



NOVA
NOTIFICAÇÃO

EXCLUSIVAMENTE
PRESENCIAL

saber mais



ELASTEIA VII

“

Dionísias cariocas:
SOBRE O TEATRO GRECO-LATINO
E A SUA RECEÇÃO

”

6-8 NOV 2024 RIO DE JANEIRO

BRASIL



PPGF
PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA UFRJ



CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
CECH



REPÚBLICA
PORTUGUESA



MESA 1

EXPRESSÕES DO TRÁGICO

Fernando Brandão dos Santos (UNESP)

Quando a cidade se faz teatro: a tragédia grega.

Quando se estuda a tragédia grega, geralmente damos mais atenção às personagens humanas, consideradas centrais, em torno das quais a chamada “ação” se desenrola, do que às condições do espaço onde essas ações acontecem. Trata-se de heróis e heroínas de um passado mítico que trazem para a cena seus problemas, suas questões e suas resoluções. No entanto, gostaríamos de examinar num estudo, ainda em seus primeiros passos, como a “cidade” é tratada em alguns textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e com isso destacar em que perspectiva a pólis é tomada como um “corpo” cívico, que emoldura, desenha ou mesmo determina alguns acontecimentos de forma a ser entendida não só como um *background* para as ações das personagens, mas ela própria seja uma personagem a ser escrutinada e definida.

Nelson de Aguiar Menezes Neto (UFRJ)

O poder da interjeição na performance trágica.

No verso 1028 das *Rãs*, Dioniso diz que gostou quando, nos *Persas*, o coro bate palmas e emite exclamações de tristeza (ἐῖπεν ‘ἰαυοῖ’) diante do corpo morto de Dario. Com isso, Aristófanes coloca em evidência a interjeição como um componente particular das convenções do teatro. Inscrita numa tradição em que o *lógos* corresponde à palavra em ação, o emprego dessa estrutura lexical na tragédia grega apresenta-se, portanto, como elemento fundamental para o funcionamento deste gênero poético. Trata-se de uma estratégia refinada de enunciação que atende às finalidades trágicas de produção de efeitos emocionais mediante a palavra oralizada. Sem função denotativa ou descritiva, mas com rica variação de possibilidades de sentido, ela é pura performance mimética, marcada pela expressão espontânea de sentimentos quase inefáveis. Nesta comunicação propomos uma discussão do caráter mimético da interjeição na tragédia – de sua capacidade fônica de imitar a realidade –, recorrendo, para isso, a um levantamento do uso da estrutura nos *Persas* de Ésquilo, obra considerada “um grande lamento”. O objetivo é compreender a natureza fundamentalmente sonora do arranjo discursivo da tragédia, evidenciando, assim, uma prática grega singular de uso da linguagem e de produção do discurso.

Thais Rocha Carvalho (Doutoranda USP)

Morrer pela pólis, morrer pelo *oikos*: Ifigênia, Antígone e o *kléos* das virgens.

O *kléos* masculino, de natureza marcadamente guerreira, é longamente celebrado pelos heróis, especialmente os homéricos, assim, dele, de fato, muito sabemos. Ao passarmos à esfera feminina, contudo, é possível falarmos em obtenção de *kléos*? Mais ainda, para as *parthénoi*, jovens cuja potencialidade feminina como esposas e mães ainda não foi alcançada em sua totalidade, haveria a elas um *kléos* possível? Nesse sentido, a apresentação abordará passagens das peças *Antígone*, de Sófocles, e *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, em que as protagonistas discorrem sobre suas decisões de morrer e como, através dessas mortes, conseguirão obter *kléos* própria.

Fernanda Mattos Borges da Costa (Doutoranda UFRJ)

Rebelião e Retribuição: um estudo das interpretações nas traduções de *Prometeu Acorrentado*.

Este estudo analisa as traduções da tragédia grega "Prometeu Acorrentado" de Ésquilo para a língua portuguesa nas últimas décadas, com o objetivo de investigar as diferentes abordagens adotadas pelos tradutores-pesquisadores quanto à representação do confronto entre a autoridade divina de Zeus e a rebelião de Prometeu, considerando a complexidade de inserir a peça no contexto da obra de Ésquilo. Nossa hipótese parte da premissa de que a análise desta tragédia proposta por cada tradutor-pesquisador contém nuances e diferenças em suas interpretações sobre o conflito entre os dois deuses, especificamente em relação às condições da punição de Zeus contra Prometeu. Também consideramos que essas nuances interpretativas estão relacionadas aos estágios da pesquisa da tragédia nos estudos clássicos do Brasil, conforme o contexto acadêmico dos tradutores e seu diálogo com o campo. Portanto, será realizado um exame comparativo das introduções à tragédia, utilizando como método de estudo uma avaliação qualitativa, por meio de análise textual e comparação crítica, para identificar padrões de interpretação e suas divergências. Levaremos em conta o exame de Haroldo de Campos no artigo "Prometeu e os barões" (1997) sobre as traduções do século XIX, para então expandir a pesquisa abarcando traduções do final do século XX e início do século XXI. Com o objetivo de mapear e elucidar as variações nas abordagens dos tradutores e oferecer insights sobre as implicações dessas escolhas para a compreensão e apreciação da peça, esta pesquisa busca contribuir com o campo da recepção da tragédia grega no Brasil através da investigação das diferentes perspectivas interpretativas presentes nas traduções em português sobre a questão central do enredo entre Zeus e Prometeu. Destaca-se a relevância contínua da obra de Ésquilo para o contexto cultural contemporâneo, comprometendo-se em fornecer um mapa do debate sobre a obra como ponto de partida para os pesquisadores interessados na tragédia.

MESA 2

HEROÍNAS TRÁGICAS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Flavia Maria Corradin (USP)

Medeia sob o universo da intertextualidade: teatro e feminino.

O texto dramático *Antes que a noite venha* (1992), de Eduarda Dionísio, tem por mote as falas de Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia, personagens histórico-mitológicas marcadas pelo amor, mas que encontram um destino trágico. A partir da concepção de que o tempo concreto – a noite – transforma-se no tempo mítico, espaço em que essas personagens vão habitar, centraremos nossa atenção, desta feita, nas falas dedicadas a MEDEIA. Pretendemos partir da interlocução que a personagem dionisiana trava com a MEDEIA mítica, considerando aspectos como as especificidades da escrita dramática. Além disso, examinaremos a discussão acerca da condição feminina, que atravessa a diegese, e a relação da personagem com o contexto português finissecular, já que o texto é de 1992, mas também com o contexto atual.

Stéphanie Urdician (Univ. Clermont Auvergne)

¿Dónde está la justicia de los huéspedes?” La *Hécuba* de Tiago Rodrigues o el ladrido de madres en lucha.

“Hécube, pas Hécube es una tragedia nacida entre las líneas de una tragedia, escrita en la propia piel de los intérpretes de la Comédie-Française” (Tiago Rodrigues). No es una adaptación de la tragedia eurípídea sino una creación (estrenada el 30 de junio de 2024 en la Carrière de Boulbon, en el Festival de Avignon, Francia), basada en un fluido entramado de ficción y realidad, de teatro y metateatro. Personas y personajes se confunden en esta obra que pone en escena a cuatro actores y tres actrices durante los ensayos de la *Hécuba* de Eurípides. El papel protagónico de la heroína troyana lo interpreta Nadia. La actriz indaga en la cólera de la reina de Troya convertida en esclava y madre que expone la necesidad de vengarse de Polímestor, rey de Tracia, por el asesinato de su hijo menor Polidoro. En su vida, Nadia también lleva a cabo una lucha por la justicia – inspirada en un suceso real – a raíz de una denuncia por maltrato sobre menores con discapacidad, entre los cuales su hijo Otis. En un dispositivo metateatral que inserta la tragedia de Eurípides (extractos de diferentes parlamentos y diálogos) en una doble intriga contemporánea ubicada en un teatro y un tribunal, Tiago Rodrigues y el elenco de la Comédie Française arman una caja de resonancia sutilmente orquestada, con juegos de ecos y correspondencias donde coexisten humor y gravedad para

representar injusticias y violencias de ayer y de hoy. Los alegatos por la justicia de HécubaNadia frente a Agamenón-el Fiscal en el escenario teatral y en el tribunal acaban confundiendo. Esta ponencia propone indagar en el diálogo intertextual y encarnado de una madre real y mítica para ver cómo la actriz se apropia del papel de la heroína troyana a partir de la tragedia personal y cómo la rabia justiciera de Hécuba la alienta a seguir luchando por su hijo. Ambas son herederas de esta perra que representaba el castigo de la Hécuba eurípidea y que ahora domina un decorado que la eleva a un pedestal monumental, como para celebrar la tenacidad de estas madres que no dejarán nunca de ladrar cuando haga falta para proteger a sus hijos.

Marina Pelluci Duarte Mortoza (Doutora UFMG)

Vanessa Ribeiro Brandão (Doutora UFMG)

Opressão, exclusão e violência no mito de Medeia: da tragédia grega para o teatro experimental de *Medeiazonamorta*.

