

**ENCENAR PEÇAS CLÁSSICAS NA ATUALIDADE - O *REI ÉDIPUS*
PELA ACE/ TEATRO DO BOLHÃO¹**

**TO PUT ON STAGE CLASSICAL PLAYS NOW – *OEDIPUS THE
KING* BY ACE / TEATRO DO BOLHÃO**

SUSANA MARQUES PEREIRA
Universidade de Coimbra
smp@fl.uc.pt

Resumo

A versão sofocliana do mito de Édipo é motivo de múltiplas representações/ adaptações dramáticas na modernidade, porquanto as mensagens que veicula se revelam também significativas no mundo atual, favorecendo um olhar crítico do homem contemporâneo face aos valores de uma sociedade em crise. A ACE/ Teatro do Bolhão levou à cena o texto sofocliano, com sucesso evidente, pelo que se propõe a análise desta produção do teatro antigo por uma companhia coeva.

Palavras chave: *performance*, Sófocles, *Rei Édipo*, ACE/ Teatro do Bolhão.

Abstract

The Sophoclean version of Oedipus' myth is nowadays often performed or adapted, as its message, focused in values of a society in crisis, is significant in our contemporaneous world. It is the analysis of the successful performance by the ACE / Teatro do Bolhão the motif of this article.

Keywords: *performance*, Sófocles, *Rei Édipo*, ACE/ Teatro do Bolhão.

1 Uma palavra de agradecimento a Pedro Aparício, membro da direção da ACE/ Teatro do Bolhão, por toda a informação gentilmente concedida.

Introdução

A versão sofocliana do mito de Édipo é motivo de múltiplas representações/ adaptações dramáticas na modernidade², evidenciando leituras mais ou menos próximas do paradigma, tradutoras do dinamismo do próprio mito, bem como da importância e da perenidade da matriz clássica no mundo atual.

A diversidade de produções implica, não raro, um questionamento dos modelos, referenciais, sem dúvida, mas abertos a interpretações renovadas, em termos ideológicos e estéticos. Schoenmakers e Mavromoustakos 2010: 15-16 observam que as posições adotadas pelos diretores hodiernos na representação de peças da Grécia antiga são diferentes: <there are those who> “try to restore the supposed communication process of the theatre makers from the past”; (...) <those who are focused> “on the deconstruction of ideologies in texts from other times and other cultures”; (...) <those who> “use a text without caring about historical contexts and what the historical author might have meant”.

A partir do núcleo tradicional do mito, que o torna reconhecível³, o diretor/ encenador coevo dá voz a problemas da sociedade e do mundo que integra, definindo uma identidade própria da *performance* que apresenta, através “the language(s) used, the idiom (vernacular), the costumes and properties, the set design and the music and soundscape”⁴, da coreografia.

A proliferação das produções clássicas nos palcos contemporâneos, europeus em particular, desde a segunda metade do século passado⁵, traduz precisamente, entre outros aspetos, a atualidade de muitos dos temas tratados⁶ (cf. e. g. a abordagem de motivos como a falta de moderação, a instabilidade da fortuna humana, a necessidade de figuras de referência...).

A sedução recorrente do homem hodierno por mitos e textos clássicos, ainda que geradora de leituras variadas, ilustra bem como uma herança cultural comum pode suscitar ‘unidade na diversidade’.

2 A título de exemplo, cf. o link do *Network Research on Ancient Drama*, onde se apresenta um elenco de representações do *Rei Édipo*, a nível europeu, nos sécs. XX-XXI: <http://ancient-drama.net/>

3 Cf. Aristóteles, *Poética* 1453b.

4 Hardwick 2008: 88.

5 Cf. Fischer-Lichte 2008: 27 sqq; Goldhill 2007: introduction.

6 Este desenvolvimento terá contado por certo com outros fatores, como a propensão para relacionar a *performance* com o contexto sócio-político do local/ momento da representação, ou o relevo crescente outorgado ao diretor, por exemplo.

1. O mito de Édipo: a abordagem de questões intemporais e universais

A história de Édipo é uma das mais famosas da mitologia grega, sendo a versão imortalizada pela escrita de Sófocles considerada paradigmática, “a tragédia perfeita sob o ponto de vista formal”, apesar de não ter alcançado o primeiro prêmio na Atenas do século Va. C., quando foi apresentada a concurso nos festivais dionisiacos - a partir dela, como se sabe, Aristóteles “inferiu e definiu as componentes modelares da tragédia, em função do efeito a suscitar: terror e compaixão”⁷.

