

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PERSÉFONE – UMA REESCRITA DRAMÁTICA

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS
(VARIANTE ESCRITAS DE CENA)

Paula Isabel Pratas Teles de Menezes Leitão

Lisboa, Novembro de 2017

INSTITUTOPOLITÉCNICODELISBOA
ESCOLASUPERIORDETEATROECINEMA

PERSÉFONE – UMA REESCRITA DRAMÁTICA

Paula Isabel Pratas Teles de Menezes Leitão

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas (variante Escritas de Cena), realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

Lisboa, Novembro de 2017

RESUMO

O presente trabalho-projecto consiste no texto dramático intitulado “Perséfone”. Este texto foi originado por uma reflexão sobre o mito do rapto de Perséfone e parte da análise crítica dos textos clássicos da Grécia e da Roma Antiga, para criar um enredo próprio e original. Para escrever este texto, começou-se por analisar os Hinos Homéricos, fonte mais conhecida do mito e analisou-se, em seguida, outros textos clássicos relacionados com a figura de Perséfone e com outras figuras mitológicas que pudessem ter alguma relação com esta deusa. Tendo por base esses textos e as reflexões que estes originaram, no ramo da psicologia do inconsciente, é feita uma análise crítica das personagens, da forma como estas reagem na acção e dos conflitos interiores que estarão por detrás das suas reacções.

Embora este texto dramático tenha sido originado pela figura de Perséfone, não é apenas sobre esta deusa, mas sobre várias outras figuras ligadas a Perséfone e que se relacionam entre si.

Estamos perante um texto dramático, que alterna entre o diálogo e alguns momentos breves de narração, por parte da personagem Eurídice, que é, simultaneamente, a narradora desta história.

Este texto, a nível estilístico, não procura seguir as regras formais dos textos clássicos, tendo um tom mais informal, e com alguns anacronismos, que lhe dão um toque irónico.

Palavras-chave: Escritas de cena; Estudos Clássicos, Perséfone; Mitologia; Texto dramático; Grécia Antiga; Roma Antiga; Psicologia do inconsciente

ABSTRACT

This project consists of an original play, entitled “Perséfone”

This play was originated by a reflection on the myth of the abduction of Persephone and derives from the critical analyses of the classical texts of Ancient Greece and Ancient Rome, to create its own original storyline. To write this play, we began by analyzing the Homeric Hymns, the most known source of the myth and then we analyzed other classical texts that are related to the figure of Persephone and other mythological figures that could have any connection to this goddess.

It was made a critical analysis of the characters, of the way they react in the plot and of the interior conflicts that are behind this action, based upon those texts and the reflections originated by them in the field of the psychology of the unconscious.

Although this play was originated by the figure of Persephone, it is not only about this goddess, but about several other figures connected to Persephone, which relate to each other.

We are faced with a dramatic text that alternates between the dialogue and some brief narration moments by the character Eurydice, who is, simultaneously, the narrator of this story.

This text, at the stylistic level, does not seek to follow the formal rules of classical texts, having a more informal tone, and some anachronisms, that give it an ironic touch.

Keywords: Playwriting; Classical Studies, Persephone; Mythology;

Dramatic text; Ancient Greece; Ancient Rome; Psychology of the unconscious

Índice

1. Introdução: Da imaginação à mitocrítica.....	2
2. Teatro dramático versus teatro pós-dramático: uma batalha de gigantes.....	5
3. O rapto de Perséfone: o resultado de um acto de violência ou um conflito emocional?.....	12
4. Zeus, Deméter e Hera: a primeira tríade.....	26
5. A Mãe, a Filha e o Arquétipo	35
6. Amor, ódio, insegurança e chá: a importância da ninfa Menta... ..	44
7. A contadora de histórias: Eurídice, Orfeu e o poder da narrativa.....	53
8. A Morte, o Destino e o Tempo	66
9. Perdidos por Amor: uma reflexão sobre Eros e o significado das almas gémeas	75
10. A concretização cénica.....	82
11. Conclusão	84
Bibliografia.....	85
Anexo 1	91
Anexo 2	134

“Yet who for lovers can prescribe?

Love has its greater Law.”