O mito de Medeia aparece como tema principal em muitas tragédias brasileiras. Essas peças, contudo, apresentam a figura da mulher traída/abandonada de maneiras múltiplas, e não invariavelmente como uma mulher enganada pelo companheiro, em busca de vingança a todo custo. Ainda, na maioria dos casos, o final dessas peças não é semelhante ao do mito: os autores brasileiros normalmente preferem subverter os personagens e as situações em que eles se encontram para reintroduzi-los para a audiência em contextos diferentes, mais próximos de seu povo. Todavia, eles sempre mantêm algo de fundamental para o reconhecimento do mito em seus enredos e personagens renovados, algo que pode ser reconhecido pelo público para que se saiba que o que está sendo representado é, na verdade, o mito grego, envolto por uma nova roupagem. As peças brasileiras tratam, de modo central, da miséria humana no Brasil: nossas próprias dificuldades e características são postas em cena, nossas fraquezas e emoções são expostas diretamente para nós, entregues por personagens que nos são semelhantes e até mesmo caros. A atriz Rita Maia, intérprete de Medeia na versão do mito do Grupo de Teatro Invertido, *Medeiazonamorta*, que foi encenado em Belo Horizonte de 2006 a 2008, com um breve retorno em 2011, concedeu-nos uma entrevista em que fala dos aspectos violentos do mito, e de como ela e seu grupo teatral os utilizaram para criar uma peça inesperada, inovadora, e que causou furor na cena cultural mineira enquanto esteve em cartaz. Este artigo apresenta essa entrevista na íntegra, com comentários e algumas interpretações de nossa parte.

MESA 3

TEMAS TRAGICÔMICOS

Brian Kibuuka (Univ. de Coimbra / CEHC-UC)

Uma crítica tragicômica: *Alceste* de Eurípides, a guerra de Samos e a censura pericleana.

A peça *Alceste* de Eurípides trata da possibilidade de uma vida (no caso, a da protagonista homônima) ser oferecida em substituição a outra (no caso, a de seu marido Admeto), e aborda o tema mítico tradicional do retorno de um morto no Hades à vida, tema relacionado tanto a *Alceste* quanto a *Héracles*. Porém, o mito de *Alceste* em sua conformação euripidiana passa a destacar de forma crítica a hipocrisia e o egoísmo de Admeto, indicando em seguida a sua redenção final por causa de sua disposição para acolher *Héracles*, herói pan-helénico. Nesta comunicação, demonstraremos como o enredo de *Alceste*, encenado após a Guerra Sâmia, parece ser um veículo para tecer críticas aos atenienses beligerantes que promoviam a morte dos jovens e os sofrimentos das mulheres por causa de suas próprias decisões. Além disso, demonstraremos a relação entre a forma do drama – que não é nem uma tragédia, nem um drama satírico – e o decreto de censura do período do arcontado de Morichides (entre 440 e 439 a.C.) que restringia a sátira feita contra indivíduos nas comédias (*scholium* de *Acarnenses* 67, Suda E 3509), evitando assim as críticas cômicas aos cidadãos em um período de guerra. Mostraremos, por fim, como *Alceste*, drama encenado no lugar do drama satírico – porém, sem sátiros – contorna a censura e prossegue na caracterização negativa dos cidadãos que aceitam, ainda que com dor, que alguém morra por eles. Além disso, será demonstrado como a presença tragicômica de *Héracles* e de seus companheiros é um índice que aponta para a superação dos danos e do luto na *pólis* por meio da prática da hospitalidade, da retribuição e da manutenção incondicional de ocasiões para acolher a Hélade para a realização de celebrações festivas.

Luisa Buarque (PUC-Rio)

A tarefa do teatro segundo as *Rãs* de Aristófanes.

Nesta comunicação, pretendo me ater à questão da função cívica do teatro trágico e do teatro cômico na *pólis* ateniense, segundo a ótica aristofânica. Para isso, pretendo confrontar algumas parábases aristofânicas (tais como *Acarnenses* 500 e *Cavaleiros* 510) com o *agon* final de *Rãs*. Nos primeiros casos, temos um Aristófanes que reivindica para a sua comédia a capacidade de “dizer à cidade o que é justo”, tanto quanto a tragédia ou talvez até melhor do que ela – o que aponta para a famosa rivalidade entre os gêneros. No segundo caso, temos um Dioniso cômico fazendo o papel de juiz de uma contenda trágica e utilizando o critério da utilidade pública para escolher o compositor de tragédias a ser ressuscitado – o que parece reforçar o papel cívico da tragédia. Por outro lado, essa mesma cena de *Rãs* atribui à comédia aristofânica a capacidade de fazer uma elaborada crítica teatral, necessária não apenas para pesar os elementos artísticos da composição trágica, mas sobretudo para julgar a sua capacidade de aconselhamento político. Acrescente-se a isso o fato de que *Rãs* é uma peça particularmente marcada

pela morte recente de Sófocles e de Eurípides, o que faz dela uma espécie de homenagem cômica à tragédia, que não deixa de levar a cabo a comicidade que lhe é própria, porém situa a relação entre os gêneros em um patamar distinto dos casos anteriores. Parece-me, em suma, que na peça *Rãs* Aristófanes torna mais complexos os vários aspectos da relação entre comédia, tragédia e *polis*. Sendo assim, proponho comparar os referidos contextos a fim de analisar o que Aristófanes tem a dizer a respeito das diferenças e semelhanças entre tragédia e comédia, no tocante ao problema da contribuição do teatro para a boa vida em comunidade.

Ana Alexandra Alves de Sousa (Univ. de Lisboa / CEC / CECH)

Pensar a sociedade através do mito de Medusa: a tragicomédia de José María del Castillo.

Este estudo partirá da tragicomédia *Medusa*, escrita por José María del Castillo e dirigida pelo próprio, no Festival Internacional de Teatro Clássico de Mérida em 2024. Pretendemos ver como, nesta peça, o mito de Medusa serve de metáfora para analisar as complexidades do tecido social.

Exploraremos a abordagem de temas fundamentais, como inclusão e diversidade, aparência e integridade na peça. Dado que não existe uma tragédia antiga que trate diretamente este mito, procuraremos examinar a rica herança clássica, presente logo à partida na narrativa feita a partir da perspectiva do vencido, à maneira de Ésquilo em *Persas*.

Interessar-nos-á também ver como a voz, a música, o movimento e a plasticidade são trabalhados nesta apresentação cénica para atualizar e recontextualizar o mito para os tempos modernos. Destacaremos ainda como ironia e tragicidade se combinam na compreensão da condição humana através desta obra de José María del Castillo.

Leonor Santa Bárbara (CHAM-NOVA FCSH / UAc)

Jasão - de sedutor sincero a apaixonado (e) interessado.

Figura central de uma aventura que o levaria à Cólquida, Jasão tem sido descrito de várias formas. Na *Medeia*, de Eurípides, surge como alguém que defende os seus interesses, independentemente das consequências que as suas atitudes tenham para os outros, designadamente para Medeia. No entanto, n' *As Argonáuticas* Apolónio de Rodes deixa-nos crer que os seus sentimentos por Medeia são sinceros. E o que fez António José da Silva, na primeira metade do século XVIII, na sua tragicomédia intitulada *Os Encantos de Medeia*? Ao conciliar o momento do mito transmitido por Apolónio com o episódio final na tragédia de Eurípides, ter-se-á ele também servido da dupla caracterização de Jasão, ou terá optado por uma delas? Esta comunicação pretende centrar-se na figura de Jasão, na sua relação com Medeia, dado que é esta que é comum aos três textos. Embora tenha em conta os dois textos gregos referidos, centrar-se-á no modo como António José da Silva descreve o seu herói e em que – e com que fim – se serve dos textos da Antiguidade.

MESA 4

RECEPÇÕES ANTIGAS E MODERNAS

Silvina Díaz (Univ. de Buenos Aires / CONICET)

Una reflexión sobre los nuevos marginados sociales a partir de la figura de Filoctetes.

En el 2002, en el contexto de una de las crisis más profundas de la era democrática argentina, en que la movilización popular cuestionaba la validez de las tradicionales estructuras del poder político, institucional y económico, Emilio García Wehbi - actor, director teatral y artista interdisciplinario- presenta su *Proyecto Filoctetes. Lemnos en Buenos Aires*. A la luz de los nuevos invisibilizados y marginados de la sociedad, el mito de Filoctetes, el héroe portador del arco y las flechas de Heracles, el del pie herido y hediondo, mordido por una serpiente y abandonado por los aqueos, despliega nuevos sentidos e interpretaciones territorializadas.

Nos proponemos analizar la instalación performática a partir de algunos de sus rasgos distintivos: su resignificación del mito, la intertextualidad amplia y rizomática con discursos filosóficos y literarios; el desmontaje de valores culturales hegemónicos, el cuerpo como elemento político sobre el que se ejercen las relaciones de poder.

Julia Guerreiro de Castro Zílio Novaes (Doutoranda PUC-Rio)

Culinária e Comédia no *Górgias* de Platão.

Proliferam estudos recentes acerca do diálogo intergenérico que Platão mantém com a Comédia, sobretudo a aristofânica, em várias de suas obras. Alinhada a esta via hermenêutica, a comunicação aqui proposta visará analisar o *Górgias* a partir do seu uso da tópica culinária, talvez um dos recursos cômicos mais ubíquos nas peças e fragmentos supérstites. Em específico, discutir-se-á o modo como o filósofo escolhe caracterizar a retórica como culinária (463a-d), *opsopoiiké/opsopoiía*, e o orador público como cozinheiro, *opsopoiós* (cf. 518a-519b). Em clara interlocução com *Cavaleiros* de Aristófanes (cf. Nightingale, *Genres in Dialogue*, 1994; Worman, *Abusive Mouths in Ancient Athens*, 2008; e Morgan, *The cook, the relish-maker, and the philosopher*, no prelo), Platão recorre ao cômico como arma de ridicularização na sua tentativa de rebaixar a oratória pública ao *status* epistêmico de *empeiria* (cf. 462e6). Além disso, de modo semelhante ao que faz em outros diálogos, a comparação do discurso retórico ao alimento evidencia que seus efeitos são uma espécie de “empanturramento” (*plēsmonē*) da alma, de modo nocivo tanto ao indivíduo quanto à cidade. Mais distante, contudo, da vulgaridade demagógica de Paflagônio ou do Salsicheiro, o *rhétor*-cozinheiro platônico é produtor de “festins sofisticados” (cf. 447a), como anuncia a escolha dos termos derivados de *ópson* – o que o aproxima, antes, do arquétipo do *mágeiros* da comédia média e sua *alazoneía*.

