequências destas experiências. No teatro, o trágico antigo pode ser recriado e compreendido num contexto moderno, se a tragicidade nesse contexto for veraz e autêntica na época em que nasce, seja qual for o modo da sua expressão. Cada época também exige o seu modo original de dizer o trágico que não é “emprestado” de uma outra época. Na procura do modo literário original, o conhecimento das identidades individuais ou colectivas da respectiva época, as suas experiências e objectivos, o modo de pensar e agir, a consciência sobre a contemporaneidade nos seus aspectos fundamentais, e as condições sócio-políticas, históricas e culturais, são um saber decisivo para a bem-sucedida transfiguração de temas e das personagens antigas em contextos modernos. Em algumas peças contemporâneas que usam os motivos, temas e figuras da tradição clássica apenas como ponto de partida para as suas tramas, ignora-se a estrutura dos mitos desenvolvidos nas tragédias gregas. Essa

quebra da estrutura do contexto tradicional raramente resulta num encontro feliz entre o antigo e o moderno. Na dramaturgia portuguesa, talvez o mais notável exemplo da confluência do antigo e o moderno seja a peça *António Marinheiro - Édipo de Alfama* de Bernardo Santareno.

A nossa leitura da trilogia de Hélia Correia focou-se na demanda das identidades das três ilustres protagonistas da herança helénica, sob o “íntimo” prisma da Autora, cujo teatro não se prende a convenções dramáticas, mas onde a palavra significa mais do que o espaço, a emoção mais do que o tempo, a memória dos protagonistas flutuante nos mitos interrogados mais do que a unidade da acção. Dedicámo-nos, por isso, à análise dos conteúdos das peças sobre Antígona, Helena e Medeia, e não às estruturas formais dos respectivos textos. O carácter “íntimo” do teatro de Hélia Correia explica-se pela contemplação da condição feminina que caracteriza as protagonistas, e na explícita ignorância do “heroísmo” destas figuras ao longo dos tempos. Essa condição feminina não é geral, mas nasce sim das suas percepções íntimas da feminilidade, da culpa, da morte, do amor, da humilhação, da maternidade, do erotismo, e da família. Antígona, Helena e Medeia são dissidentes no mundo das estereotipadas mentalidades sobre masculino e feminino, enquadradas na ordem dos dois géneros, que vivem na antagonística simbiose das duas éticas, sustentada pelas confrontações das desmedidas vivências das mulheres e dos homens. Estas personagens de Hélia Correia diferem nas suas sensibilidades, nas suas percepções afectivas e mentais do real, mas o que as une é a ousadia

de reconhecer as suas verdadeiras identidades e de buscar provas dessas identidades.

Antígona transporta uma dinâmica de destruição anterior à sua rebeldia. A sua memória é uma imensa saudade pela vida. Morta, ela gradualmente descobre as origens da sua raiva e da infelicidade enquanto era viva. Essa sabedoria chega através da perpetuação da morte, trazendo o doloroso reconhecimento de que ela não lutava pela vida, mas foi vencida pela destruição que escolheu como modo de fuga dos seus múltiplos medos. Da sua glória restam apenas poucos fragmentos da história da desmoronada família dos Labdácidas. Antígona encontra a sua identidade num extremo pessimismo, na devastação e na morte.

Quanto à dissidência de Medeia, ela baseia-se, tal como a de Antígona, na destruição e na autodestruição. Ela sai do mundo humano pagando um preço demasiado elevado, destruindo a sua parte humana. A escolha de Helena é viver, mas na aceitação do falso mito, que apaga uma das suas necessidades vitais - a autenticidade.

Os motivos da humilhação e da vingança também se cruzam na tríade. Helena, Medeia e Antígona vivem no universo dos fortes padrões patriarcais, onde a feminilidade não é considerada como dom, e a maternidade não é uma virtude, mas estas qualidades são vistas como obrigações naturais das mulheres subordinadas pela obediência ao seu estatuto social. Para além da injustiça social que legitima a humilhação das escravas, Helena, Medeia e Antígona também são humilhadas pelas mulheres que lhes estão próximas, Etra, Melana,

Éritra e a Ama de Antígona, por motivos de vingança pessoal ou por inveja.

Contudo, o motivo da esperança está presente nas heroínas de Hélia Correia. No exílio, Antígona sonha com a sua cadela que deixou em casa, com vê-la de novo - a sua esperança está na intacta, pura e feliz recordação da sua infância. Mas a realidade aniquila a vida do único ser vivo com o qual a jovem Antígona partilhava o amor. Helena deseja viver com Etra para sempre, e a sua esperança está no convívio com ela, mesmo que a sua acompanhante seja antipática. Mas Etra vai partir e Helena tem de se confrontar com um futuro sem ela. Medea ilude-se com a esperança de que Jasão ainda possa compadecer-se, até à última rejeição dele. Essas esperanças, reduzidas, frágeis, mas existentes, morrem, no entanto, pelo desencontro com o destino, pela ausência do estímulo das circunstâncias reais, mas principalmente, essas esperanças apagam-se pela convenção do mito. Essa convenção do mito está presente na trilogia: seja qual for o desenvolvimento dos episódios em Tebas, Esparta e em Corinto, reavivados na imanência da memória, no fim da “travessia” (*Perdição*), da farsa (*O Rancor*) e do “drama íntimo” (*Desmesura*), cada personagem volta ao seu lugar mítico¹²⁴, “cada qual segue a sua vocação”¹²⁵.