Os traços essenciais de um mito muito difundido pela literatura, pelas artes figurativas e musicais, bem como pela leitura psicanalítica que motivou, são sobejamente conhecidos: a proibição divina a Laio e a Jocasta de descendência, o nascimento e a exposição de Édipo, a sua criação pelos reis de Corinto, a suspeita do filho de Laio sobre a sua filiação e a decisão de consultar o oráculo de Apolo, o incidente fatal da encruzilhada, no qual mata Laio, a chegada a Tebas e a decifração do enigma da Esfinge, o casamento com a soberana da *polis* tebana, a viúva Jocasta, e o governo do reino, a descoberta do parricídio e do incesto, a autopunição de Édipo: a cegueira e o exílio.

O entrelaçamento destes elementos favorece a centralização da peça sofocliana em temas que se projetam no presente: os limites do conhecimento humano, confrontado entre ilusão e realidade, a efemeridade e a instabilidade da fortuna, a busca da verdade e da identidade, o sentido de justiça e de imparcialidade, a determinação do herói, motivos estes que permitem que *Rei Édipo* continue a “oferecer-se como um espelho paradigmático ao qual o homem se interroga sobre determinantes várias da sua condição, buscando-se a si mesmo. ... aparência e verdade, ventura fictícia e miséria assumida, grandeza e limite – um itinerário sentido e confessado como paradigma da nossa condição”⁸.

2. Representações do mito edípiano no Portugal contemporâneo⁹

Até ao final dos anos sessenta do século XX, a casa real de Tebas fez-se sobretudo representar nos palcos portugueses através de Antígona, em

7 Fialho 1993: 67-69.

8 Fialho 1993: 82.

9 Cf. Fialho 2006: 242 sqq.

particular enquanto voz de uma resistência e de uma liberdade desejadas, embora censuradas pelo regime ditatorial então vigente. Regista com oportunidade Fialho 2006: 244 que Édipo, parricida e incestuoso, seria decerto motivo de crítica por parte de uma sociedade conservadora dos ‘bons costumes’ e, em especial, por parte dos seus governantes. Levada à cena ainda na época da monarquia, em 1904, a história do filho de Laio haveria apenas de regressar aos palcos lusitanos em 1954, sendo que “será a genial criação de Bernardo Santareno (...), *António Marinheiro* ou *Édipo de Alfama*, peça estreada em 1967 (...), quem libertará o mito dramatizado do peso restritivo da tradição (...), através de uma leitura freudiana. (...) A partir daí, pai e filha, Édipo e Antígona, concorrem de múltiplos e diferenciados modos no palco português¹⁰”, seja através de traduções/ adaptações da obra clássica, seja de releituras que se distanciam do original grego, como as de André Gide (*Oedipe*, 1930) ou Jean Cocteau (*La machine infernale*, 1934), por exemplo¹¹.

3. A encenação do *Rei Édipo* pela ACE/ Teatro do Bolhão

A companhia portuense ACE/ Teatro do Bolhão escolheu *o Rei Édipo* para levar à cena¹² por esse ser “um dos textos fundadores da cultura ocidental”¹³, como advoga. O espetáculo, com versão do famoso ator português António Capelo, foi encenado pelo experiente japonês Kuniaki Ida, combinação que proporcionava desde logo uma mescla desafiadora de diálogo intercultural, de interpenetração entre ocidente e oriente, favorecedora de uma tonalidade universalista da produção.

Habitado a trabalhar regularmente com a equipa da ACE/ Teatro do Bolhão, Kuniaki Ida costuma fazer uma leitura singular dos textos em termos da sua materialização em cena, facto a que por certo não é alheia a

10 Fialho 2006: 242-244. Observa ainda a autora, *ibidem* 241 – resumo - que “entretanto, dois exemplos de reescrita dramática ficaram, não encenados, como testemunho de orientações estéticas e ideológicas absolutamente diversas. O primeiro é a *Trilogia de Édipo* de João de Castro Osório, de 1954. (...) O outro exemplo é *O progresso de Édipo* de Natália Correia, de 1957”.

11 Cf. e.g. os três volumes de *Representações de Teatro Clássico no Portugal contemporâneo* (cf. *infra*, bibliografia).