Luísa Figueiredo (Doutoranda Univ. do Porto)

Da éfrase em cena: fragmentos dramáticos nos Εἰκόνες de Filóstrato, o Velho.

No âmbito da Segunda Sofística, a primeira série de Εἰκόνες, atribuída pela Suda a Flávio Filóstrato de Lemnos (n. ca. 160-170 d.C.), integra sessenta e quatro descrições de pinturas encontradas por um mestre ficcional - traçado como projeção do autor empírico - numa galeria em Nápoles. Preconizando um contributo tão valioso da pintura como da poesia para o conhecimento dos feitos e figuras dos heróis, tais discursos são dirigidos a um jovem cuja curiosidade e ânsia de aprender comungam do interesse do sofista na apreciação e interpretação das imagens, atuando o rapaz como uma espécie de corifeu entre os discípulos mais velhos que compõem o auditório.

Neste contexto, o presente trabalho visa contribuir para uma análise da recepção do teatro clássico na obra em estudo e, assim, no programa educativo de matriz filelénica que se desenha no Corpus Philostratum. Tomando como ponto de partida a descrição dedicada à figura de Cassandra (Il.10), propõe-se então um percurso por esta «galeria imaginária» onde amiúde se refletem imagens do mito legadas pela tragédia ática. Em cenas plenas de violência, beleza e morte, a representação de passos trágicos em quadros estáticos (animados, por sua vez, pela voz e visão do sofista) permite destacar desde logo a vocação transmedial do mito, mas também delinear linhas de tensão/interação entre as artes (retórica, poesia e pintura), num equilíbrio dinâmico entre descrição e narração.

Se, por um lado, o gesto de aproximação à arte dramática ilustra o exercício de erudição que influi na noção complexa de «imagem» desenvolvida por Filóstrato - assente em múltiplas citações e referências intertextuais que a um intérprete cumpre (aprender a) reconhecer -, evidencia-se, por outro, como a evocação de certos elementos dramáticos na reconfiguração verbal da imagem visual pode constituir uma estratégia relevante de materialização da enargeia patente na definição antiga de éfrase.

MESA 5

A TRAGÉDIA DE SÓFOCLES

Christian Werner (USP)

“Ó fulgor, ó sacro solo da terra nativa”: o sublime no último discurso de Ajax (Ájax 815-65).

Entre os discursos de Ajax na tragédia homônima de Sófocles, seu último é o menos comentado, sobretudo em comparação com aquele conhecido na crítica como *Trugrede*. O discurso em si também aparece como de importância secundária nas discussões que se dedicam ao que ocorre imediatamente antes – o coro deixa a cena – e depois, a performance do suicídio. Na esteira de Sarah Nooter (*When heroes sing*, 2012), que defendeu o caráter hínico do discurso, proponho explorar seu caráter sublime, gerado sobretudo por meio da confluência entre espaços (Atenas e Troia) e tempos (o presente e o passado épico) mutuamente irreduzíveis, e discutir como esse sublime se relaciona com a expressão do monstruoso desejo de que as Erínias se alimentem de todo o exército. Trata-se de um discurso, portanto, no qual, entre a personificação da espada no início (Melissa Mueller, *Objects as actors*, 2016), a invocação às Erínias no meio, e a apóstrofe a paisagens diversas no final, pouco resta para leituras redentoras humanistas, por isso mesmo, mais atentas à compaixão demonstrada por Odisseu no início e fim da tragédia.

José Augusto Garcia (Mestrando UFF)

Tentativa de enxergar *As Traquínias* enquanto re(con)cepção – Ou, Sófocles e a forma dramática de investigar o pensar.

Partindo dos alicerces metodológicos propostos por Joshua Billings (em seu livro de 2021 chamado *The Philosophical Stage: Drama and Dialectic in Classical Athens*), esta apresentação propõe-se a tentar enxergar *As Traquínias* enquanto uma re(con)cepção, isto é, enquanto uma peça cujas ressonâncias com o horizonte histórico que lhe era vigente podem ser vistas como uma forma d'*As Traquínias* se relacionar com tal horizonte de modo a pensá-lo dramaticamente. Tal intuito se difere diametralmente de uma tentativa de enxergá-la como uma mera recepção; ao invés de tomar a peça simplesmente como um receptáculo, visa-se aqui a dar atenção para quais são as particularidades presentes no modo pelo qual o drama se relaciona com o seu horizonte histórico e, também, no modo pelo qual o drama decide se posicionar na constelação do pensamento grego que lhe era circundante. A análise de como se dá efetivamente a investigação vivenciada por esse modo de pensar dramático, especificamente n'*As Traquínias*, baseia-se na peculiar relação entre esta peça e os seguintes elementos: a importância da noção de que é preciso saber o fim de algo antes de poder devidamente conjecturar juízos definitivos sobre isto que se fala, noção essa presente na anedota entre Sólon e Cresos que, por sua vez, se encontra na *História* de Heródoto; as fortes

ressonâncias entre alguns momentos da peça e certos fragmentos de Heráclito que, quando profundamente meditados em conjunto, abrem alas a uma profusão vigorosa de pensamento; a vívida densidade dramática que Sófocles faz saltar de dentro das vicissitudes da Noite na *Teogonia* de Hesíodo, chegando ao ponto também de contrastar com o modo pelo qual Ésquilo trata tal divindade em sua trilogia (*Oresteia*); e, por fim, o modo como o tragediógrafo trabalha com certos elementos da tecitura mítica que estão por detrás da urdidura da peça, principalmente seu teor civilizatório.

Marina Castilho Ramos (Mestranda UFRJ)

A imaterialidade tangibilizada de Antígona: interpretações sobre memória e performance.

Com uma proposta interdisciplinar que dispõe de fundamentos do Design e da Letras para pensar as possibilidades de tradução semiótica do teatro, em especial na tragédia Antígona, propomos uma reflexão sobre os aspectos materiais e imateriais responsáveis pela construção e permanência de uma memória coletiva. Gestos, vasos, textos, indumentárias e corpos constituem o material que permite analisar de que forma os sentidos sociais são desenhados e afirmados, reverberando através do tempo e dos objetos. Em um momento cultural que valoriza a imaterialidade e instantaneidade como protagonistas das relações humanas, fragmentando as noções de espaço e tempo, o resgate e a prática dos rituais — junto à ferramenta da performance — trazem uma alternativa ao desafio da atenção dispersa, tão necessária à sedimentação da memória, mas inviabilizada pela virtualidade e assincronia das informações. É nesse aspecto que retornamos ao clássico, aprendendo com nosso passado, sem perder jamais a consciência das demandas exigidas pelo nosso tempo.

Gabriel Soares (Graduando UFJF)

Giovanni Raboni entre Antígona e Ismene: falar de longe para não calar.

Este trabalho baseia-se na leitura da tradução feita pelo poeta milanês Giovanni Raboni (1932-2004) da Antígona, de Sófocles, à luz da obra poética anterior do autor, em especial dos livros *Le case della Vetra* (1966) e *Ogni terzo pensiero* (1993). Pretende-se com isso demonstrar de que forma Raboni põe em prática, já em momento maduro de sua trajetória, o pensamento construído em sua poesia desde as primeiras publicações, isto é, encontrando-se impossibilitado de tratar na poesia sobre as injustiças de seu tempo, materializadas em sua cidade, o método encontrado pelo poeta é atacá-las de maneira oblíqua, falando indiretamente ou deslocando seu tema para outro cenário de espaço-tempo. Assim, o trabalho visa refletir sobre as possibilidades de produção de novos sentidos exploradas pelo poeta a partir da tragédia de Sófocles, lançando mão, também, da análise de algumas escolhas tradutórias feita por ele. Para auxiliar-nos na argumentação a partir de poemas selecionados desses livros, lançamos mão de Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Franco Rella, no âmbito da discussão sobre história, contemporaneidade e sua relação com a arte e a luta social, além de Anna Chella, Andrea Cortellessa, Elena Santi e o próprio Giovanni Raboni como referências específicas sobre o trabalho do escritor.

MESA 6

ANTÍGONAS LATINOAMERICANAS

Brenda López Saiz (Univ. de Chile)

Antígonas en América Latina: autoridad política y colectividad nacional.

En esta presentación, propongo abordar obras dramáticas escritas en distintos países latinoamericanos, que efectúan una recepción de la tragedia *Antígona* de Sófocles en cuatro momentos distintos: los años 50, fines de los 60 -época en que comienzan a instaurarse dictaduras militares en el cono sur-, mediados de los 80 -periodo de retornos a la democracia-, y la época posterior a los 2000. Las obras son: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal (1951); *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade (1957); *La Pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez (1968); *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro (1986); *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas (2008) y *Antígona González*, de Sara Uribe (2012).

Quiero proponer que todas las obras retoman una cuestión central planteada en la obra de Sófocles, esto es, la constitución de la autoridad política, su legitimidad y su relación con la colectividad. Desde mi punto de vista, una de las razones para la constante presencia de *Antígona* en América Latina es que la obra de Sófocles aborda ese problema. El análisis de las distintas obras, permite apreciar cambios sustanciales en la visión de la colectividad nacional, que a su vez depende de transformaciones importantes en el punto de vista acerca de la autoridad política como garante de la existencia de dicha colectividad.

María de la Luz Hurtado (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Chile 1969-1994. Cuatro experiencias de producción de subjetividades mediante la teatralización de *Antígona* en contextos de crisis, duelos y reconstituciones público-privadas.