Hoje, no teatro e na vida, se é possível uma identificação com as personagens das tragédias gregas, sendo elas as originais ou as modernas, essa identificação é, antes de mais, individual. Individual, porque as

¹²⁴ “Cumpria-se, ileso apesar de todas as ameaças, um ciclo dramático. Um após outro, os mitos desfilarão, sujeitos a descrenças e suspeitas, objecto de críticas e censuras. Mas terminado o circuito, cada um retomava o seu papel, reinvestido num lugar e numa atitude, disposto a renascer eternamente. Assim é a natureza do mito. Maleável, sensível, mas acima de tudo resistente e vitalícia. Porque os heróis, mau grado o desgaste que o tempo lhes provoca, têm sempre do seu lado a mão protectora de Mnemósine. São, por isso, inesquecíveis.” Cf. Maria de Fátima Silva, “Mitos em crise. Hélia Correia, *O Rancor*, in *Furor. Ensaaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*; p. 113.

¹²⁵ Creonte, in *Desmesura*, p. 56.

circunstâncias desafiam a nossa ética e apenas da nossa ética dependem as nossas acções. As circunstâncias extremas, que exigem decisões radicais, fazem parte da contemporaneidade da nossa existência, mas somos nós que escolhemos os nossos actos dos quais derivam os equívocos e as consequências destes actos.

Na tragédia grega, o homem ousa opor-se aos deuses, mesmo quando conhece o seu fim. Atreve-se a não aceitar a ordem estabelecida, se essa ordem é conduzida pela obediência cega ou pelo medo. Essa audácia de um herói trágico é a coragem no homem contemporâneo, e esta virtude reside na sua consciência e na sua individualidade. Mas o que nos distingue e torna únicos perante *Poder e Força*¹²⁶, ou qualquer destruição, vazio ou humilhação, é a nossa decência - que simboliza aquele fígado de Prometeu que se renova. Talvez por isso os deuses de Olimpo temessem Prometeu. Talvez os mortais que pretendem aproximar-se dos novos Olimpos tenham o espírito de Prometeu que se encontra em cada um de nós, vivo, tímido ou submetido, mas não desenraizado.

A dor profunda dá-nos o conhecimento de nós próprios, da nossa condição limitada, mas humana e autêntica, e entendemos o sentido das nossas acções e as circunstâncias que os desafiam - esse caminho surpreendente na demanda das nossas próprias identidades. Os versos que temos criado desde os primeiros cantos e as tragédias gregas, são o bater do coração, mas a nossa consciência, os nossos actos são o rosto da humanidade.

¹²⁶ Poder e Força, servidores de Zeus, figuras da tragédia *Prometeu Agrilhado* de Esquilo.

ANEXO

Peças contemporâneas com temas e personagens das tragédias gregas

Autor	Título	Ano	Personagens
António Sérgio	<i>Antígona</i>	1930	Antígona
Júlio Dantas	<i>Antígona</i>	1946	Antígona
Fernando Amado	<i>A Caixa de Pandora</i>	1947	Clitemnestra
Almada Negreiros	<i>O Mito de Psique</i>	1949	Afrodite
António Pedro	<i>Antígona</i>	1954	Antígona
João de Castro Osório	<i>A Trilogia de Édipo (A Esfinge, Jocasta, Antígona)</i>	1954-5	Édipo, Jocasta Antígona
João de Castro Osório	<i>A Trilogia de Tróia (Helena, Aquiles, Apoteose)</i>	(post.1999)	Helena, Ulisses Agamémnon
Natália Correia	<i>O Progresso de Édipo</i>	1957	Édipo Jocasta
Bernardo Santareno	<i>António Marinheiro - Édipo de Alfama</i>	1960	Édipo Jocasta
Augusto Abelaira	<i>O Nariz de Cleopatra</i>	1961	Ulisses Zeus
Augusto Sobral	<i>Os Degraus</i>	1963	Prometeu
Ruben, A.	<i>O fim de Orestes</i>	1963	Orestes
David Mourão-Ferreira	<i>O Irmão</i>	1965	variação sobre o tema de Orestes

Autor	Título	Ano	Personagens
Almada Negreiros	<i>Galileu, Leonardo e Eu</i>	1965	Prometeu
Almada Negreiros	<i>Aqui Cáucaso</i>	s. data	Prometeu
Fernando Ribeira Teles	<i>A Herança de Édipo</i>	s. data	Édipo
Jorge de Sena	<i>Epimeteu ou o Homem que Pensava Depois</i>	1971	Zeus Afrodite
Wanda Ramos	<i>Prometeu Agrilhoado em Lisboa</i>	1975	Prometeu
António Aragão	<i>Desastre Nu</i>	1980	Penélope
Anabela Mendes	<i>Uma conversa sobre Ifigénia</i>	1982	sobre Ifigénia
Fiama Hasse Pais Brandão	<i>Ensaio Mortal</i>	1988	Ulisses (Mérope)
Fiama Hasse Pais Brandão	<i>Eu vi o Epidauro</i>	1989	Medeia Jasão
Fonseca Lobo	<i>As mulheres de Tróia</i>	1989	Hécuba, Helena Ulisses
Norberto Ávila	<i>O Marido Ausente</i>	1989	Ulisses
João Padrão	<i>Ítaca</i>	1989	Ulisses Penélope
João Padrão	<i>Pessoa</i>	1989	Ulisses
Fonseca Lobo	<i>As Suplicantes</i>	1991	Suplicantes
Hélia Correia	<i>Perdição</i>	1991	Antígona