12 A estreia foi em 2012, na cidade do Porto, mas a *performance* foi reposta no ano corrente.

13 In cartaz/ programa do espetáculo.

sua formação em teatro tradicional japonês, por um lado, nem tão pouco, por outro, a circunstância de ter sido aluno de mestres do teatro europeu como Jacques Lecoq, muito orientados para o teatro físico, de movimento; acrescem ainda as múltiplas intervenções de Kuniaki Ida como encenador e diretor de ópera, propiciadoras de uma focalização especial no ambiente sonoro.

A produção de *Rei Édipo* surge num projeto mais amplo da companhia portuense, que pretende divulgar junto do público coevo textos incontornáveis – e intemporais – da dramaturgia ocidental¹⁴, testemunhos de um património vivo e dinâmico. E é significativo que sejam precisamente os espetáculos enquadrados nesta linha da ACE/ Teatro do Bolhão os que conseguem, por norma, mais audiência e os que têm mais impacto, também do ponto de vista da divulgação e da crítica, evidenciando como os textos clássicos são, logo à partida, uma garantia de algo reconhecível e bom.

A escolha incidiu, pois, sobre o Édipo sofocliano, uma vez que, “para além da extraordinária amplitude de leituras que Sófocles propõe – literária, religiosa, sociológica, antropológica, jurídica e policial (até psicanalítica para alguns), Édipo mostra-nos hoje, nesta época em que se buscam paradigmas ou se aguardam destinos, a importância exemplar dos arquétipos enraizados na nossa memória cultural”¹⁵. Em tempos de peste, Édipo revelou-se um governante competente na resolução das dificuldades da *polis* que dirigia, ainda que isso o afetasse profundamente a nível pessoal; em tempos de crise, Édipo questionou-se, Édipo procurou respostas, Édipo favoreceu a discussão pública. No Portugal hodierno, marcado por uma crise que a Europa e o mundo em geral vão sentindo, em termos económicos, de falta de referências, de valores, deseja-se vivamente que os líderes zelem com eficiência pelo bem dos seus concidadãos, pelo futuro, com perseverança, com vontade evidente de dar respostas aos seus anseios, às suas perguntas, aos seus problemas.

A produção da ACE/ Teatro do Bolhão contou com várias reposições, a nível nacional e também a nível europeu, no International Festival

14 Nessa linha se enquadram representações como o *D. Juan* de Molière ou o *Otelo* de W. Shakespeare, por exemplo.

A ACE/ Teatro do Bolhão conta com um modelo de produção eclético, dirigido a públicos e interesses distintos, pelo que se pauta por três linhas diferentes nas suas produções: uma relacionada com autores portugueses, outra com textos contemporâneos, sobretudo pós-guerra, e outra ainda com dramaturgias clássicas.

15 Cf. cartaz/ programa do espetáculo.

of Ancient Greek Drama 2013, para o qual foi convidada, participação ilustrativa do seu mérito.

O sucesso da *performance* está intimamente relacionado com a eficácia das soluções encontradas pela companhia portuense no que diz respeito a diversos problemas suscitados por uma encenação moderna do drama grego da Antiguidade, oportunamente definidos e comentados por Simon Goldhill 2007, e que servirão de base à presente análise.

a) O espaço cénico

O espetáculo estreou-se num local fechado, o palco do Teatro do Bolhão, tendo sido reposto ora noutros sítios do mesmo tipo, ora em anfiteatros ao ar livre – em qualquer dos casos, é evidente um espaço despojado, logo à partida a recordar a simplicidade do teatro grego antigo e também do teatro *nô*. Esta escolha permitiu adaptar com facilidade os elementos cénicos a lugares distintos, sendo que a representação de *Rei Édipo* num local arqueológico ao ar livre constituiu motivo de particular emoção para o elenco.

Em detrimento do aparato cénico, dos elementos decorativos, apostou-se na concentração do público na música e na coreografia – a parcimónia de ornamentos deixava o palco mais livre para a viva movimentação dos dez elementos que constituíam o coro, ao som de ritmos bem marcados. O desafio cénico era essencial para uma *performance* que concedeu especial relevo àquela personagem coletiva, símbolo da *polis*, símbolo do futuro, e com uma presença contínua em palco – o coro encontrava em Édipo, seu governante, uma referência, uma figura representativa de valores que importava que apreendesse, como a verdade ou a liberdade, segundo afirmou António Capelo em entrevistas diversas a programas televisivos¹⁶.