He ido des-tejiendo con asombro e interés, junto a sus creadores y protagonistas, variadas escenificaciones de “Antígona” realizadas en base al texto de Sófocles o al de Brecht en un breve arco de tiempo en Chile, entre 1969 y 1994, tiempo tenso, comprimido, plagado de incisiones y de pliegues ya sea en agitación revolucionaria, dictatorial o de transición a otro acomodo político democrático. Esto, por la capacidad que han ido teniendo estas “Antígonas” de iluminar complejas tramas teórico-históricas a las que estoy abocada: la elaboración de duelos ocasionados por la violación de derechos humanos en dictadura abordada desde miradas deconstructivas de los estudios feministas y reconstructivas de las teorías culturales de análisis radicantes, que dibujan los modos en que las prácticas teatrales se expanden y arborizan en el espacio-

tiempo-cuerpo generando sistemas poético/políticos y de expectación distintivos desde un habitus común.

Estas experiencias son: -1969, producción del Teatro de la Universidad Católica realizada durante la Reforma Universitaria en dirección del también cantautor Víctor Jara, quien le imprime un acento corporal al modo del Living Theatre. -1971, en contrapunto, durante la Unidad Popular el director Pedro Orthous regresa a Sófocles con su Teatro del Nuevo Extremo integrado por egresados de la Universidad de Chile realizando su valor sacrificial a partir de la técnica psico-física Alba Emoting destinada a públicos estudiantiles masivos. -1977, el actor de este elenco Igor Cantillana y prisionero político en Dictadura organiza dentro de su centro de detención y tortura y de su campo de concentración un grupo de teatro, siendo el texto de *Antígona* el que convoca e identifica a los prisioneros en sus dañadas condiciones psíquico-físicas y materiales. -1994, los performers Vicente Ruiz y Patricia Rivadeneira y el cantautor Jorge González generan en la transición a la democracia otra *Antígona*, imprimiéndole un sello personalísimo dialogante con los nuevos medios y públicos de las performances de los 90 y del rock latinoamericano: esta generación "under" durante la dictadura emerge a lo público en un gran teatro, impregnando el espectáculo con su poética desafiante al sistema político-cultural-artístico-de género dominante enlazando su composición de "Antígona" con sus subjetividades, cuerpos e historias en crisis, requeridas de (re)construcción de sí desde actos performativos y poéticos.

Aldo Rubén Pricco (Univ. Nacional de Rosario)

Operaciones ficcionales y metateatrales en *Antígona, la necia* de Valeria Folini (1998). Mito trágico y mito técnico actoral.

La tradición del teatro grecolatino y sus proyecciones configuran un corpus en constante movimiento y cambio que, en cada cultura, permite perspectivas de lectura, comprensión y resignificación de tópicos matrices. En ese sentido, las numerosas versiones teatrales de la saga sofóclea, con epicentro en la figura de *Antígona*, mediante sus reescrituras en relación con sus contextos de producción, provocan un desplazamiento espacial y temporal, que solo logra potencia y sentido al ser leídas o representadas en su tensión con el presente del auditorio. Nuestra intervención propone un sucinto análisis de la versión titulada *Antígona, la necia* (1998), de la dramaturga, actriz y directora argentina contemporánea Valeria Folini, cuya puesta en escena se realiza de manera casi ininterrumpida desde su estreno hasta la actualidad.

Escrita para una sola intérprete, que asume escénicamente de todos los personajes, la obra intercala situaciones de la tragedia de base con el relato de una "conferencista", en una operación clara de dispositivos de distanciamiento brechtiano. El rasgo pertinente, tanto del texto como de la puesta en escena (con dirección de Walter Arosteguy y actuación de la autora), consiste en el recurso de una metateatralidad conformada por la mixtura y ensamble de eventos rituales de la religión azteca y por la alusión a ciertos estereotipos de actuación que, de modo sesgado, algunos agentes teatrales han atribuido a los estudios de antropología teatral (Barba y Savarese, 1990). El cruce entre el mito original, referencias a imaginarios latinoamericanos y la parodia de modos de actuación y dirección vigentes permite —como expresa su autora— "el camino de la

resistencia trágica. No traicionar ni traicionarse. Ser fiel a ella misma y a los suyos hasta el final. Encarnando el eterno conflicto entre lo social y lo individual, [Antígona] inventa una posición personal, que le permite 'llevar sus preguntas hasta el fin'.

Francisco Gutiérrez (Univ. de los Andes / Doutorando Univ. de Chile)

***Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas. La Antígona latinoamericana del siglo XXI: la lucha colectiva que supera el dolor individual.**

En la presente ponencia analizaremos la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008) de la dramaturga colombiana Carolina Vivas y el diálogo que establece con la tragedia *Antígona* de Sófocles. En este sentido, nos interesa analizar la transformación del personaje y su argumento en el contexto latinoamericano, para visualizar la forma en que la apropiación previa del texto clásico en el continente influye en la obra de la autora colombiana y, a su vez, para destacar los elementos de la tragedia que ella rescata y modifica. En función de lo anterior, repasaremos las recepciones/apropiaciones más relevantes de la tragedia de Sófocles en Latinoamérica durante el siglo XX, con el objetivo de situar la pieza de Carolina Vivas como un hito en la ya extensa tradición de la figura de Antígona en nuestro continente. La pieza de Vivas, por tanto, puede ser leída como un punto de quiebre en la “tradición de Antígonas latinoamericanas” pues en ella se cristaliza un sujeto colectivo femenino que se posiciona políticamente contra una fuerza estatal negligente y criminal. Con lo anterior se desplaza la imagen de la Antígona que lucha contra un dictador y emerge una Antígona colectiva que encarna los problemas político-sociales del siglo XXI.

MESA 7

COMÉDIA GREGA

Carolina Araújo (UFRJ / CNPq / Faperj)

Filósofas na Comédia Grega Antiga.

A comédia nos fornece fontes preciosas para o estudo das filósofas da antiguidade. Nesta comunicação argumento que nestas peças as mulheres de saber aparecem segundo três tipos recorrentes. São eles:

i) Coros de filósofas: O tipo que aparece em *Cleobulinas* de Cratino (PCG 92-101) e nas *Pitagoristas*, de Cratino, o jovem (PCG 6), e de Alexis (PCG 201-203) pode ser reconstruído a partir da conexão com dois outros tipos: o coro das mulheres que aprendem a ler na *Tragédia Gramática* de Cálias (PCG *7) e os coros de homens sábios como os Arquílocos de Cratino (PCG 1-16) e os Tarentinos, de Cratino, o jovem (PCG 7-8), e Alexis [PCG 223]

ii) A caricatura do modo de vida atípico: O tipo filosófico que desafia comportamentos convencionais pode ser identificado na descrição do singular casamento de Aspásia na *Nemesis* de Cratino (PCG 114-127) e nos *Amigos* de Éupolis (PCF 294). Outro caso é a menção a Teano na *Pescada* de Antífanos (PCG 27), que pode ser contrastada com o *Pitagorista* de Aristófon (PCG 12). Por fim, o tema da *Cleobulina* de Alexis (PCG 109) parece ser o contraste com a vida de cortesã Sinope.

iii) A invectiva: A crítica pessoal tem a forma da descrição de Teano como sereia depenada, na *Franguinha* de Anaxilas (PGC 22), e as diferentes modalidades de prostituição atribuídas a Aspásia por Aristófanes (*Acarnenses*, 523-9), Cratino (*Quírones*, PCG 259) e *Éupolis* (Plebe PCG 110 e possivelmente *Maricas* PCG 192, 168).

Stefania Sansone Bosco Giglio (Doutoranda UFRJ)

A comédia grega fragmentada: o caso de Eubulo.

Continuidade, transformação, variedade e inovação são palavras-chave que nos orientam na tentativa de reconstruir as comédias produzidas entre o final da Guerra do Peloponeso, em 404 a.C., e os anos 30 e 20 do século IV a.C. Muitas foram as transformações e adaptações no gênero devido a mudanças históricas, culturais e sociais ao longo do tempo, e os fragmentos de muitos comediógrafos posteriores que chegaram até nós podem auxiliar a nossa compreensão das novas formas de se constituir o riso na sociedade ateniense, para além daquelas tão conhecidas, sobretudo, em Aristófanes. Na primeira metade do século IV, havia uma ampla variedade de temas vinculados à comédia, não só nos aspectos políticos, culturais e sociais, mas também no conteúdo escolhido. Muitos comediógrafos passaram a utilizar o mundo de deuses e heróis como fonte de inspiração para suas composições, como consta em títulos e

fragmentos sobreviventes. Temas como esses eram já utilizados por Aristófanes em sua produção tardia, no mesmo momento em que já escreviam os autores da chamada ‘comédia intermediária’, cujas peças tratavam majoritariamente dos ‘θεῶν γοναί’ – *theôn gonaí* (nascimento e infância de deuses). Nesta comunicação, buscamos identificar, em alguns fragmentos selecionados do comediógrafo Eubulo (c. 376 a.C.- c. 335 a.C.), as fontes imediatas de sua comédia, bem como a fragilidade que encontramos ao defini-lo simplesmente como um poeta de ‘comédia intermediária’. Nossa hipótese de partida é de que, em suas peças, Eubulo tenha utilizado tanto referências da Tragédia como do Drama Satírico para parodiá-los, gêneros que tinham o mito como base e eram de conhecimento comum dos espectadores. Desejamos ressaltar também que essas representações cômicas puderam contribuir para novas versões do mito grego, dando uma nova roupagem satírica e grotesca, desconstruindo o ideal da personagem mítica elevada.

João Constâncio (Univ. Nova de Lisboa)

Lisístra e Antígona: Hegel e a comédia como verdade da tragédia.