Boethius, Consolation of Philosophy

“Most of the gods throw dice but Fate plays chess, and you don't find out until too late that he's been using two queens all along.”

Terry Pratchett, Interesting Times

1. Introdução: Da imaginação à mitocrítica

A primeira vez que tive contacto com o mito do rapto de Perséfone foi em contexto académico, numa aula do primeiro ano de Mestrado. O mito suscitou-me interesse, não apenas pela riqueza da história, mas por ter provocado uma série de questões sobre a história e aqueles que nela intervêm. A partir daí, procedi a uma análise dos Hinos Homéricos e procurei outras variantes do mito, em outros textos, numa busca pelo contexto e, mais do que isso, para tentar perceber o que teria acontecido depois. Perguntei aos textos e a mim mesma que relações existem entre as várias “personagens” mitológicas e de que forma é que este episódio as poderá ter afectado e em que termos. E comecei a sentir que qualquer coisa não batia certo, para mim. A história central do mito, independentemente da variante, não encaixava, não fazia sentido, tendo em conta outros textos, referentes a outros mitos, com as mesmas “personagens”. Naturalmente, que cada autor é diferente e tem o seu entendimento do universo mitológico, associado às próprias liberdades da escrita. Mas existia algo nos relatos mitológicos que não fazia sentido para mim, o que levou a uma análise crítica dos mesmos, na qual comecei a criar uma série de ligações, de forma quase automática, com outros mitos, outros relatos, histórias que poderiam fazer parte dessa história. O texto dramático que escrevi, inspirado nestes relatos mitológicos, nasceu da crítica dos mitos, ou, se assim se puder afirmar, da mitocrítica. Mas para entender se estou perante mitocrítica, é preciso, antes de mais, compreender o conceito de mitocrítica. Refere Maria Zaira Turchi:

“O termo mitocrítica foi forjado por Durand, por volta dos anos 70, seguindo o modelo de psicocrítica utilizado por Charles Mauron (...). O método de Mauron consiste na análise, por superposição, das obras de um autor determinado para colocar em relevo os temas redundantes, denominados por Mauron de obsessivos, sem conotações patológicas. Tal análise dirige-se para o descobrimento do mito pessoal do autor, (...) que, como um campo de forças, recolhe os materiais e obje[c]tos tomados da experiência do mundo. A

*mitocrítica, perguntando-se por este fundo antropológico primordial, quer descobrir um mito, sempre impregnado de heranças culturais em que se integram as obsessões e os complexos pessoais”.*¹

Este conceito de mitocrítica é e, ao mesmo tempo, não é aplicável a esta reflexão crítica. O objectivo desta reflexão não foi analisar as obras de um determinado autor e encontrar o seu mito pessoal. O que ocorre é que foram analisados vários relatos míticos, de vários autores, que tivessem uma ligação, maior ou menor, com o mito do rapto de Perséfone ou com as figuras mitológicas associadas a este. Tratou-se de uma busca por uma história, um mito, que, na verdade, não existia. A análise dos vários textos clássicos levou a uma necessidade de criar essa história inexistente, de dar vida a personagens, que agem de forma diferente das figuras mitológicas que as originam, e de dar forma aos seus conflitos através do drama. Foi assim que nasceu o texto dramático objecto deste relatório. E será isto mitocrítica? Se assim for, não foi os mitos dos autores clássicos que eu descobri, mas o meu próprio mito, se é que poderemos definir assim esta reescrita, o mito de que eu estava à procura.

Este texto dramático parte da análise dos mitos, em duas diferentes manifestações. Por um lado, foram analisados os textos clássicos originais, comparadas as diferentes variantes dos vários autores e é aqui referida em que termos em que o texto dramático tem ligações a estes textos. Por outro lado, é considerada a influência do mito central a esta história (o mito do rapto de Perséfone), na psicologia do inconsciente. Como refere Armando Nascimento Rosa:

“Os mitos psicanalisam-nos na nossa tentativa mesma de os psicanalisar. Eles falam da pluralidade dramática da psique porque é neles que a psique exprime a geografia profunda da sua linguagem. Isto porque a psique humana possui uma natureza mitodramática, a começar pela palavra grega que a nomeia, sinónima do nome da jovem mortal Psique que contrai núpcias, sem o saber, com o deus

¹ TURCHI, Maria Zaira. Literatura e antropologia do imaginário. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2003, p. 39-40.