Os restantes atores aproveitaram igualmente bem o espaço disponível, com o protagonista a surgir de modo reiterado ao centro, a comunicar com os membros da sua cidade, que o rodeavam com frequência.

Uma enorme estrutura aparentemente metálica¹⁷, inspirada numa escultura famosa do artista americano Richard Serra, a “Torqued Ellipse”,

16 Cf. e. g. Cartaz das artes – TVI (<http://www.youtube.com/watch?v=Lu8kgBFm v8U&list=UUamv0ftqldA18Akm0KbHaLA&index=7&feature=plcp>) – consultado em 25. 10. 2014.

17 Na verdade, a estrutura é de pano, que foi trabalhado de modo a obter um surpreendente efeito metalizado.

imponente e minimalista¹⁸, no meio do palco, dava continuidade ao carácter despojado de todo o cenário e aduzia-lhe uma nota de contemporaneidade, evidenciando o sentido inesgotável dos clássicos também no mundo atual. Transportada com facilidade para as diferentes *performances*, simbolizava o palácio, os interiores: por aí entravam e saíam os senhores da casa real, centro do governo da *polis*.

A conceção do espaço cénico não desvirtuou o poder dramático da tragédia – contribuiu, em vez disso, para intensificar a sua densidade.

b) O coro

O coro é em geral um elemento causador de dificuldades para as companhias modernas, seja pelo número elevado de atores que pressupõe, difícil de sustentar em épocas de poucos recursos, seja pela própria natureza das suas intervenções conjuntas, com canto e dança à mistura, complexas a nível de encenação e também a nível de compreensão para boa parte do auditório coevo.

Contudo, desde o século passado que tem sido dado um incremento evidente à música e à coreografia como elementos significativos na expressão do teatro clássico¹⁹, para além do texto (de resto, como acontecia nas *performances* atenienses do século V a. C.), meios de comunicação particularmente ligados ao coro e aos quais a produção dedicou especial atenção, com sucesso manifesto. Uma vez mais, a formação de Kuniaki Ida coaduna-se com aquela tendência demonstrada já no século XX, seja porque o teatro *nô* pressupõe largo espaço para a música e para a coreografia, seja também porque a presença do encenador japonês na escola europeia o instiga a uma concentração no teatro físico – o corpo converte-se num instrumento fundamental de comunicação. Assim acontece, pois, no *Rei Édipo*: os diversos membros do coro moviam-se como um todo muito orgânico, permitindo, com facilidade, a criação de imagens ilustrativas da mensagem que ia sendo veiculada, dos episódios que iam sendo mencionados, propiciando, por exemplo, a representação da Esfinge, de uma plasticidade notável.

A participação reiterada de Kuniaki Ida como diretor/ encenador de ópera, por seu turno, favoreceu uma focalização singular no elemento sonoro, como ficou dito, despoletador de energia nas produções. No caso de *Rei*

18 Nos trabalhos que concebe, imponentes, minimalistas, contemporâneos, Richard Serra desenvolve de forma particular o potencial do metal.

19 Cf. Schoenmakers and Mavromoustakos 2010: 10-11.

Édipo, o trabalho musical implicou referências ao mundo português, pelo recurso aos triquelitruques, instrumentos tradicionais usados em diversas festas populares, em particular em rituais de vida e de morte, no carnaval e na quaresma, para produzirem sons batidos, batuques, evidenciadores da presença do que é mais primordial, da ritualidade.

A música foi assim especialmente pensada para a encenação, procurando combinar passado e presente, a partir de um estilo popular e tradicional português, num ambiente que vai ao encontro da posição defendida por S. Goldhill 2007: 69 – “music for tragedy needs some rooting in a social form outsider the theater; it should respond to the wide range of expressiveness a chorus displays, it has to be adapted to the role of the chorus: a collective chorus needs music that comes from a sense of that collective”.

De modo eficaz, o coro de anciãos de Tebas presente na versão sofocliana foi substituído por jovens, formados pela escola de atores que a ACE/ Teatro do Bolhão dirige – parte integrante da cidade, os jovens, naturalmente mais à vontade para realizar coreografias diversas, revelam-se interessados no futuro da mesma, que é também o seu futuro: nos estásimos, interrogam-se e interrogam Édipo, uma figura de referência para eles, em sociedades nas quais as referências parecem escassear.