Segundo Hegel, a arte teria sido, entre os Gregos, a forma privilegiada de relação do humano com o absoluto, i.e. com o “divino.” Mas o questionamento da “eticidade” (*Sittlichkeit*) da *polis* nas tragédias de Sófocles e, depois, nas comédias de Aristófanes teria conduzido a religião-arte dos Gregos ao princípio niilista de que, como realidade última por detrás das aparências, não estão os deuses, mas antes, e apenas, o eu individual, o eu da auto-consciência singular. Dado que esta redução dos deuses a nada, ou a meras “nuvens,” se teria consumado na comédia aristofânica, esta seria a “verdade” da tragédia ática. A comédia aristofânica teria tido a capacidade de tornar explícito o que na tragédia se manifestara ainda implicitamente, e por isso seria em acto o que esta teria sido apenas em potência. Para Hegel, esta potencialidade que se realiza nas comédias de Aristófanes é a potencialidade de *toda* a arte. A arte é uma representação do absoluto que acaba, necessariamente, por conduzir ao “terrível pensamento” de que “Deus está morto”. É por isso que, agora, na modernidade, a arte seria já “algo do passado” (*ein Vergangenes*) — não porque nos tempos modernos não se faça arte, mas porque esta teria deixado de ser a forma como o humano se relaciona com o absoluto.

A comunicação a apresentar no congresso do grupo CLASTEA pretende discutir esta concepção hegeliana da comédia e da tragédia ática com base numa interpretação da *Antígona*, de Sófocles, e da *Lisístrata*, de Aristófanes.

Felipe Ramos Gall (UERJ)

Aristófanes e a “morte” da comédia.

De acordo com a polêmica conceituação desenvolvida por F. Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, Eurípides teria sido o responsável pela morte da tragédia, uma

vez que ele a “socratizou”, racionalizando a dimensão dionisiaca que era a sua própria seiva vital. Assim, a morte da tragédia foi um suicídio, pois o tragediógrafo a fez sucumbir a partir da própria arte trágica, por ele degenerada. Aristófanes foi, seguramente, uma fonte valorosa haurida pelo filósofo de modo a fundamentar a aproximação entre Sócrates e Eurípides, bem como o juízo negativo e derrisório aplicado a ambos. O comediógrafo era tido por Nietzsche como uma expressão poderosa do elemento dionisiaco, elencado ao lado de Ésquilo nesse quesito, evocando o certame da comédia *Rãs*. Contudo, rigorosamente falando, Aristófanes está muito mais próximo de Eurípides do que de Ésquilo. É uma tópica constante de Aristófanes se gabar da sua sutileza (*leptotes*), inteligência (*dexiotes*), urbanidade (*asteiotes*), originalidade (*kainotes*) e sabedoria (*sophia*). Ou seja, a poética aristofânica, ao modo de Eurípides, é técnica, racional, novidadeira, intelectual, *socrática*. Ademais, as últimas peças supérstites de Aristófanes mostram uma clara perda de importância do coro e do aspecto musical, o impulso dionisiaco por excelência na conceituação nietzscheana. Se havia um comediógrafo equiparável a Ésquilo e verdadeiramente dionisiaco era Cratino – que, inclusive, cunhou o termo *euripidaristofanizar* para zombar de seu rival. Desse modo, analisando e explorando a técnica poética de Aristófanes a partir do pano de fundo conceitual nietzscheano, esta apresentação procurará argumentar que, seguindo à risca tal conceituação, ele teria sido o responsável pelo “suicídio” da comédia.

MESA 8

TEMAS GREGOS EM PORTUGAL

Rui Tavares de Faria (Univ. dos Açores / CEHu-Uac / Univ. de Coimbra / CECH-UC)

A catábase em Gil Vicente: metamorfose de um motivo clássico.

Não há consenso quanto à integração de Gil Vicente numa estética literária que corresponda ao que os cânones determinaram, em termos de cronologia e movimentos artísticos. Os autores que resistem à influência direta dos clássicos greco-latinos na obra de Gil Vicente (e.g. Carolina Michaelis, Óscar Lopes e António José Saraiva) tendem a classificá-lo como um dramaturgo particular no âmbito literário português do século XVI. Os que, pelo contrário, reconhecem no seu teatro matrizes clássicas (e.g. Barbosa Machado, Eugenio Asensio, Pociña López) consideram que Gil Vicente é um autor de transição que mescla motivos da Antiguidade com tópicos medievais e renascentistas. A nossa comunicação assenta precisamente nesta última perspetiva e pretende mostrar como o teatro greco-latino é recuperado e recriado na obra vicentina. Assim, propomos aprofundar e desenvolver como se opera a metamorfose de um motivo clássico no teatro de Gil Vicente, a catábase, a partir de uma leitura hermenêutica da trilogia das *Barcas*.

António Manuel Ferreira (Univ. de Aveiro)

Hipólito entre os lobos: *O Pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno.

Na tragédia *Hipólito*, de Eurípides, os elementos deflagradores do trágico defluem de grandes questões humanas cuja força costuma ser inexorável: a paixão, o desejo erótico, a mácula sociomoral e o desejo de vingança pretensamente purificadora. No texto euripídiano, esse núcleo de motivos conduz à vontade infanticida de Teseu, o pai que origina, cegamente, a morte injusta do seu filho incomum, diferente e incapaz de cumprir os ditames de Afrodite.

De igual modo, na peça *O Pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno, são retomados similares elementos trágicos, adaptados, porém, ao contexto sociopolítico do Portugal salazarista, dominado por uma cultura retrógrada, que não admite qualquer tipo de *hybris* de caráter erótico-moral.

Teseu conduz Hipólito à morte, porque se julga traído na sua dignidade de marido e pai. José Agonia engendra, entre os lobos, o assassinio do filho João, porque a moralidade do *paterfamilias* só conhece a obediência à erótica hegemónica. Milhares de anos separam as duas obras. Mas, no seu cerne trágico, continuam atuais.

Carlos Morais (Univ. de Aveiro / CECH)

Antígona vive: diálogo polifônico de traduções e recriações do original sofocliano..

Dois versos do poema “Carta aos amigos mortos”, do Livro Sexto [1962] de Sophia de Mello Breyner Andresen, servem de mote ao estudo que nos propomos fazer de duas peças encenadas pel’ A Companhia de Teatro do Algarve (ACTA): *Antígona* (novembro de 2004 – janeiro de 2005) e *Catarina* (2016). A primeira peça resulta de um cruzamento de textos da *Antígona* de Sófocles e de *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, inspirando-se também em outros autores que reescreveram o hipotexto sofocliano: Jean Anouilh, António Pedro e Hélia Correia. A segunda peça, escrita por encomenda por Jacinto Lucas Pires, inspira-se no poema “Catarina Eufémia”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Deste texto, o autor explora o tema da justiça e a relação que a poetisa estabelece entre a ceifeira alentejana, “ceifada sem ser madura” pelo regime salazarista, e Antígona, condenada à morte por Creonte “sem lágrimas, sem amigos, sem himeneu”.

Maria Fernanda Brasete (Univ. de Aveiro / CECH)

O “retorno ao mito” na dramaturgia portuguesa do século XXI: Uma leitura da peça *Imortal e Mortal* (2022), de Abel Neves.

A peça de Abel Neves (1956-), intitulada *Imortal e Mortal* (2022), apresenta como subtítulo *Quíron e Prometeu*. Trata-se de um exemplo da dramaturgia portuguesa deste século em que “o retorno ao mito” (Madrões, 2000) inspira uma estrutura dramática que revisita um imaginário simbólico fundacional, através de máscaras da Antiguidade grega que irrompem no cenário de um tempo e de um espaço indetermináveis, mas percebidos como universais. Enraizado no âmago de qualquer cultura, o mito assume-se, por via indireta da metáfora, da alusão ou da alegoria, como uma realidade proteica em relação com os significados mais profundos da vida humana. Nesse sentido, a efabulação mitológica desta peça, contrariando a atual cultura de globalização neoliberal e o império da imagem, impulsiona um movimento discursivo de penetrar no mundo simbólico-imaginário da mitologia grega, na demanda de um caminho reflexivo sobre os complexos significados da existência e da mortalidade.

O objetivo principal desta comunicação será apresentar uma breve leitura desta peça a partir da modalização dramática do antigos mitemas gregos, que se revestem de novos sentidos em *personae* míticas divididas no seu “eu” e vacilantes nas decisões que têm de tomar, em busca de sentidos para a vida e para a morte, que transcendem a própria práxis teatral.

MESA 9

TEMAS GREGOS NO BRASIL

Lorena Lopes (UFRJ)

Consciência trágica no teatro grego e no sertão rosiano: a filosofia de Sônia Viegas.

Esta comunicação buscará apresentar as proposições de Sônia Viegas (1944-1989) para o entendimento da “consciência trágica”. Professora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, cuja biografia foi precocemente encerrada, Viegas teve sua produção acadêmica reunida por seu aluno, Marcelo Pimenta Marques (que também se tornou professor na FAFICH), mas é ainda pouco estudada. Em texto de 1984, “*Édipo* – o problema da liberdade, do destino e do outro” (2009, p. 141-153), a filósofa discute a ambiguidade de Édipo, localizando em suas contradições a base da consciência trágica. Em diálogo com Jean-Pierre Vernant e Jacyntho Lins Brandão, para a autora a “absurda guerra de palavras” (*Édipo Rei*, v. 636) levaria a uma aquisição. Entre as palavras e a essência do ser haveria um intervalo a ser vencido por Édipo - “Falas bem, mas eu te escuto mal”, diz Édipo a Creonte. É, pois, a percepção desse desafio a marca da tragicidade. Em cena no teatro grego, ela será experimentada, segundo Sônia Viegas, igualmente no *Grande Sertão: Veredas*. No sertão rosiano, Riobaldo é o narrador atento às limitações da palavra. Por isso, ele as dilacera: “o herói trágico está em guarda contra o outro e suas armas são as palavras” (Viegas, 2009, 376). A narrativa no romance de João Guimarães Rosa desconfia, assim, de si mesma e propõe, pela própria natureza que adquire, que a aventura narrada só pode ter um caráter trágico. Riobaldo, tal qual Édipo, seria uma experiência mítica da conquista dessa consciência.