Ero, esse estranho amante que não quer deixar-se ver por ela à luz do dia."²

Este texto dramático é dominado pela psique das personagens que o integram. Cada uma delas tem os seus conflitos interiores e é destes que dependem as suas acções. Tal será aqui demonstrado, através de uma análise destas personagens e dos conflitos que as levam a agir. Sublinhe-se, contudo, que, embora Jung, nos seus estudos sobre a psicologia do inconsciente, releve a relação de Deméter e Perséfone, não é esta o foco central deste texto dramático e deste relatório, mas são consideradas várias outras personagens, que têm uma importância fulcral nesta história.

Não existe aqui uma preocupação ou uma necessidade de escrever um texto clássico, seja comédia ou tragédia, e seguir, de forma precisa, os princípios e regras associados à escrita de peças gregas clássicas, pois o objectivo é a escrita de um texto dramático, que, assumidamente, não pretende ser um espelho da Grécia Antiga. Por esse motivo, existem, em simultâneo, elementos associados ao século XXI, ou seja, ao tempo em que o texto é escrito, e elementos que poderiam situar o texto na época em que os mitos originais foram escritos.³ Isso leva a uma comparação entre épocas, conhecimentos, experiências e, por isso, este texto dramático, enquanto mito, é a psicanálise da sua autora.

² ROSA, Armando Nascimento. *Notas para um Teatro Mitocrítico*. In: MARINHO, Cristina, RIBEIRO, Nuno Pinto (Org.). *Teatro do mundo: A reescrita de mitos no teatro*. Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2012, p. 13.

³ Vide Capítulo 8.

2. Teatro dramático versus teatro pós-dramático: uma batalha de gigantes

Aristóteles afirma que “a função do poeta não é contar aquilo que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer.”⁴ No fundo, esta é a base essencial do meu texto e da minha reflexão. O que poderia acontecer, se as figuras mitológicas agissem de forma diferente, pensassem de forma diferente, sentissem de forma diferente? Aristóteles coloca como categoria principal da tragédia o enredo (*mythos*) a que se seguem os caracteres (*éthe*), o pensamento (*diánoia*), a elocução (*léxis*), a música (*melopoiía*) e o espectáculo (*ópsis*).⁵ No meu texto, estamos perante um enredo que parte dos mitos, constituindo, na verdade, uma espécie de mosaico de mitos. Não se entrecruzam apenas várias variantes do mito do rapto de Perséfone, existe uma influência por parte de outros mitos que afecta o próprio enredo do texto. Porém, é inegável que o enredo deste texto é, antes de mais, consequência de uma alteração das características das personagens. As personagens não sentem, nem agem de forma idêntica às figuras mitológicas e isso altera o desenrolar da história, ainda que se mantenha um fio condutor semelhante ao dos textos clássicos. O objectivo deste texto não é ter a mesma estrutura das peças gregas clássicas e seguir as regras descritas por Aristóteles, na *Poética*. Contudo, como a generalidade dos textos dramáticos, este texto é herdeiro de uma tradição aristotélica. Mas, tendo em conta a evolução teatral nas últimas décadas, será que ainda há espaço para textos dramáticos e para a *Poética* que lhes deu origem? Será que, como refere Olivier Py, o Poeta ainda se veste de tragédia?⁶ Será que ainda há Poeta?

A evolução teatral teve consequências complexas, no que se reporta ao papel do texto, nas artes dramáticas. Como refere Patrice Pavis:

“Encontrar uma definição do texto dramático que o diferencie de outros tipos de texto coloca um problema, dado que a última tendência na

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Maria Helena Da Rocha Pereira e Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 54.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 50-51.