Autor	Título	Ano	Personagens
Eduarda Dionísio	<i>Antes que a Noite Venha</i>	1992	Antígona Medeia
Nuno Júdice	<i>Flores de Estufa</i>	1993	Édipo
Casimiro Duarte Simões	<i>A Ira dos Deuses</i>	1995	Fedra, Hipólito
José Fernando Tavares	<i>Prometeu</i>	1997 (repr. 1987)	Prometeu
Jorge Silva Melo	<i>Prometeu: Rascunhos</i>	1997	Prometeu
Paulo José Miranda	<i>O Corpo de Helena</i>	1998	Helena
Carlos Jorge Pessoa	<i>Escrita da Água (no rasto de Medeia)</i>	1998	Medeia
Abel Neves	<i>Ariadne, Teseu e Minotauro têm Riso e bebem Chá</i>	1999	Teseu
Delfim Ferreira Leão	<i>Prometeu</i>	1999	Prometeu
Hélia Correia	<i>O Rancor - Exercícios sobre Helena</i>	2000	Helena
Rui Sousa	<i>Guerra de Tróia - A Vitória dos Espectros</i>	2002	Helena
Armando Nascimento Rosa	<i>Um Édipo</i>	2003	Édipo, Jocasta Manto
José Tolentino Mendonça	<i>Perdoar Helena</i>	2005	sobre o tema de Helena

Autor	Título	Ano	Personagens
Armando Nascimento Rosa	<i>Nória e Prometeu - Palavras do Fogo</i>	2006 repr.	Prometeu, Zeus Bacantes
Sophia de Mello Breyner Andresen	<i>Medea</i>	2006 publ.	Medeia
Hélia Correia	<i>Desmesura - Exercícios com Medeia</i>	2006	Medeia
Armando Nascimento Rosa	<i>Antígona Gelada</i>	2008	Antígona

Versões portuguesas das tragédias nos séc. XVI- XIX

Autor	Título	Ano
Henrique A. Vitória	<i>Vingança de Agamemnon</i>	1536 (representada) 1555 (publicada)
George Buchanan	<i>Alceste e Medeia de Eurípides</i>	1567
António José da Silva	<i>Os Encantos de Medeia</i>	1735
Manuel de Figueiredo	<i>Édipo</i>	1757
Manuel de Figueiredo	<i>Artaxerxes II</i>	1757
Manuel de Figueiredo	<i>Andromaca</i>	1777
Francisco D. Gomes	<i>Ifigénia</i>	1798
Francisco D. Gomes	<i>Electra</i>	1799
Almeida Garrett	<i>Xerxes</i>	1818
José Manuel da Viega	<i>Medea</i>	1821
Guerra Junqueiro	<i>Prometeu Libertado</i>	(não acabado)

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primária

Homero

- 1985 *Ilijada*. Tradução para o sérvio de Miloš Djurić. Novi Sad: Matica Srpska.
- 2005 *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.

Hesíodo

- 2005 *Teogonia. Trabalhos e dias*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Aristóteles

- 2000 *Poética*. Tradução, Prefácio e Introdução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 2002 *O pesničkoj umetnosti*. Tradução para o sérvio e Prefácio de Miloš Đurić. Belgrado: Dereta.
- 2004 *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Edições de tragédias gregas estudadas

Ésquilo

- 1988 *Okovani Prometej*, in *Sabrane grčke tragedije*. Tradução para o sérvio de Koloman Rac e Nikola Majnarić. Belgrado: Vrhunci civilizacije: 13-27.

- 1992 *Prometeu Agrilhado*. Introdução, tradução do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70.

Sófocles

- 1988 *Antigona*, in *Sabrane grčke tragedije*. Tradução para o sérvio de Koloman Rac e Nikola Majnarić. Belgrado: Vrhunci civilizacije: 177-194.
- 1992 *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- 2007 *Antigone*. Translated by Reginald Gibbons and Charles Segal. The Greek tragedy in new translations. General Editors Peter Burian and Alan Shapiro. Oxford: Oxford University Press.

Eurípides

- 1988 *Medeja*, in *Sabrane grčke tragedije*. Tradução para o sérvio de Koloman Rac e Nikola Majnarić. Belgrado: Vrhunci civilizacije: 437-454.
- 1989 *Helena*, in *Sabrane grčke tragedije*. Tradução para o sérvio de Koloman Rac e Nikola Majnarić. Belgrado: Vrhunci civilizacije: 576-599.
- 1998 *Helen*. Translated and Edited by James Morwood, in Euripides *Medea and other Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- 2005 *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- 2005 *Helena*. Introdução e tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Festeia. Tema clássico.

- 2006 *Medeia*. Recriação poética de Eurípides de Sophia de Mello Andresen. Prefácio de Frederico Lourenço. Lisboa: Caminho.
- 2006 *Medea*. Translated by Michael Collier and Georgia Machemer. The Greek tragedy in new translations. General Editors Peter Burian and Alan Shapiro. Oxford: Oxford University Press.

Peças portuguesas com temas e figuras de tragédias gregas

ABELAIRA, Augusto

- 1961 *O Nariz de Cleópatra*. Lisboa: Livraria Bertrand.

AMADO, Fernando

- 2000 “A Caixa de Pandora”, in *Peças de Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ARAGÃO, António

- 1980 *Desastre Nu*. Lisboa: Moraes Editores.

ÁVILA, Norberto

- 1997 *O Marido Ausente*. Lisboa: Edições Colibri.