O foco colocado neste coletivo jovem, tão significativo nos modernos tempos de crise, de busca de uma identidade, é visível desde a abertura da peça – é com o coro, prostrado por terra, que o *Rei Édipo* tem início; os seus membros são jovens, porquanto é a eles que os males hodiernos afetam particularmente (cf. a falta de emprego, por exemplo, a falta de futuro, como sendo a peste que os contamina).

Conservando a tradicional identidade coletiva de um coro, liderado pelo seu corifeu, os jovens, rapazes e raparigas, com vestes sóbrias em tons neutros, preto e branco, que os homogeneizam como personagem, são a voz da *polis*, atuando como um grupo que questiona o timoneiro de uma sociedade democrática – Édipo está sempre acompanhado, na glória e na queda.

Ao contrário do que acontecia na Antiguidade clássica, os membros do coro surgem porém em palco sem máscara, porquanto se pretendeu criar uma situação de identificação com aqueles jovens por parte do público, porquanto se quis trazer as personagens da cena para o aqui e agora, tornando-as reconhecíveis.

c) As personagens

Numa réplica da tragédia antiga, após a inovação introduzida por Sófocles quanto ao número de atores em cena, o espetáculo produzido pela ACE/ Teatro do Bolhão contou apenas com três atores, que se multiplicaram nos papéis principais, inclusive femininos, como outrora, opção que constrangeu ao recurso à máscara para a figura de Jocasta.

S. Goldhill 2007, no cap. III, sublinha os principais problemas que se colocam aos atores de hoje na representação de peças clássicas, nomeadamente os longos discursos, evocativos da importância do poder da palavra na Atenas democrática, ou também a escassez de objetos usados em cena, a exigirem grande vigor aos intérpretes – de modo particular, António Capelo interpretou Édipo de forma impressionante, com uma presença forte e emotiva, incapaz de deixar o público indiferente às suas palavras, aos seus gestos, à dignidade que evidenciou efetivamente na queda.

Destacou-se de igual modo a figura de Jocasta, pela sua estranheza em confronto com as restantes personagens – mãe/ mulher e rainha, a imagem desta soberana era a mais teatral, a mais espetacular, ora pela máscara, ora pelas vestes, ora pelo calçado que a alteava, granjeando logo à partida a atenção do público para as suas palavras e movimentos muito estilizados.

d) Figurinos e adereços

Segundo a figurinista, Cristina Costa, nesta produção os trajes situam-se em três dimensões históricas e temporais, evocando a transversalidade da mensagem e a sua atualidade:

1. o rei Édipo e o Coro (clássico intemporal e volumetria atual)

O figurino de Édipo foi definido num registo de “alguma contemporaneidade e sobriedade, como alguém que já tivesse atravessado uma vida e um mundo e continuasse, mesmo após o caos” (Cristina Costa). As calças e a camisa neutras, semelhantes às dos membros do coro, ligavam-no desde logo aos elementos da *polis* que dirigia. No entanto, para além dessa afinidade fundamental, era também necessário destacá-lo do homem comum, objetivo cumprido por uma capa de pele, longa, escura, sem mangas.

2. Joacasta, Creonte e Tirésias (primitivismo)

«Com figurinos primitivos de raiz Suméria, representavam a tradição e o jogo teatral» (Cristina Costa).

3. Mensageiros (populares)

Ligados à sua função, envergavam figurinos com um cariz mais popular.

Por seu turno, na senda da tradição do teatro clássico grego, foram escolhidos poucos adereços, como ficou dito, mas de leitura forte, intensa.

Na verdade, foi concedido relevo a uma máscara que Édipo segurava na mão e que Creonte detinha no final – símbolo do poder real, aquele elemento cénico foi inspirado no folclore português, numa máscara tradicional de madeira de Trás-os-Montes, no intuito de remeter para a ancestral ritualidade lusitana.

O cajado de Tirésias, por seu turno, trazido da região portuguesa de Lazarim, onde é usado pelo homem que dirige ali as festas de carnaval, mereceu igualmente protagonismo, aludindo à autoridade reconhecida ao adivinho.