⁶ PY, Olivier. *Epístola aos Jovens Atores para que Seja Dada a Palavra à Palavra*. Porto: Deriva Editores, 2015, p. 15.

escrita dramática é afirmar que qualquer tipo de texto é passível de ser encenado. A última consequência – encenar a lista telefônica – dificilmente parece, neste ponto, um empreendimento extravagante ou impossível. Qualquer texto pode ser teatral, desde que seja utilizado em cena. O que era considerado dramático até ao século vinte – diálogo, conflito, situação dramática, personagem - já não é uma condição essencial para que o texto seja colocado em cena.”⁷

A partir do momento em que se considera que qualquer texto pode ser colocado em cena, o texto dramático deixa de ter a relevância que tinha e, conseqüentemente, evolui ou morre. Rui Pina Coelho afirmou, no contexto da criação do primeiro Laboratório de Escrita para Teatro organizado pelo Teatro Nacional D. Maria II, que *“as regras clássicas, de diálogos, personagens e didascálias estão obsoletas.”*⁸ Mas se já não existem diálogos, personagens ou didascálias, o que resta do texto dramático?

Não está aqui em causa discutir o papel do encenador ou do *performer* como responsável da estética da criação teatral, nem negar a existência de criações teatrais que não estão ligadas a textos dramáticos preexistentes ou em que o elemento dominante não é o texto. Afirma Hans Thies-Lehmann:

“Em meio ao tratamento paratático e des-hierarquizante dos signos, surge no teatro pós-dramático a possibilidade de atribuir o papel de dominante a outros elementos que não o logos dramático e a linguagem (...). No lugar de uma dramaturgia pautada pelo texto, uma dramaturgia visual parece ter alcançado predomínio absoluto no teatro do final dos anos 1970 e dos anos 80, até que na década de 1990 se delineou um certo retorno ao texto (o qual na verdade não havia desaparecido por completo). “Dramaturgia visual;” não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual,

⁷ PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre Terms – Concept and Analysis*, University of Toronto Press, 1998, p. 120.

⁸ *Ele vai pôr seis a escrever peças*, Revista Sábado. Disponível em: http://www.sabado.pt/print/news/246/ele_vai_por_seis_a_escrever_pecas.html

mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria.”⁹

A questão que aqui se coloca é a seguinte: a atribuição de um papel dominante a outros elementos que não o texto e a utilização de textos não dramáticos em cena é uma “possibilidade” que surgiu com a evolução da criação teatral e o surgimento do teatro pós-dramático, como refere Lehmann, ou é uma lei? O texto dramático coexiste com a criação pós-dramática ou foi condenado à morte?

O que ocorre é que, embora se considere as características associadas ao texto dramático como obsoletas, alguns textos dramáticos continuam a ser colocados em cena: os textos clássicos, os textos de autores incontestáveis, os textos de autores mortos. Como refere Thomas Ostermeier:

“A predominância do “teatro do encenador” levou à exclusão dos dramaturgos do teatro alemão. Para contar como um bom encenador de teatro, era preciso montar os clássicos. Hoje, uma crítica ainda pode aniquilar completamente um encenador, ao acusá-lo de “apenas ilustrar a peça” (...). Não é de admirar, então, que os dramaturgos alemães mais jovens tivessem uma existência sombria. Não eram convocados, não eram requisitados. Um círculo vicioso: ninguém queria colocar dramaturgos (jovens) em palco e ninguém queria escrever para (jovens) encenadores e para os seus actores.”¹⁰

Não é apenas no teatro alemão que os dramaturgos, não apenas jovens, mas vivos, correm o risco de viver uma existência sombria. Estamos perante uma situação quase irónica: a Antígona, de Sófocles, ou A Gaivota, de Anton Tchekov são textos que são levados a palco, hoje, ou que são objecto de recriações “contemporâneas”, mas os jovens criadores são ensinados que as características do texto dramático são obsoletas, o que leva a que se escrevam textos para teatro e não textos de teatro. Não se coloca aqui em causa as coisas

⁹ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. Brasil: Editora Cosac Naify, 2007, p. 142-143.

¹⁰ BOENISCH, Peter M., OSTERMEIER, Thomas. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Abingdon, Oxon: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, p. 14-15.

belíssimas que um actor pode fazer com qualquer tipo de texto. Mas para isso não são necessários dramaturgos.