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais

- 1989 “Ensaio Mortal” e “Eu vi o Epidauro”, in *Teatro-Teatro*. Lisboa: Fenda.

CORREIA, Hélia

- 1991 *Perdição. Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro.* Lisboa: Dom Quixote.
- 2000 *O Rancor - Exercício sobre Helena.* Lisboa: Relógio D'Água.
- 2006 *Desmesura - Exercício com Medeia.* Lisboa: Relógio D'Água.
- 2006 *Perdição - Exercício sobre Antígona.* Lisboa: Relógio D'Água.

CORREIA, Natália

- 1957 *O Progresso de Édipo.* Lisboa.

DANTAS, Júlio

- 1946 *Antígona.* Lisboa: Livraria Bertrand.

DIONÍSIO, Eduarda

- 1992 *Antes que a Noite Venha.* Lisboa: Cotovia - Teatro Nacional D. Maria II.

JÚDICE, Nuno

- 1993 *Flores de Estufa.* Lisboa: Quetzal Editores.

LEÃO, Delfim Ferreira

- 1999 *Prometeu.* Coimbra: Minerva.

LOBO, Fonseca

- 1987 *As Suplicantes.* Lisboa: Plátano Editora.
- 1989 *As Mulheres de Tróia.* Lisboa: Plátano Editora.

MELO, Jorge Silva

1997 *Prometeu: rascunhos à luz do dia*. Lisboa: & etc.

MENDES, Anabela

1984 “Uma Conversa sobre Ifigénia na ausência do senhor Goethe e do senhor Berg”, in *RUNA*. No. 1: 83-88.

MENDONÇA, José Tolentino

2005 *Perdoar Helena*. Lisboa: Assírio & Alvim.

MIRANDA, Paulo José

1998 *O Corpo de Helena*. Lisboa: Edições Cotovia.

MOURÃO-FERREIRA, David

1987 *O irmão*. Lisboa: Guimarães Editores.

NEGREIROS, Almada

1993a “O Mito de Psique”, in *Obras Completas. Teatro*. Vol VII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 213-227.

1993b “Galileu, Leonardo e Eu”, in *Obras Completas. Teatro*. Vol VII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 229-238.

1993c “Aqui Cáucaso”, in *Obras Completas. Teatro*. Vol VII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 239-264.

NEVES, Abel

1999 “Ariadne, Teseu e Minotauro têm riso e bebem chá”, in *Além as Estrelas são a nossa casa*. Lisboa: Edições Cotovia.

OSÓRIO, João de Castro

1954 *A Trilogia de Édipo: 1. A Esfinge; 2. Jocasta; Antígona*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.

- 1999 *A Trilogia de Tróia: 1. Helena; 2. Aquiles; 3. Apoteose.*
Lisboa: Nova Arrancada.
- PADRÃO, João
- 1989 I - "Ítaca". II - "Pessoa(s) Etc.", in *Teatro*. Pontevedra -
Braga: Fundação Europeia Viqueira - Instituto Internacional
da Lusofonia.
- PEDRO, António
- 1981 "Antígona", in *Teatro Completo*. Lisboa: Imprensa Nacional-
Casa da Moeda.
- PESSOA, Carlos Jorge
- 1998 Escrita da Água (no rasto de Medeia), in *Pentateuco:
Manual de sobrevivência para o Ano 2000*. Lisboa: Edições
Cotovia.
- ROSA, Armando Nascimento
- 2003 *Um Édipo*. Évora: Casa do Sul.
- 2006a *An Oedipus - The Untold Story*. New Orleans: Spring Journal
Books.
- 2006b *Nória e Prometeu - Palavras do Fogo*. www.triplov.com
- 2008 *Atígona Gelada*. Editor José Ribeiro Ferreira. Prefácio de
Maria do Céu Fialho. Coimbra: Fluir Perene.
- RUBEN, A.
- 1963 "O Fim de Orestes", in *Um Adeus aos Deuses*. Grécia.
Lisboa: Portugal:89-96.
- SANTARENO, Bernardo
- 2004 *António Marinheiro - Édipo de Alfama*. Lisboa: Editorial Nova
Ática.

- SENA, Jorge de
1989 "Epimeteu ou o Homem que Pensava Depois", in *Mater Imperialis*. Lisboa: Edições 70.
- SÉRGIO, António
1930 *Antígona*. Porto: Ed. da República.
- SIMÕES, Casimiro Duarte
1995 *A Ira dos Deuses*. Lisboa: INATEL.
- SOBRAL, Augusto
2001 "Os Degraus", in *Teatro*. Lisboa: INCM.
- SOUSA, Rui
2002 *Guerra de Tróia - A Vitória dos Espectros*. Coimbra: Angelus Novus.
- TAVARES, José Fernando
1997 *Prometeu*. Lisboa: Universitária Editora.
- TELES, Fernando Ribeiro
s.d. *A Herança de Édipo*. (dactilografada).

Bibliografia Secundária

1. Estudos

a) Sobre cultura e literatura clássicas

BLOOM, Harold

2004 "The Greeks: Plato's Contest with Homer", in *Where shall Wisdom be Found?* New York: Riverhead Books: 31-77.

BONNARD, André

2007 *A Civilização Grega*. Tradução de José Saramago, Lisboa: Edições 70. (título original: *Civilisation Grecque*.)

ĐURIĆ, Miloš

1982 *Istorija helenske književnosti*. Belgrado: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

HEGEL, G. W. Friedrich

1993 *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores.