A universalidade de uma peça como o *Rei Édipo* entrelaçou-se assim com referências ao mundo tradicional português, que convidavam ao envolvimento do auditório com uma ritualidade bem marcada pela *performance*, a diferentes níveis.

e) Mito e política

A história de Édipo é intemporal, como reconhece António Capelo: a peste que assolava Tebas deixava os cidadãos receosos; hoje, porém, vivemos também assolados por ‘pestes’ que nos perturbam e para as quais não vislumbramos solução, numa Europa dominada por interesses economicistas, onde é pertinente equacionar, como sugere Kuniaki Ida, “o que é o homem”. A tragédia clássica potencia paralelismos com os dias de hoje: o diretor do Teatro do Bolhão, em entrevistas televisivas²⁰, afirma mesmo que se pretendeu “usar o palco como uma espécie de ágora grega, espaço onde a discussão sobre a vida social da *polis* era importante – o teatro hoje também é importante: permite formar públicos, devolvendo-lhes grandes textos da dramaturgia antiga nos quais se podem rever”. Deste modo, regressa de alguma forma à componente cívica que enformava as representações antigas nos festivais dionisíacos, momentos de celebração

20 Cf. e. g. Porto Canal -(<http://www.youtube.com/watch?v=PCT6iAoqm1k&list=UUamv0ftqldA18Akm0KbHaLA&index=8&feature=plcp>) – consultado em 25. 04. 2014; RTP1 – Praça da Alegria (<http://www.youtube.com/watch?v=TNmL0a0UIwU&list=UUamv0ftqldA18Akm0KbHaLA&index=9&feature=plcp>) – consultado em 25. 04. 2014

coletiva e de participação conjunta dos cidadãos na vida religiosa e política da Atenas democrática.

À semelhança da maior parte das tragédias gregas, que decorriam em locais distintos de Atenas, i. e., “at the scene of the other”, como nota S. Goldhill 2007: 125, o que permitia “that the festival laud the city as a city and celebrate its democratic principles, and then we are shown plays set elsewhere where society goes terrible wrong”²¹, as produções atuais também falam do ‘outro’. No entanto, esse outro revela afinal caracteres paradigmáticos, de que o próprio Édipo é um exemplo. Apesar de a tragédia remeter para outros espaços, ela fala-nos, questiona-nos, identifica-se com a nossa história e por isso tem poder: “tragedy uses the drama of otherness to question the self”²².

f) A tradução

A produção desta peça procurou manter o texto fiel ao arquétipo, sem grandes supressões, com base nas traduções portuguesas do original de Sófocles feitas por Maria do Céu Fialho, classicista e especialista no teatro sofocliano, e por Agostinho da Silva.

As parcas adaptações e cortes feitos prenderam-se sobretudo ora com a tentativa de facilitar a compreensão do público (e. g. a redução dos diferentes epítetos de Apolo, para que o auditório percebesse que se tratava sempre do mesmo deus), ora com a agilização e com a fluência do espetáculo.

Homens do teatro, António Capelo e Kuniaki Ida revelaram-se bem informados sobre a história de Édipo, encontrando na tradução de alguém ligado à filologia e à literatura um garante de fidelidade à leitura dos originais gregos.

g) Os deuses

Como acontece com outras peças sofoclianas conservadas, também o *Rei Édipo* não requer a presença de divindades em palco, o que facilita, logo à partida, a encenação. Apolo e o seu oráculo, essenciais na religião e na sociedade gregas, manifestam-se através das palavras de mortais como o velho adivinho Tirésias, que surge em cena com um cajado expressivo da sua autoridade.

21 Idem, *ibidem*.

22 Goldhill 2007: 127; a propósito deste assunto, cf. idem, *ibidem*: 125 sqq.

h) O público

A divulgação feita pela imprensa em relação a esta *performance* foi ampla (cf. o facto de ser um texto clássico, com um encenador japonês de renome e com um ator muito conhecido do público português). As várias reposições do espetáculo contaram sempre com casa cheia, numa afluência que testemunha como os textos clássicos resistem aos tempos, veiculando sentidos que importa continuar a debater no mundo hodierno.

Conclusão

Constituindo um elo propiciador de diálogo entre épocas, lugares e culturas diversas, o *Rei Édipo* não está vinculado a um tempo, a um espaço, a heróis distantes – reflete também, em muitos sentidos, a nossa experiência contemporânea, pelo que a sua leitura/ *performance* é pertinente na atualidade.

A produção levada à cena pela ACE/ Teatro do Bolhão, esquivava a inovações provocatórias e descomedidas e, em simultâneo, hábil na fusão entre elementos de carácter ora universalista, ora nacional, revelou-se capaz de impressionar os auditórios coevos, suscitando, a partir da visão do ‘outro’, o questionamento do homem que vive na Europa do século XXI e, de modo particular, no Portugal hodierno, marcado por uma crise que afeta a sociedade em geral.