No texto dramático que escrevi, podemos ver que as personagens têm uma grande relevância e que cada uma delas tem questões complexas a nível emocional e relacional. Por esse motivo, vejamos, em particular, como é que um possível antagonismo em relação ao texto dramático se revela, no contexto do conceito de personagem. Jean-Pierre Sarrazac refere o seguinte:

“No teatro contemporâneo, a personagem parece muitas vezes estar a mais. Um filtro que importuna, um ecrã que se interpõe sempre entre o actor e o público. E, logo nos ensaios, entre o encenador e o actor. Até no momento da escrita, entre o autor e o seu próprio texto. A personagem como fantasma? A personagem como ficção parasitária do princípio ao fim do processo teatral? A personagem a liquidar, a erradicar? Ou a personagem como entidade, como “potência”, que nunca se conseguirá matar, como o deus de certos ateus?”¹¹

A crise da personagem, analisada por Robert Abirached, é considerada pelo próprio como um efeito da crise da mimese, derivada da crítica de Nietzsche a Aristóteles, em 1872.¹² Neste contexto da crise de personagem, e de forma a terminar com a mesma, é proposto por Denis Guéron a produção de “partituras de actores.”¹³ E questiona Sarrazac: “esta inegável crise da personagem que se abre no virar do século XX (...) deve conduzir à morte do drama anunciada com alegria por Guéron ou é susceptível das regenerações e das ressurreições constatadas por Abirached?”¹⁴ Entende Sarrazac que estas ideias são convergentes, no sentido em que o artista elimina a personagem, para criar um teatro novo, enquanto o teórico procura assegurar a ligação entre este teatro

¹¹ SARRAZAC Jean-Pierre. *O outro diálogo : elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora : Editora Licorne, 2011 (Teatro-Materiais), p. 73.

¹² *Idem, ibidem*, p. 75.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 73.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 74.

novo e a tradição anterior. Para Sarrazac, a personagem está a mais, podendo, todavia, manter-se “*enquanto a poética do estudioso não a tiver esgotado*”.¹⁵

A crise da personagem é o reflexo de uma evolução na ideia de teatro. Todavia, ainda que deixemos de perguntar porque é que a personagem passou a estar a mais, podemos ainda perguntar porque é que tem de estar a mais? Não no sentido de ignorar totalmente a evolução do drama, mas de reflectir sobre a inflexibilidade do teatro designado como “contemporâneo”, inflexibilidade essa que ele próprio desconhece. Entende-se que qualquer texto pode ser colocado em cena: um romance, um poema, uma lista telefónica ou o menu de um restaurante asiático. Não existem regras. Mas imagine-se que temos a intenção de colocar em cena um texto dramático, em que existe conflito, personagens, diálogos e até didascálias e que não foi escrito há vários séculos, mas há alguns meses ou há algumas semanas. Seremos considerados obsoletos, antiquados, fora de moda, ou, e isso talvez seja pior, ignorantes, pessoas que não percebem nada de teatro e desconhecem a evolução da estética teatral. Podemos, assim, verificar que existe a possibilidade de o teatro designado como contemporâneo ser tão inflexível como o teatro aristotélico, ou talvez ainda mais. Pois permite tudo, excepto aquilo que lhe deu origem. Como refere Sarrazac:

*“É grande a tentação de considerar que a forma dramática já teve o seu tempo e que agora é obsoleta. O drama seria o ramo morto da árvore teatro. Na melhor das hipóteses, continuaria a dar alguns frutos anémicos, desprovidos das qualidades essenciais da arte: novidade, actualidade, contemporaneidade... Existe hoje uma tendência para travar a dialéctica de um presente aberto ao passado e ao futuro e para preferir, em vez dela, uma concepção abusiva da contemporaneidade: erigir essa contemporaneidade num valor em si, que se substitui à antiga noção de vanguarda”*¹⁶.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 75.

¹⁶ *Idem*, p. 36.