JABOUILLE, Victor

1999 *Cronologia da Cultura Clássica*. Lisboa: Colibri.

JANKOVIĆ, Vladeta

1992 *Imenik klasične starine: mit, legenda, istorija, književnost*. Belgrado: Vajat.

LOURENÇO, Frederico

- 2003 "Introdução", in Homero. *Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia: 11-22.
- 2004 *Grécia Revisitada*. Lisboa: Cotovia.
- 2005 "Introdução", in Homero. *Ilíada*. Lisboa: Livros Cotovia: 7-25.

MASSEY, Michael

- 1989 *As Mulheres na Grécia e Roma Antigas*. Tradução de Maria Cândida Cadavez. Mem Martins: Publicações Europa-América (título original: *Women in Ancient Greece and Rome*.1988).

PEREIRA, Maria Helena da Rocha

- 1995 *Hélade. Antologia da cultura grega*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- 1996 "Eros e philia no nostos de Ulisses", in *Euphrosyne*. Actas. Colóquio *Eros e Philia na Cultura Grega*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos: 5-12.
- 2003 "Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume - *Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha

- 2004 "Prefácio", in Aristóteles, *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 5-31.
- 2005a "Introdução", in Eurípides, *Medeia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 9-42.
- 2005b "Prefácio", in Hesíodo, *Teogonia. Trabalhos e Dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 7-17.

PRIETO, M. H. Ureña.

2001 *Dicionário de Literatura Grega*. Lisboa: Verbo.

SIRONIĆ, Milivoj & SALOPEK, Damir

1977 "Grčka književnost", in VRATOVIĆ, Vladimir (ed.) *Povjest svetske književnosti*. Livro 2. Zagreb: Mladost: 7-187.

SISSA, Giulia & DETIENNE, Marcel

1991 *Os Deuses da Grécia*. Tradução de Manuela Madureira. Lisboa: Editorial Presença. (título original: *La Vie Quotidienne des Dieux Grecs*. 1990).

WICKHAM, Glynne

2003 "Ancient Greece and the Hellenistic World, 500-200 BC", in *A History of the Theatre*. London: Phaidon: 31-42.

b) Sobre mito

ARMSTRONG, Karen

2005 *Uma pequena história do mito*. Tradução de Paula Reis. Lisboa: Teorema. (título original: *A Short History of Myth*.)

BURKERT, Walter

2001 *Mito e Mitologia*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70. (título original: *Mythos und Mythologie*.)

Dictionary of Classical Mythology

1995 London: Brockhampton Press.

GRAVES, Robert

- 2005 *Os Mitos Gregos*. Tradução de Fernanda Branco. Lisboa: Dom Quixote (título original: *The Greek Myths*. 1972)

GRIMAL, Pierre

- 1989 *A Mitologia Grega*. Tradução de V. Jabouille. Mem Martins: Publicações Europa-América (título original: *La Mythologie Grecque*.)
- 1999 *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Coordenação da edição portuguesa de Victor Jabouille. Lisboa: Difel (título original: *Dictionnaire de la Mythologie Greacque et Romaine*. 1951).

GUIMARÃES, Ruth

- 1995 *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Cultrix.

GUIRAND, Félix (dir.)

- 2006 “Mitologia grega”, in *História das Mitologias I*. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70: 175-369. (título original: *Mythes et Mythologies*.)

HAMILTON, Edith

- 2005 *A Mitologia*. Tradução de Maria Luísa Pinheiro. Lisboa: Dom Quixote. (título original: *Mythology*.)

JABOUILLE, Victor

- 1994 *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Mem Martins: Inquérito.

JABOUILLE, Victor & SERRA, Pedro et al

- 1993 *Mito e Literatura*. Mem Martins: Inquérito.

LAMAS, Maria

1991 "Mitologia Grega", in *Mitologia Geral. O Mundo dos deuses e dos heróis*. Volume I. Lisboa: Editorial Estampa: 299-357.

LEÃO, Delfim Ferreira, Maria do Céu Fialho e Maria da Fátima Silva (coords.)

2005 *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*. Coimbra: Ariadne Editora.

MARTÍNEZ, C. Falcón & FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio & MELERO, López

1993 *Dicionário de Mitologia Clássica*. Tradução de Ana Patrão, Ribeiro de Almeida e Teresa Rebelo da Silva. Lisboa: Editorial Presença. (título original: *Diccionario de la Mitologia Clásica*.1980).

MELETINSKI, Eleazar Moiseevich

1987 *Poetika mita*. Tradução do russo para o sérvio de Jovan Janićijević. Belgrado: Nolit.

MELO, António Maria Martins

2004 "A mitologia clássica no humanismo do renascimento português", in *Ágora* 6: 167-191.

PINSENT, John

1976 *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Editora da Universidade de São Paulo. (título original: *Myths & Legend of Ancient Greece*. 1969).

SEBAG, Lucien

1967 "O Mito: Código e Mensagem", in *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos*. Seleção de Eduardo Prado Coelho. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora: 191-209.

TROUSSON, Raymond

- 1988 *Temas e mitos. Questões de método*. Lisboa: Livros Horizonte. (título original: *Thèmes et mythes - questions de méthode*). Bruxelas. 1981.

VERNANT Jean-Pierre

- 1991 *O Mito e a Religião na Grécia Antiga*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema(título original: *Mythe et religion en Grèce ancienne*.1990).
- 1993 *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema (título original: *Figures, idoles, masques*. 1991).