Admar Costa (UFRRJ/UFRJ)

Orfeu conhece o tambor.

Orfeu da Conceição, tragédia carioca de Vinicius de Moraes, transporta o antigo herói da Trácia para as paisagens dos morros da cidade do Rio de Janeiro. Um Orfeu carioca, imaginou o poeta, deveria ser negro, mestre do violão e das vielas que ligam a cidade baixa à favela: recanto rural onde a comunidade pratica o batuque de forma ritual e de onde desce a música capaz de movimentar o cortejo infernal dos blocos de carnaval.

A peça é, de saída, metade fiel ao mito, metade obra de seu pai, o autor. Minha leitura defende que tal fidelidade relaciona-se diretamente à potência da música que se vale do herói mítico para proporcionar uma experiência de arrebatamento, capaz de conquistar as mulheres, as feras e até mesmo os deuses. Esse arrebatamento coletivo, de que o samba é capaz de produzir no carnaval, é uma forma eficaz de repetir o que o Orfeu trácio fazia, só que a partir de outra sonoridade e de outros instrumentos.

Sob este ponto de vista, a peça negligencia estrategicamente uma fidelidade aparente ao mito – seus figurinos e cenários – para reencenar o rito no qual a música, toda poderosa, enlaça a todos com seu encanto irresistível e violento.

Antônio Carlos Hirsch (PRAGMA – UFRJ)

Electra em Terra Incôgnita, uma discussão sobre *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues.

A apresentação visa colocar em discussão a relação de Nelson Rodrigues com a tragédia grega e a estética antiga tendo como base a peça *Senhora dos Afogados* (1954).

Elaine C. Prado dos Santos (Univ. Presbiteriana Mackenzie)

O medo feminino de Medeia em Sêneca e sua releitura em *Gota d'Água*.

A peça *Medeia*, de Sêneca, apresenta densos conflitos no desenrolar de sua ação trágica, pela expressão profunda da construção da alma humana de suas personagens, com sentimentos e paixões. Depreende-se uma heroína complexa, retratada com sentimentos muito contraditórios: de um lado, a configuração de uma mãe, com amor e com coração; de outro, a retratação de uma esposa, irada, encolerizada por um espírito de feiticeira. É perceptível uma luta interna para manter-se fiel ao seu passado de crimes, pois pretendeu exacerbar seu lado criminoso; entretanto, acaba por travar uma batalha interna com sua própria consciência; pois sem o medo feminino, transformou-se Medeia na feiticeira, personificada em ira destrutiva, capaz de matar seus próprios filhos. Pretende-se apresentar uma leitura da figura de Medeia a partir de um sentido de dualidade: por um lado, feiticeira irada, por outro, a mãe, mulher, com medo feminino, com a finalidade de estabelecer elos com a transposição teatral realizada na década de 70, transformando Medeia em Joana e Jasão em um sambista, de tal forma a poder verificar o efeito de sentido em *Gota d'Água* por Chico Buarque e Paulo Pontes.

MESA 10

TEATRO ROMANO E A SUA RECEPÇÃO

Carol Rocha (UFJF)

Os corpos femininos e a influência do mimo na comédia plautina.

O escopo deste trabalho recai sobre a influência do chamado “mimo pré-literário” – um tipo de entretenimento oral e visual, de curta duração, baseado, sobretudo, na improvisação e de caráter mais grotesco – sobre a comédia produzida por Tito Mácio Plauto (séc. III – II AEC). É provável que durante o período de atuação de nosso comediógrafo, o público romano tenha podido assistir não apenas às representações das *fabulae palliatae*, mas também a esse tipo de espetáculo, do qual há notícias de performances pelo menos após 212 AEC (PANAYOTAKIS, 2019). Diferenciado do chamado “mimo literário”, produzido por volta do século I, de que temos notícia pelos fragmentos de Décimo Labério e Publílio Siro a nós legados, esse tipo de mimo teria ênfase na expressão facial, nos gestos e no movimento corporal (BARBSY, 1995). Além disso, sua performance deve ter acontecido em ambientes variados, como nas ruas, praças, teatros e casas particulares. Mas a falta de um *script* fixo, que pudesse ser copiado e reproduzido, certamente dificultou sua transmissão, a ponto de não termos nenhuma notícia do conteúdo textual dessas representações. Sabemos, contudo, que durante os espetáculos de mimo mulheres podiam contracenar no palco. Esse quadro, entretanto, não é o da comédia de Plauto: nesta, acredita-se, apenas homens atuavam. Tendo isso em mente, procuramos observar passagens da comédia plautina para conjecturar sobre possíveis tensões e efeitos que a presença de personagens femininas encenadas por homens pode ter gerado em uma plateia que teria experienciado um tipo de espetáculo teatral em que tal incongruência não se fazia presente.

Raphaella Nasser (Mestranda UFJF)

O duelo verbal entre as personagens escravizadas na *Mostellaria* de Plauto.

No presente trabalho, com base no conceito de “duelo verbal” (*verbal dueling*), nós propomos analisar passagens escolhidas da obra dramática *Mostellaria* do comediógrafo latino Plauto (séc. II-III a.C.), mais especificamente as que apresentam o diálogo entre as personagens escravizadas Tranião e Grumião. Para tal propósito, voltamos inicialmente ao referido conceito, com intuito de contextualizar sua presença na comoedia palliata. Em seguida, procuramos examinar os respectivos versos dramáticos, localizados na primeira cena da *Mostelária*, nas quais os escravos Tranião e Grumião se envolvem num duelo verbal, repleto de alusões ao ambiente da obra (tanto imaginário

quanto cênico) e insultos, característicos desse tipo de interação entre as personagens escravizadas. Acerca disso, nossa hipótese visa compreender esse recurso, presente no diálogo entre os dois escravos, enquanto uma estrutura basilar ao enredo plautino a partir dos mencionados elementos alusivos, tanto nas marcações de cena (por meio do destaque do ambiente) quanto no aspecto linguístico (lastreado nesses vocábulos insultuosos). Por fim, o duelo verbal parece contribuir de modo cômico na representação da relação entre escravos urbano e rural, por intermédio de um contraste do par “cidade-campo”. No mais, junto à pesquisa, propomos uma tradução inédita para o português brasileiro da primeira cena da *Mostelária*.

Rómulo Pianacci (Univ. Nacional de Mar del Plata / UNICEN)

La comedia de doble clásica. Una prolífica genealogia: gemelos, hermanos, siameses e sósias.

La presente comunicación sirva para introducir el esquema de un nuevo Proyecto de Investigación, en continuidad con otro desarrollado previamente: La Pervivencia de los modelos Clásicos en América Latina: Literatura y Cine.

Su objetivo principal consiste en rastrear el tratamiento de la temática tan actual de la crianza de los hijos y sus consecuencias; buceando en los antecedentes que presenta el teatro clásico grecolatino, hasta ahora muy parcialmente estudiada, por ejemplo en el libro de Benjamín García-Hernández. En un segundo momento, este proyecto de largo alcance, pretende ampliar el espectro de las comedias de doble, examinando el teatro europeo renacentista y barroco, y sus proyecciones en el contexto latinoamericano contemporáneo.

Hasta el momento se han relevado autores, que aún con sus diferencias, desarrollan el asunto totalmente o en parte, y la temática que se propone recorre una genealogía que llega hasta el teatro contemporáneo de todos los géneros.

MESA 11

A TRAGÉDIA DE EURÍPIDES

María Cecilia Colombani (Univ. Nacional de Mar del Plata / CECH)

“Observa bien. El sufrimiento de mirar es breve”. Fiesta, desconocimiento y muerte. Ágave y la manía filicida.

El proyecto de la presente comunicación consiste en pensar el papel de Ágave en el episodio final de *Bacantes*, a partir de su peculiar conducta que parece territorializarla en el registro de una filicida. De la trama del tejido, trabajo emblemático y subjetivante de la mujer griega, a las delicias del *omophagos*, han aparecido todas las marcas de un ritual que parece desterritorializar a las mujeres de sus *topoi* habituales, el hogar y el interior del *oikos*, al tiempo que la manía, producto del desconocimiento de Dioniso, cobra un estatuto fundacional en el nuevo modelo de subjetividad femenina. En este contexto, pretendemos analizar la conducta de Ágave, la hija del viejo Cadmo, y su perfil filicida, desde una lectura antropológica que ubica al teatro como un espacio de cercanía y visibilidad de los núcleos constitutivos del ser humano como el reconocimiento, el dolor y la muerte. El teatro resulta entonces una experiencia existencial, una vivencia subjetivante. Se nos impone entonces partir del episodio IV y ver cómo Penteo, el joven rey que gobierna Tebas, camina hacia su triste final, de la mano de un Dioniso, que ha llegado a la tierra cadmea, territorio de su madre adorada y ha decidido vengarse ejemplarmente de su primo y rey, quien ha desconocido su rango divino, cometiendo con su desconocimiento la afrenta más alta que dios alguno pueda soportar. Penteo pretende observar lo inobservable, hacer visible lo que no debe violarse con la mirada, esto es, las características de un ritual que sólo pertenece a quienes están habilitados para asistir. Penteo desconoce las reglas de inviolabilidad de un *topos* sagrado y de un tiempo sacro que discontinúan con su epifanía la homogeneidad de un tiempo y de un espacio áltero. El tiempo de la fiesta ritual es un tiempo heterogéneo que fractura la linealidad del tiempo de los mortales y su espacio es también un *topos* otro, que inscribe su marca en la heterogeneidad topológica donde su yergue la fiesta como punto de contacto entre ambos *topoi*, lo humano y lo divino. Este tiempo y este espacio le corresponde exclusivamente a quienes tienen el privilegio de pertenecer, de ser elegidos o iniciados en el culto místico. En efecto, el acceso de quien no está habilitado para hacerlo se convierte en una marca de peligro; para quien transgrede la prohibición de la no iniciación, el destino parece jugarse en la posibilidad de la muerte; muerte que, en última instancia, castiga a quien transgredió la más fina de las prohibiciones: arrebatar el secreto de lo divino. Allí está Penteo con su hábito de ménade yendo a transgredir lo inviolable, creyéndose el simulacro de estar dispuesto al festín más codiciado, esto es, entrar en la lógica de la iniciación. Y allí está Ágave precipitando el horrible final. Allí está el teatro como experiencia vivencial, calando en lo más íntimo del ser humano, aquello que se comparte con otros en la experiencia colectiva, comunicante y socio-política que el teatro griego representa.