A morte do drama é a morte do dramaturgo. O que morre, em prol das ideias de actualidade e contemporaneidade, não são os autores e textos que nos antecederam. Esses continuam a subsistir, e poderão sobreviver a todos nós, seguidores do dramático ou do pós-dramático, pois tornaram-se imortais. E o problema da ideia de contemporaneidade é que não é, nem pretende ser imortal, mas centrar-se no “aqui e agora”. E o “aqui e agora” está em constante mutação, o que agora se considera contemporâneo, amanhã deixa de o ser. Como afirma Sarrazac:

*“Aquilo de que estamos persuadidos, em contrapartida, é de que não se resolve o problema invocando a pretensa morte do drama ou colando sobre um certo número de obras (...) uma etiqueta, pós-dramático ou outra coisa qualquer, que sabemos que depressa se descolará. Alguns, de resto, parecem já estar a tratar disso, nomeadamente Thomas Ostermeier que considera que “a teoria do teatro pós-dramático está hoje ultrapassada porque os conflitos nas sociedades contemporâneas voltam a ser tão fortes que o drama volta em força à vida, e o teatro tem forçosamente de ser eco dessa realidade”.*¹⁷

O problema que me parece estar aqui subjacente não é a existência de um teatro pós-dramático, a *performance* ou a colocação em cena de textos não dramáticos, através de quaisquer meios. O problema é a necessidade que o próximo tem de matar o anterior. A necessidade que o teatro pós-dramático tem, e pode-se verificar pelo nome, de içar o epitáfio do drama como bandeira. Talvez tenha mesmo morrido o drama, talvez não. Thomas Ostermeier afirma que *“talvez a discrição da tragédia grega vá retornar, e com ela o pathos da verdadeira emoção”*¹⁸. Não foi por isso que escrevi este texto dramático. Escrevi porque senti que era necessário, porque aquela narrativa mitológica parecia destinada ao drama. E, como todos aqueles que escrevem textos dramáticos, posso ter de me confrontar com a morte do drama, com a própria morte do que escrevi. Mas, como refere Olivier Py, *“que abandonem a sala todos aqueles que não acreditam*

¹⁷ *Idem*, p. 50.

¹⁸ BOENISCH, Peter M., OSTERMEIER, *Op. cit.*, p. 19.

*na ressurreição dos mortos*¹⁹ E que ironia maior existirá do que envolver no drama morto, e talvez ressuscitado, a narrativa da deusa que todos os anos desce ao mundo dos mortos, para depois voltar?

¹⁹ PY, Olivier. *Op. cit.*, p. 23.

3. O rapto de Perséfone: o resultado de um acto de violência ou um conflito emocional?

A origem deste projecto e do texto dramático que dele resultou centra-se, antes de mais, no relacionamento entre Hades e Perséfone. Embora o texto seja um cruzamento de histórias e reflita sobre os relacionamentos de várias outras personagens, tudo começa com a necessidade de compreender quem é Hades e quem é Perséfone.

Uma das questões centrais neste texto, que consagra uma diferença substancial em relação às várias versões do mito é o modo como Hades leva Perséfone para o submundo. Nos Hinos Homéricos, Perséfone é levada para o submundo contra a sua vontade e de forma violenta. Veja-se o seguinte excerto:

“O Senhor Anfitrião-de-Muitos levantou-se sobre ela com os seus cavalos imortais, o célebre filho de Kronos; ele arrebatou a donzela relutante para a sua carruagem dourada e levou-a, enquanto ela se lamentava. Ela gritou com uma voz estridente, chamando o seu pai, o melhor e mais importante filho de Kronos (...) Contra a sua vontade, Hades levou-a, por desígnio de Zeus, com os seus cavalos imortais (...).”²⁰

Embora não exista qualquer referência, nos Hinos Homéricos, a uma violação, ou tentativa de violação, o mito é referido várias vezes como “a violação de Perséfone”, embora seja difícil de perceber se as traduções de outros textos que se reportam ao mito (como por exemplo, *De raptu Proserpinae* de Claudiano) não estão contaminadas pela evolução linguística que levou a que “*raptu*” tenha originado a palavra portuguesa “rapto”, enquanto originou também a palavra inglesa “*rape*” (violação). Refere Bruce Lincoln:

²⁰ FOLEY, Helene P. *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary and Interpretive Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 2-3. Tradução livre do inglês.