C) Sobre tragédia grega

BONGIE, Elizabeth Bryson

- 1977 “Heroic Elements in the *Medea* of Euripides”, in *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 107; The Johns Hopkins University Press: 27-56.

COLLIER, Michael

- 2006 “Introduction”, in *Euripides. Medea*. Translated by Michael Collier and Geórgia Machemer. Oxford University Press: 3-31.

CORREIA, Carlos João

- 2001 *Antígonas*, intimidade, dor e paixão, in Ferreira, Maria Luísa Ribeiro (org.) *Pensar no Feminino*. Lisboa: Colibri: 61-82.

DESERTO, Jorge

1998 *Figuras sem nome em Eurípides*. Lisboa: Edições Cosmos.

DOUGHERTY, Carol

2006 *Prometheus*. London and New York: Routledge.

DUNN, Francis M.

1996 *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*.
New York: Oxford University Press.

FACHIN, Lídia

2000 "Ler Antígona hoje", in *Literatura e Pluralidade Cultural*.
Lisboa: Colibri: 151-158.

FERREIRA, José Ribeiro

2005 *Amor e Morte na Cultura Clássica*. Coimbra: Ariadne
Editora.

FIALHO, Maria do Céu

1996 *A nau da maldição. Estudo sobre Sete contra Tebas de
Ésquilo*. Coimbra: Minerva Editora.

GIBBONS, Reginald

2007 "On the translation", in Sophocles: *Antigone*. Translated by
Reginald Gibbons and Charles Segal. Oxford University
Press: 37-49.

GIL, Isabel Maria Capelo

2001 "Antígona Subjecta", in FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro
(org.) *Pensar no Feminino*. Lisboa: Colibri: 83-101.

GRIFFITHS, Emma

2006 *Medea*. London and New York: Routledge.

HALL, Edith

1998 "Introduction", in Euripides *Medea and other Plays*.
Translated and Edited by James Morwood. Oxford: Oxford
University Press: ix-xxxiv.

HARDWICK, Lorna

1999 "Theatres of the Mind: Greek Tragedy in Women's Writing in
England in the Nineteenth Century", in *The Reception of the
Texts and Images of Ancient Greece in Late Twentieth-
Century Drama and Poetry in English*. London: Open
University: January Conference 1999. Theatre: Ancient &
Modern.

JABOUILLE, Victor

1980 Algumas considerações acerca da estrutura do mito de
Édipo", in *Euphrosyne*. Vol. 10: 119-132.

JABOUILLE, Victor & FIALHO, Maria do Céu et al

1999 *Estudos sobre Antígona*. Mem Martins: Inquérito.

KIŠ, Danilo

2003 "Mit o Prometeju", in *Najlepši eseji Danila Kiša*. Prefácio de
Ivana Milivojević. Belgrado: Prosveta: 23-38.

KITTO, H. D. F.

1972 *A Tragédia Grega*. Estudo Literário. Vol. I - II. Tradução de J
José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado.
(título original: *Greek Tragedy - A Literary study*. London:
1939.)

KNOX, Bernard M. W.

- 1983 *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy.*
Berkeley - London - New York: University of California
Press.

LESKY, Albin

- 1976 *A Tragédia Grega.* Tradução de J. Guinsburg et al. São
Paulo: Editora Perspectiva (título original: *Die griechische
Tragödie.*)
- 1995 *História da Literatura Grega.* Tradução de Manuel Losa.
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (título original:
Geschichte der griechischen Literatur. 1971).

MALINA, Judith

- 1990 "Preface", in *Antigone in a version by Bertolt Brecht.*
Translated by Judith Malina. New York: Applause Theatre
Book Publishers.

NIETZSCHE

- 2005 *A Origem da Tragédia.* Tradução, apresentação e
comentário de Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa Editora.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha

- 1985/86 "O Herói Épico e o Héroi Trágico, in *Memórias da
Academia das Ciências de Lisboa.* Classe de Letras 24:
97-117.
- 1992 "Introdução", in Sófocles, *Antígona.* Lisboa: Fundação
Calouste Gulbenkian: 9-34.
- 2005 "Introdução", in Eurípides, *Medeia.* Lisboa: Fundação
Calouste Gulbenkian: 9-42.

PORTELA, Joana Abranches

- 2001 "Personagens Femininas em As Fenícias de Eurípides: - I. Jocasta", in *Boletim de Estudos Clássicos*. Vol. 36, Dezembro: 55-67.
- 2002a "Personagens Femininas em As Fenícias de Eurípides: - II. Antígona", in *Boletim de Estudos Clássicos*. Vol. 37, Junho: 21-30.
- 2002b "As Fenícias de Eurípides: Inovações na Leitura do Mito Tebano", in *Boletim de Estudos Clássicos*. Vol. 38, Dezembro: 35-53.

PULQUÉRIO, Manuel Oliveira

- 1991 "O grande monólogo de *Medeia* de Eurípides", in *Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Actas do Colóquio. Coimbra: Universidade de Coimbra: 33-44.

REHM, Rush

- 2003 *Radical Theatre. Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth.

ROMILLY, Jacqueline de

- 1999 *A Tragédia Grega*. Tradução de Leonor Santa Barbara. Lisboa: Edições 70 (título original: *La Tragédie Grecque*. 1997).

SANTOS, José Trindade

- 1995 "Antígona. A Mulher e o Homem", in *Humanitas*, XLVII: 115-138.

SEGAL, Charles

- 2007 "Introduction", in Sophocles' *Antigone*. Translated by Reginald Gibbons and Charles Segal. The Greek Tragedy in New Tanslations. Oxford: Oxford University Press: 3-35.