Alexandre Costa (UFF)

O mito de Medeia pelas mãos de Eurípides: a insistência no infanticídio e a novidade do sacrifício.

Embora as referências ao mito de Medeia em períodos anteriores à versão apresentada por Eurípides em 431 a. C. sejam escassas, todos os indícios legados por elas parecem concordes em que os filhos de Medeia e Jasão invariavelmente morriam lapidados pelo povo de Corinto, de modo que o infanticídio sempre teria sido uma constante do seu enredo. Trata-se de um dado potencialmente muito relevante, pois, primeiro, ajuda a avaliar melhor a magnitude da ruptura que o tragediógrafo estabelece em relação às versões mais remotas do mito, plenamente consolidadas no ideário grego até então; em seguida, porque obriga a inquirir acerca dos propósitos que o levaram a essa ruptura por meio de sua célebre e radical intervenção sobre o mito tradicional; e, finalmente, porque exige reconhecer que a principal interferência do autor no mito ancestral é muito especificamente um deslocamento, uma transfiguração no caráter da morte das crianças, abandonando o traço comum do linchamento público para a singularíssima novidade do seu sacrifício por ministério da própria mãe. No que toca à recepção da peça e à sua reconhecida má aceitação à época, isto significa também constatar que a morte das crianças jamais foi um problema: o problema é que seja a mãe a matá-las.

Maria de Fátima Silva (Univ. de Coimbra / CECH-UC)

Madastas: cúmulos de ódio, paixão e violência.

Andrômaca, a esposa perfeita da tradição, ao desenhar, na tragédia de Eurípides que tem por título o seu nome, o padrão da mulher sensata, inclui a tolerância ou mesmo o cuidado dos bastardos do marido entre as práticas que asseguram um casamento estável. Mas esse não é, no dia-a-dia, o padrão comum de comportamento.

E o mesmo poeta, Eurípides, que proclamava esta atitude como exemplar, não deixou de explorar o vendaval de sentimentos que em geral acompanham o estatuto doméstico e social de uma madrastra. Poderíamos, de alguma forma, legendá-la como um 'tipo' trágico, com isso querendo afirmar que há traços constantes nas diferentes figuras que se enquadram no modelo. Mas as circunstâncias, sempre diversas, convidam também à maleabilidade da convenção. Há a madrastra ciumenta, que procura eliminar o enteado por temer a concorrência com os seus próprios filhos (Medeia, em *Egeu*, ou Ino, em *Ino, Frixo I e II*), a falsa madrastra (Hécuba, em *Alexandre*, que imagina ser um bastardo o seu próprio filho), a madrastra apaixonada pelo enteado (Fedra, em *Hipólito Velado e Hipólito Coroado*)...

As situações podem ser diversas, mas o ódio, a paixão e a violência que as animam são uma constante no retrato.

Graciela C. Zecchin de Fasano (Univ. Nacional de la Plata)

Coralidad y ritual: *thrênos* en *Troyanas* de Eurípides.

Troyanas de Eurípides propone la performance de un prolongado lamento femenino y una coralidad que se vuelve protagonista en los destinos individuales insertos en ese colectivo que, de manera deíctica, constituye su título. En su carácter de pieza “trenética”, es decir, compuesta por una serie de cantos funerales en los que Eurípides aporta innovaciones referidas a su composición -generalmente asimétrica- radica, sin duda, su fortísima cualidad de ritual por la caída de una ciudad y su cultura. Por su forma y contenido los sucesivos “trenos” contenidos en *Troyanas* presentan o bien una estructura coral (v. 511 y ss.), o un diálogo lírico (vv.577-607) o estructuras dobles epirremáticas (v.1060 y ss; v. 1209 y ss.). Esta rica tipología involucra una particular musicalidad, al tiempo que expone una perspectiva política de las consecuencias de la guerra. La ciudad se queda con un único “nuevo canto”: el lamento y, luego, el silencio más absoluto. *Troyanas* dramatiza una autorreflexión de Atenas acerca de su ideología de la guerra y su uso político, en franca coincidencia con la *Oración fúnebre* de Tucídides, de manera que pueda comprenderse en ella, además, una proyección emocional de composiciones líricas de vasta tradición en la Literatura Griega Clásica.

MESA 12

PERFORMANCES CONTEMPORÂNEAS E BASES DE DADOS DIGITAIS

Susana Marques (Univ. de Coimbra / CECH-UC)

Thespis_CECH, uma base de dados *in fieri* - representações do teatro clássico greco-latino na cena portuguesa da atualidade à distância de um ‘clique’.

A presente colaboração propõe-se divulgar uma base de dados portuguesa *online*, de livre acesso – Thespis-CECH –, sobre representações do teatro clássico greco-latino em Portugal, nos séculos XX e XXI. Recentemente criada, no âmbito de dois projetos complementares do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH_UC), esta base de dados é um projeto *in fieri*, que favorece importantes contactos com responsáveis pelas duas plataformas europeias que lhe serviram de paradigma, assim como com diversos teatros e companhias portuguesas. Por outro lado, numa época em que a relevância dos recursos digitais é incontornável, a base Thespis_CECH proporciona, nos mais diversos lugares, uma consulta fácil e uma interação rápida entre os dados facultados e os respetivos recetores, sejam eles estudantes e professores de diferentes níveis e áreas de ensino, investigadores, gente das Artes ou o público em geral.

Marco Aurélio Scarpino Rodrigues (UNESP)

Quem é quem no drama clássico? Considerações acerca da construção de uma base de dados interativa das tragédias e comédias gregas em prol do Classicismo Digital.

Desde o advento da internet, e principalmente com os avanços tecnológicos e as crescentes pesquisas em áreas como a Linguística computacional, muitos foram os autores que, dedicados aos estudos clássicos, viram a oportunidade de utilizar as ferramentas digitais a favor das pesquisas relacionadas à Antiguidade. Nesse sentido, Crane (2010) relembra que a área de Estudos Clássicos sempre foi marcada por uma ideia de permanência de um modelo tradicional, contrário ao dinamismo de outras áreas, que podem, inclusive, fazer uso de outros espaços da universidade e tantos outros recursos modernos, enquanto ao professor de clássicas restava um modelo de ensino mais “tradicional”. É nesse contexto que surge a ideia de um “Classicismo Digital”, ou seja, uma possibilidade de se disponibilizar na rede mundial de computadores, das mais variadas formas, todo o material da Antiguidade Clássica, de modo a atingir um número

cada vez maior de estudiosos e entusiastas. Dessa forma, o presente trabalho procura explorar a ideia de comunicação proposta por Gruber-Miller (2006), além das problemáticas levantadas por Apollon et al. (2014) e Reigner(2014), em prol da construção de uma base de dados interativa das tragédias e comédias gregas, seguindo a ideia inicial de Rydberg-Cox (2011), na qual seja possível, por meio de uma rede visual de interações, explicitar as principais relações entre as personagens nas tragédias e comédias, o campo semântico de atuação de cada uma delas e, ainda, explorar as principais informações sobre fatos históricos ou míticos que as envolvem.

Tatiana Ribeiro (UFRJ)

Catarina Viana (Mestra em Linguística Aplicada UFRJ)

Experiências em performance: *An Iliad*, de Lisa Peterson e Denis O'Hare.

A *Iliáda* de Homero é um compósito de narrativas transmitidas oralmente de narrador a narrador, por séculos, antes que fossem redigidas e fixadas enquanto “litterae”. O acesso que tivemos a ela, a partir sobretudo da edição alexandrina com os escólios de Aristófanes de Bizâncio (séc. III a.C.), deixou camuflada a natureza performática e inventiva do gênero épico. Ainda hoje, no entanto, a mesma Musa homérica continua a inspirar uma variedade de performances artísticas, desde recitações, encenações teatrais até adaptações musicais contemporâneas. Nesta comunicação pretendemos observar alguns projetos de levar a audiências uma obra que revisita a *Iliáda* para compreender como a experiência da guerra e de conflitos humanos na contemporaneidade é testemunhada em performance a partir do uso e da apropriação de uma das narrativas ocidentais mais antigas de que temos notícia. A obra selecionada para apresentação é *An Iliad*, de Lisa Peterson e Denis O'Hare, com suas distintas performances. Serão observadas as propostas de representação desse texto, assim como as trilhas da performance ao texto e do texto à performance. A seleção da peça *An Iliad* para este trabalho foi pensada a fim de ressaltar não só a essência performática da *Iliáda* de Homero (e da poesia em geral), como também a variedade e amplitude de discursos em relação a diversos contextos e vivências contemporâneas e, mormente, o potencial transformador da realidade que reside no compartilhamento de experiências múltiplas a partir da incorporação dessa narrativa milenar em espaços plurais.

Adriana Freire Nogueira (Univ. do Algarve / Univ. de Coimbra / CECH-UC)

“Diz-me o que vestes e dir-te-ei quem és”: O figurino e a caracterização das personagens do teatro antigo nos palcos contemporâneos.

Na contemporaneidade, representar teatro antigo é um desafio a diversos níveis, a começar com o texto, muitas vezes adaptado pela próprias companhias, outras, por classicistas que com eles colaboram.