Palavras da própria companhia de teatro, expressivas do potencial do drama antigo, ilustram, *per se*, a relevância de reler e de representar os clássicos, atualizando-os e tornando-os significativos hoje:

“Esta nova encenação do texto clássico é o desejo que ele olhe a partir da sua realidade atemporal a nossa realidade do momento, sempre que a ‘eternidade’ e o ‘efémero’ se cruzam: ...na ironia dos indignados que descobrem que os assassinos que procuram são eles mesmos, no desdém por seres que desconhecem o sentido da provação, na ideia de inevitabilidade do destino como máquina de propaganda, nas gerações sem emprego (...), na esperança de que a queda pode não ser o aniquilamento mas a transição para uma consciência”²³.

23 In cartaz/ programa do espetáculo.

Bibliografia

- Belli, A. (1969), *Ancient greek myths and modern drama: a study in continuity*. New York and London.
- Castiajo, I. (2012), *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra.
- Fialho, M. C. (2006), “*O progresso de Édipo de Natália Correia: uma reescrita feminina do mito*”, *Máthesis* 15: 241-255.
- Fialho, M. C. (1993), “*Rei Édipo: tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da sua receção*”, in *As línguas clássicas: investigação e ensino*. Coimbra.
- Fischer-Lichte, E. (2008), “*Transformations of Ancient Greek Theatre*”, in *Exploring European identities/ ideologies by means of (re)presentations of ancient Greek drama: intensive course* (unpublished). Epidavros: 27-32.
- Goldhill, S. (2007), *How to stage Greek tragedy today*. Chicago and London.
- Hall, E., Harrop, S. eds. (2010), *Theorising performance: greek drama, cultural history and critical practice*. London.
- Hall, E., Macintosh, F. and Wrigley, A. (2004), *Dionysus since 69: greek tragedy at the dawn of the third millennium*. Oxford.
- Hardwick, L. and Stray, C. eds. (2008), *A companion to classical receptions*. Oxford.
- Hardwick, L. (2008), “*Transplanting Greek drama to the modern stage*”, in *Exploring European identities/ ideologies by means of (re)presentations of ancient greek drama: intensive course* (unpublished). Epidavros: 83-94.
- Konparu, K. (1983) *The noh theatre: principles and perspectives*. Transl. by J. Corddry and S. Comee. New York and Kyoto.
- Losada Goya, J. M., Lipscomb, A., eds. (2013), *Mito e interdisciplinarietà: los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporâneas*. Bari.
- McDonald, M. (1992), *Ancient sun, modern light: greek drama on the modern stage*. New York.
- Martindale, C. and Thomas, R., eds. (2006), *Classics and the uses of reception*. Oxford.
- Romero Mariscal, L. (2013), “*Myths on stage: the Trojan Women by Euripides directed by Mario Gas*”, in J. M. Losada Goya, A. Lipscomb, eds., *Mito e interdisciplinarietà: los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporâneas*. Bari: 305-316.
- Schoenmakers, H. and Mavromoustakos, P. (2010), “*Changing attitudes towards ancient drama in theatre practice*”, in M. F. Silva, S. H. Marques eds., *Tragic heroines in ancient and modern stage*. Coimbra: 9-23

- Silva, M. F. S. coord. (1998-2004), *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo* - I, II, III. Coimbra.
- Steiner, G. (2002), *Gramáticas da criação*. Trad. de M. S. Pereira. Lisboa.
- Taplin, O. (1978), *Greek tragedy in action*. London and New York.
- Wiles, D. (2000), *Greek theatre performance: an introduction*. Cambridge.
- Wiles, R. (2011), *Costume in greek tragedy*. London.

Webgrafia

- <http://ancient-drama.net/> (consultado em 28. 10. 2014)
- <http://www.youtube.com/watch?v=Lu8kgBFmv8U&list=UUamv0ftqldA18Akm0KbHaLA&index=7&feature=plcp> (consultado em 28. 10. 2014)
- <http://www.youtube.com/watch?v=PCT6iAoqm1k&list=UUamv0ftqldA18Akm0KbHaLA&index=8&feature=plcp> (consultado em 28. 10. 2014).
- <http://www.youtube.com/watch?v=TNmL0a0UIwU&list=UUamv0ftqldA18Akm0KbHaLA&index=9&feature=plcp> (consultado em 28. 10. 2014.)