SERRA, José Pedro

- 2004 "O trágico antigo e o homem de hoje", in Aires Nascimento (ed.) *Antiguidade Clássica: Que fazer com este património*. Colóquio à memória de Victor Jabouille, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, pp.179-184.
- 2005 "A construção do trágico em Sófocles", in A. Nascimento (ed.) *Sófocles. XXV centenário do nascimento. Actas de Colóquio*, Lisboa 2005, pp. 23-35.
- 2006 *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e

- 2005 *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela

- 2001 "O Fogo de Prometeu", in *Humanitas*. LIII: 133-140.

STEINER, George

- 1995 *Antígonas*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água. (título original: *Antigones*. 1984).
- 1996 *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press.

TROUSSON, Raymond

- 1992 *Prometeu na Literatura*. Tradução de Evaristo Santos et al. Porto: Rés-Editora (título original: *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*).

VÁRZEAS, Marta

- 2001 *Silêncios no Teatro de Sófocles*. Lisboa: Edições Cosmos.

d) Sobre teatro e literatura dramática

ABIRACHED, Robert

- 1994 *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Tradução de Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociacion de directores de escena de España. (título original: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*.)

CARLSON, Marvin

- 1993 *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.

FIALHO, Maria do Céu

- 1991 "Antígona" de Jean Cocteau", in *Biblos*. LXVII: 125-152.

MATEUS, Osório

- 2002 *De Teatro e Outras Escritas*. Organização de Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva. Lisboa: Quimera.

PAVIS, Patrice

- 2001 *Dicionário de Teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg et al. São Paulo: Editora Perspectiva.

PORTO-BOMPIANI, González

- 1959 *Diccionario Literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Montaner y Simón.

RYNGAERT, Jean-Pierre

- 1992 *Introdução à Análise do Teatro*. Tradução de Carlos Porto. Lisboa: Edições Asa. (título original: *Introduction à L'analyse du théâtre*. 1991).

SILVA, Maria de Fátima Sousa e

- 2004 "Tradição do Teatro Clássico na cena contemporânea", in Aires Nascimento (ed.) *Antiguidade Clássica: Que fazer com este património?* Colóquio à memória de Victor Jabouille. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos: 171-178.

SOARES, Nair Castro

- 1996 *Teatro Clássico no século XVI*. Coimbra: Livraria Almedina.

e) Sobre literatura portuguesa

BARATA, José Oliveira

- 1990 "A Presença do trágico em Bernardo Santareno", in *Biblos* LXVI: 203-243.
- 1991a *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- 1991b "Utopia e Realidade: os encantos de Medeia e o anel de Sacatrapo", in *Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Actas do Colóquio. Coimbra: Universidade de Coimbra: 101-134.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão

1979 *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. Lisboa:
Instituto de Cultura Portuguesa.

CARLSON, Marvin

2006 "Coupling Serpents: Armando Nascimento Rosa's *An Oedipus*", in *An Oedipus - The Untold Story: A Ghostly Mythodrama in One Act*. New Orleans: 91-103.

COELHO, Jacinto do Prado

1983 *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: ICPL,
Biblioteca Breve.

COXITO, Amândio

1999 "A projecção de Aristóteles no Pensamento Português", in
Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I
Congresso da APEC. Coimbra: 271-278.

CRUZ, Duarte Ivo

1983 *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa:
Guimarães Editores.

2001 *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.

CUNHA, António Manuel dos Santos

2004 *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e
Encontro com o Real*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da
Moeda.

DOWNING, Christine

2006 Another Oedipus: A Response to Armando Nascimento
Rosa's *An Oedipus*", in *An Oedipus - The Untold Story:
A Ghostly Mythodrama in One Act*. New Orleans: 61-89.

FERREIRA, Luíza de Nazaré

- 1999 "Medeia em *Antes que a Noite Venha de Eduarda Dionísio*", in *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC. Coimbra: 375-380.

FADDA, Sebastiana

- 2001 "O Teatro e os seus múltiplos" (Prefácio), in *Augusto Sobral. Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 7-30.

FERREIRA, José Ribeiro

- 1999 "Temas Clássicos na Literatura Portuguesa Contemporânea", in *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC. Coimbra: 395-431.
- 2000 *Mitos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea*. Recolha poética. Madrid: Ediciones Clássicas - Liga de Amigos de Conimbriga.

FERREIRA, José Ribeiro & DIAS, Paula Barata (coord.)

- 2004 *Fluir Perene. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*. Coimbra: Imprensa de Universidade.

FIALHO, Maria do Céu

- 2006 "O Progresso de *Édipo* de Natália Correia: Uma reescrita feminina do mito", in *Máthesis* 15: 241-255.
- 2008 "Prefácio", in *Antígona Gelada* de Armando Nascimento Rosa. Editor José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Fluir Perene: 7-17.

FIGUEIREDO, Ivone

- 1999 "Intersecções, derivações e transformações do mito em David Mourão-Ferreira, in *Boletim de Estudos Clássicos*. Vol. 31. Coimbra: 133-144.

IÁÑEZ, Eduardo

- 1993 Renascimento Literário em Portugal", in *História da Literatura Universal - O Renascimento Literário Europeu*. Volume III. Lisboa: Planeta Editora: 152-163.

JABOUILLE, Victor

- 1977 O Mito de Édipo numa Obra Contemporânea do Teatro Português", in *Clássica 2*: 3-14.