O meu foco vai centrar-se em outros elementos (que dependem do texto, mas não só): os figurinos, como elemento cenográfico signficante.

Pretendo responder a duas perguntas principais (que não se podem isolar dos contextos concretos):

1) O trabalho do figurinista é valorizado ou tem importância residual? As companhias têm um figurinista entre os seus membros? Veja-se José Carlos Faria, licenciado em Belas-Artes, ator, músico, cenógrafo e figurinista do Teatro da Rainha; ou contratam designers do mundo da moda? Veja-se Valentim Quaresma, *designer* de joias e professor na Lisbon School of Design, convidado pelo Teatro Livre. Qual o processo de decisão sobre o figurino a adotar?

Esta questão prende-se com a seguinte:

2) “Costume is the Character” – foi o tema do congresso internacional *Critical Costume 2024*, realizado neste mês de março nos Estados Unidos da América, na UCLA School of Theater, Film & Television. Será que o figurino faz a personagem? Qual o lugar do corpo? Qual a perceção que o público tem, de imediato, das personagens? Que nos dizem uma Antígona sem roupa ou um Guarda com uniforme do tempo do Estado Novo? Qual a fundamentação (fontes literárias ou visuais da antiguidade? Influência do cinema?) para o figurino escolhido? Pode o figurino alterar a compreensão da peça? Qual o significado para o qual o figurino é o signficante?

MESA 13

GIROVAGANDO CON L'ERACLE DI EURIPIDE TRA PASSATO E PRESENTE

Mariangela Monaca (Univ. de Messina)

Il dio, se è davvero un dio, non manca di nulla». Dialoghi sul divino nell'*Eracle* di Euripide, tra mania e mysteria.

Obiettivo di questo contributo – che si inserisce in un più ampio progetto di ricerca – è quello di analizzare il tema dei rapporti tra umano e divino nella religiosità euripidea, attraverso alcuni dei dialoghi presenti nell'*Eracle*, in cui sembra che Euripide voglia proporre una nuova e “dematerializzata” rappresentazione del divino. Ciò appare evidente nelle parole sprezzanti di Anfitrione e nel dialogo accorato tra Teseo e Eracle.

Le imputazioni di Anfitrione a carico di Zeus sono numerose e pesanti. Il genitore umano dell'eroe sottolinea la mancanza di *areté* del dio e ne offre una visione umanizzata, privandolo della sua funzione di garante della giustizia e dei destini dell'umanità. A lui contrappone l'*areté* di Eracle (conquistata grazie alle azioni gloriose), cui spetterà il compito di riequilibrare la vicenda e ridare valore alla religione (tradizionale?) nella sua *qualitas* di eroe “velato”, *iniziato ai mysteria*.

In attesa che una nuova tragedia incomba. È l'ira di Era che dà origine all'azione devastante di Lyssa, che genera la delirante *mania* di cui Eracle è vittima. Segue la strage, l'oblio, la disperazione, e infine lo “svelamento”. Compare ora Teseo a risanare il dolore dell'eroe, tessendo con lui un ultimo dialogo sul valore degli dèi, che sopravvivono beati al di là delle colpe commesse.

E' nella replica di Eracle che si delinea la diversa concezione di una divinità dematerializzata che prende le distanze dai comportamenti dei vecchi dèi: «un dio se è veramente un dio non ha bisogno di nulla».

A Eracle resta il compito di smascherarli? Per ritessere la trama dei rapporti tra il divino e l'umano, o forse per elevare al piano del divino la capacità umana di oltrepassare - con la virtù e la *philia*- il dolore e la delirante *mania*, per ritornare -come nei *mysteria*- alla vita dopo il lutto.

Marta González González (Univ. de Málaga / CECH)

El *Heracles* de Eurípides y el síndrome de estrés postraumático.

En *Heracles* de Eurípides el hecho de que el héroe mate a su propia mujer y a sus hijos se explica, dentro de la obra, como consecuencia de que Hera le ha enviado a la propia *Lyssa* ("Locura") a enloquecerlo. Así, *Heracles* acaba con la vida de su familia creyendo que lo está haciendo con la de Lico, el tirano que ha usurpado el poder en Tebas.

Pero hay algo peculiar en la locura de *Heracles* que ha hecho que un estudioso como David Konstan haya visto en él un posible ejemplo de PTSD (siglas con las que se conoce en inglés el síndrome de estrés postraumático). Este estudioso se ha fijado sobre todo en el momento en el que, en los versos 965-7, Anfitríon, padre del héroe, empieza a notar algo extraño en su hijo y le habla así: ὦ παῖ, τί πάσχεις; τίς ὁ τρόπος ξενώσεως / τῆσδ'; οὐ τί που φόβος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι καίνεις; Es decir, piensa que quizá le haya vuelto loco (lit. le haga comportarse como una bacante) la sangre de aquellos a los que ha matado. Como señala Konstan, este es un tipo de razonamiento habitual en el traumatizado: el enfermo imagina una amenaza y reacciona en consecuencia. El trastorno se manifiesta no necesariamente en una falta de cálculo, sino en confundir amigos con enemigos. Una vez que aceptamos la identificación errónea, el resto del comportamiento puede ser perfectamente racional.

En la línea de esta sugerencia de David Konstan, se propone en esta contribución ahondar en el estudio de la figura de *Heracles* desde la perspectiva actual del estudio de las emociones y, en concreto, de los efectos devastadores de la guerra en los combatientes.

Auretta Sterrantino (Univ. Católica de Milão / ADDA (Siracusa))

Il mito di Eracle nel dramma di Euripide: innovazioni e dinamiche drammaturgiche.

Questo intervento – che si inserisce all'interno di un più ampio progetto di ricerca – ha come obiettivo un'accurata riflessione sull'elaborazione del segmento mitico di Eracle scelto da Euripide. Attraverso l'analisi delle dinamiche interne al dramma, si mira a mettere in evidenza la rivoluzione operata dall'autore per mezzo dell'attribuzione della paternità del personaggio contemporaneamente a Zeus e Anfitrione; la collocazione dell'episodio della follia alla fine delle dodici fatiche; l'introduzione del personaggio di Lico; il ricorso al personaggio di Teseo – emblema in tragedia di misura e moderazione politica della polis di Atene – come risolutore delle dinamiche di metabolè messe in atto da una forza divina (Era) a scapito di una semidivina (Eracle). Le varianti accolte da Euripide nella sua costruzione drammatica, le innovazioni apportate e la loro rilevanza in chiave drammaturgica sembrano avere una precisa valenza nell'economia del dramma e contribuiscono a tracciare i contorni di un personaggio molto complesso e in un certo qual modo distante da quello che il mito ci ha consegnato e ha contribuito a fissare nella sua iconicità, soprattutto se analizzate in relazione al ritratto che di Eracle viene offerto dallo stesso autore in *Alceste* e soprattutto da Sofocle in *Trachinie*, nonché in relazione con gli evidenti richiami che Euripide proporrà successivamente in *Baccanti*. In Eracle, infatti, ogni scelta operata da Euripide sembra trasformare il personaggio da eroe civilizzatore,

figlio del padre degli dèi, autore di una sistematica operazione di 'bonifica' dell'elemento mostruoso di orizzonte pre-arcaico, in un eroe tragico frutto dell'impura mescolanza del seme di un uomo e di un dio nel ventre di Alcmena. Una bestia, a tratti, la cui trasformazione da "salvatore" in carnefice, posta in relazione agli elementi innovativi della riscrittura mitica, sembra sottendere un preminente valore politico di quest'opera in cui rimangono dominanti il conflitto tra razionale e irrazionale, regolato e sregolato, puro e contaminato, colpa e responsabilità, umano e divino.

Vincenzo Quadarella (Univ. de Messina)

L'Eracle di Euripide di Emma Dante. Osservazioni sul rito nella messinscena contemporanea al teatro greco di Siracusa.

L'Eracle di Euripide di Emma Dante (2018). Osservazioni sul rito nella messinscena contemporanea al teatro greco di Siracusa. Questo intervento – che si inserisce all'interno di un più ampio progetto di ricerca – intende perseguire una duplice finalità: in primo luogo, ricostruire per quanto è possibile i riti (e/o le antiche ritualità) rappresentate da Euripide nella tragedia Eracle, in secondo luogo capire come quegli atti rituali antichi vengano riprodotti nel contemporaneo, con quale "intenzionalità" e con quanta verosimiglianza. In questo senso la messinscena di Eracle con la regia di E. Dante al Teatro greco di Siracusa nel 2018 pone una serie di problematiche, più o meno risolte dalla regista, che rendono la tragedia un esempio chiaro delle difficoltà di riportare in scena la ritualità originaria (ma anche il rito vero e proprio) attribuendo significati contemporanei a parole e fatti che appartengono a un altro tempo e a un'altra cultura. La Dante trasforma tutta la tragedia in un rito funebre, optando per una messinscena che sia la più contemporanea possibile, affinché il testo di ieri parli al pubblico che lo osserva nell'oggi. Tutta la ritualità messa in scena dalla Dante richiama in maniera evidente la ritualità funeraria palermitana permettendo allo spettatore in qualche modo di identificarsi nel mythos rappresentato, anche a rischio forse di perdere la "forza" emotiva e scenica della ritualità greca scivolando a tratti nel grottesco. Il rito greco, nella visione della Dante, viene completamente trasformato, trasfigurato fino ad assumere connotati sicuramente originali. Questo intervento vuole rileggere l'Eracle di Euripide vs l'Eracle della Dante, per indagare da un nuovo punto di vista (quello della messinscena contemporanea) la "visione rituale del mondo e del divino" che segnò il pensiero religioso nella scrittura del tragediografo e la rende ancora oggi densa di interesse per lo storico, nonché tragicamente attuale.