“O verbo utilizado aqui [nos Hinos Homéricos], tal como em todas as fontes gregas é *harpazein* (Il. 3, 19, 56, e em outros lugares), que significa “apanhar, arrebatado, levar” [to seize, snatch, carry off], um termo normalmente reservado para actos de guerra ou roubo, mas sempre actos de violência. Nos textos latinos, é encontrada outra palavra com conotações de violência: *raptu*, que significa “rapto, captura, violação” [abduction, seizure, rape]. O ataque é, portanto, violento, e o texto enfatiza que Kore [Perséfone] é *aekousan*, relutante [unwilling] (Il. 19,30, 72). Ela foi conduzida a uma armadilha. O narcisso sedutor foi o isco, colocado por Gaia, de acordo com as instruções de Zeus (l. 8), e, sob ataque, a donzela pode apenas gritar, ironicamente chamando Zeus, para a ajudar (l. 21).”²¹

Não existem dúvidas de que, no relato dos Hinos Homéricos, Hades comete um acto de violência. Mas a violência de um rapto não é a violência da violação, não causa o mesmo tipo de trauma, pode até dizer-se que não tem a mesma gravidade.

Claudiano, no seu *De Raptu Proserpinae*²², conta uma versão diferente da história, embora não consagrando propriamente um momento de violação, mas de “rito nupcial”. A versão do mito de Claudiano começa com uma ameaça por parte de Hades de atacar os restantes deuses, por estar sozinho, sem esposa. Devido a esse facto, Zeus resolve oferecer-lhe Perséfone.

Esta parte da história pareceu-me interessante e aparece no meu texto dramático, mas sob uma forma um pouco diferente: Zeus e Hades fazem um acordo, cujos pormenores se desconhecem, sendo que Deméter presume que Zeus o tenha feito para manter o poder e Zeus responde, afirmando que não gosta de ver o irmão sozinho. É colocada a questão, no texto dramático, de Hades se poder insurgir contra Zeus, por ter de governar um reino sombrio,

²¹ LINCOLN, Bruce. *The Rape of Persephone*. In: DOWNING, Christine (Ed.). *The long journey home: re-visioning the myth of Demeter and Persephone for our time*. Boston, Massachusetts, Shambala Publications, Inc., 1994, p. 168. Tradução livre do inglês. Mantiveram-se, por escolha, algumas palavras do texto original em conjunto com a tradução, dado a importância da discussão linguística.

²² STRUTT, Jacob George. *The rape of Proserpine: with other poems, from Claudian; translated into english verse. With a prefatory discourse, and occasional notes*. London, A. J. Valpy, 1814. Disponível em: <https://archive.org/details/rapeofproserpi00clau>

enquanto os restantes deuses habitam o Olimpo. Zeus afirma “*dividimos os reinos de forma justa*”, ao que Deméter responde “*só tu é que pensas assim*”.²³ Não me pareceu necessário definir exactamente em que termos é que foram divididos os reinos. Na *Teogonia* de Hesíodo, é referido que os deuses, por sugestão da Terra (Gaia), pediram a Zeus que governasse o Olimpo e Zeus “fixou-lhes as suas competências”.²⁴ Ainda que se possa considerar que é justo que Zeus se torne o soberano do Olimpo, após destronar Cronos, dificilmente se pode dizer que a decisão unilateral de Zeus, ao fixar as competências dos outros deuses, pode ser equiparada a uma “divisão de forma justa”. Mas a verdade é que o que uns consideram justo, outros poderão considerar injusto e, de alguma forma, essa indefinição, essa dúvida, ajuda a gerar o conflito. Não há dúvidas, todavia, de que o submundo é um reino sombrio, no qual não entra a luz do sol e que Hades, o seu soberano, está, ao mesmo tempo, condenado a lá permanecer.

Do mesmo se queixa Perséfone, no texto de Claudiano, equiparando a perda da luz do sol, à perda da sua “*pureza vestal*”²⁵. Zeus responde aos seus lamentos, o que não acontece nos Hinos Homéricos, referindo os poderes que Perséfone terá como rainha do submundo e a sua importância como deusa, o que parece, curiosamente, terminar a discussão. Claudiano refere uma alteração em Hades, este “*suaviza as suas sobrancelhas rígidas para sorrisos plácidos, ao contrário do que era antes*”²⁶, o que está reflectido no meu texto²⁷, no sentido em que Perséfone faz com que Hades se sinta “vivo”, como se fosse a sua luz do sol. No texto de Claudiano, todas as desgraças param, no momento em que Hades e Perséfone entram no leito nupcial, as Fúrias dançam, as deusas do Destino não tiram qualquer vida e até o barqueiro Caronte, que não tem almas para levar pelo rio, canta uma canção. Fala-se de felicidade no leito nupcial, de confiar no amor mútuo e refere-se o nascimento de crianças para recompensar

²³ Vide Anexo I, cena 7.