MONTEIRO, Maria do Carmo

- 1979 "O Imaginário em *O Progresso de Édipo* de Natália Correia", in *Biblos*. Volume LV: 161-181.

MORAIS, Carlos

- 1999 *A Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa", in *III Colóquio Clássico*. Actas. Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro: 265-284.
- 2001 *A Antígona* de António Sérgio: um estudo social em forma dialogada", in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate 3*: 111-138.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha

- 2003b "Portugal e a Herança Clássica", in *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*. Porto: ASA Editores: 11-27.

PICCHIO, Luciana Stegagno

- 1969 *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora.

REBELLO, Luiz Fransisco

- 1977 *O Primitivo Teatro Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- 1988 *História do Teatro Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

REBELO, Luís de Sousa

- 1982 *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

RODRIGUES, Nuno Simões

- 2001 "Garrett e a tragédia de tema clássico. O exemplo de *Méropé*", in *Humanitas*. Vol LIII: 385-408.

ROSA, Armando Nascimento

- 2006 Afterword: An Oedipus - The Untold Story. A Gnostic drama under the Sign of Hermes", in *An Oedipus - The Untold Story: A Ghostly Mythodrama in One Act*. New Orleans: 43-60.

ROWLAND, Susan

- 2006 "Foreword", in *An Oedipus - The Untold Story: A Ghostly Mythodrama in One Act*. New Orleans: xv-xxiii.

SERÔDIO, Maria Helena

- 1997 "Teatro e cidadania. Jorge Silva Melo e o espectro de Marx", in *Vértice* 81, Dezembro: 19-26.
- 2002 "La dramaturgia portuguesa: una visión parcial de la dramaturgia contemporánea (después de abril de 1974)", in *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*: 13-20.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e

- 2001a *A Antígona* de António Sérgio: "Um estudo social em forma dialogada", in *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro: 13-38.
- 2001b "Antígona breve, Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha*", in *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro: 141-160.
- 2005a "Duas versões do tema de Antígona no Teatro Português Contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia", in *Humanitas*. Vol. L: 963-1000.
- 2005b "Os caminhos da honra e do amor ou *O corpo de Helena* de Paulo José Miranda, in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.1: 57-74.

SILVA, Maria de Fátima Sousa (coord.)

- 1998 *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*. 23. Lisboa: Colibri; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 2001 *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*. 35. Volume II. Lisboa: Colibri; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 2004 *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*. Volume III. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SOARES, Nair Castro

- 2005 "O Amor e a Morte na Tragédia Clássica e na Castro de António Ferreira", *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Direcção de Carlos Reis. Volume II. Lisboa - São Paulo: Editorial Verbo: 288-290.

f) Sobre Hélia Correia

CORREIA, Hélia

- 2001 "Perdição - exercício sobre Antígona", in Aires Nascimento (ed.) *Sófocles. XXV centenário do nascimento*. Actas de Colóquio, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos: 117-122.
- 2002 "A de Cólquida", in *Apodera-te de mim*. Lisboa: Black Sun Editores: 9-11.

FERREIRA, Luíza de Nazaré

- 2000 "O Rancor - Exercício sobre Helena de Hélia Correia", in *Boletim de Estudos Clássicos*. 34, Dezembro: 147-154.
- 2002 "De Amorins a Esparta: O Tema de Ulisses em Hélia Correia", in *Humanitas*. Vol. LIV: 401-417.

FIALHO, Maria do Céu

- 2006 "O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 47-59.

GIL, Isabel Maria Capelo

- 2006 "Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 61-76.

LISBOA, Maria Manuel

- 2006 "Amor, Rancor e Guerra em Hélia Correia *Até ao fim do mundo*", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 129-154.

MELO, Jorge Silva

- 2006 "Continuar a escrever", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 7-9.

MANOJLOVIĆ, Tatjana

- 2006 "Personagens de Antígona, Helena e de Medeia na trilogia de Hélia Correia", in *Furor - Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 155-172.
- 2007 "A peça bilingue de Hélia Correia - *Perdição. Exercício com Medeia*", in *Sinais de Cena 7*. Porto: Campo das Letras: 106-107.

OWEN, Hilary

- 2006 "Antígonas Antagónicas: Género, Génio e a Política de Performance em *Perdição* e *Florbela* de Hélia Correia", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e

- 2001 "Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*", in *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro: 103-120.
- 2006a "Mitos em crise. Hélia Correia, *O Rancor*", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 93-113.
- 2006b "A ama - um motivo clássico no *Rancor* de Hélia Correia", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 115-128.

- 2006c "Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*", in *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 173-195.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.)
- 2006 *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SOARES, Carmen
- 1999 "O Exílio Afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia", in *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC. Coimbra: 359-374.
- g) Estudos literários**
- BLOOM, Harold
- 1991 *A Angustia da Influência*. Tradução de Miguel Tamen, Lisboa: Cotovia. (título original: *The Anxiety of Influence*. 1973).
- BRILHANTE, Maria João
- 2003 "Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo", in *Máthesis*, 12: 199-231.
- CALVINO, Ítalo
- 1994 "As Odisseias na Odisseia", in *Porquê ler os clássicos*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema: 15-21.

JOLLES, André

1976

Formas Simples. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix. 83-108. (título original: *Einfache Formen*. 1930).

POCIÑA, Andrés

2001

"Sobre la reescritura de los clásicos", in *Las Puertas del Drama*. Madrid: Revista de la Asociación de Autores de Teatro. Número 6. Primavera: 4-10.