²⁴ HESÍODO, *Teogonia, Trabalhos e Dias*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, Tradução e Notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2014, p. 74.

²⁵ STRUTT, Jacob George. *The rape of Proserpine: with other poems, from Claudian; translated into english verse. With a prefatory discourse, and occasional notes*. London, A. J. Valpy, 1814, p. 48. Tradução livre do inglês. Versão original disponível em:

<https://archive.org/details/rapeofproserpi00clau>

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 51. Tradução livre do inglês.

²⁷ Vide Anexo 1, cena 4.

Deméter (Ceres) pela sua perda.²⁸ O texto de Claudiano, que, de alguma forma reflecte uma versão divina de um casamento combinado, refere, mais adiante, um sonho de Deméter em que Perséfone está sozinha e infeliz, num lugar sombrio, mas o texto termina antes que Deméter consiga encontrar a filha.

A imagem de Perséfone enquanto rainha do submundo é dificilmente conciliável com a existência de violação. Uma vítima de violação não tem força, destrói-se por dentro, não é soberana. Uma vítima não tem afecto pelo agressor, nem poderia manter-se a seu lado, sem que estivéssemos perante um caso de síndrome de Estocolmo. Por isso, a Perséfone, suposta vítima de violação, não pode ser a “*terrível Perséfone*” que refere Hesíodo, na *Teogonia*²⁹; a Perséfone que se viu arrastada para o submundo e lá permanece deprimida, presa e sozinha, não pode ser a “*temível Perséfone*” que concedeu a Tirésias a possibilidade de manter a sua mente, depois de morto, e que Homero refere na *Odisseia*³⁰; a Perséfone que se mantém no submundo sem qualquer desejo de lá permanecer não pode ser a Perséfone que se enfureceu com a ninfa Menta, amante de Hades³¹, pois não teria qualquer interesse em ser sua esposa. Naturalmente, será sempre complicado conciliar versões de vários mitos escritas por diferentes autores, mas parece que a visão de donzela frágil violada não se concilia com a visão de deusa poderosa e assustadora do submundo. Pergunto-me se esta perspectiva poderá estar relacionada com a posição social da mulher, nas diferentes épocas. Como refere Bonnie MacLachlan:

“Do nascimento até à morte, uma mulher livre em Atenas estava sob a supervisão de um kyrios, o homem que era responsável por tomar conta dela e educá-la enquanto criança, e em todas as situações em que ela iria interagir com o público, tal como o casamento ou [outros] negócios jurídicos. Após o nascimento, o kyrios da criança seria o seu pai ou, caso este tivesse falecido, o irmão dele ou o avô paterno. Após o casamento, o seu marido tornar-se-ia o seu kyrios. Caso ela se divorciasse ou enviuvasse, ela voltaria para o seu kyrios original ou ficaria sob a kyreia do seu filho ou parente masculino mais próximo.”

²⁸ STRUTT, Jacob George. *Op. cit.*, p. 55.

²⁹ HESÍODO. *Op. cit.*, p. 70.

³⁰ HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa, Edições Cotovia, 2003, p. 176.

³¹ *Vide* Capítulo 6.

Poderíamos sempre afirmar que Perséfone é deusa e não mortal e, como tal, não lhe seriam aplicáveis as mesmas regras. Mas veja-se, por exemplo, que enquanto Zeus trai continuamente Hera, como relata Homero, na sua *Ilíada*³² e tal não parece ser visto como algo assim tão escandaloso, o caso de Afrodite com Ares é visto como uma traição a Hefesto, como se pode verificar na *Odisseia*³³. Poderíamos ainda argumentar, dizendo que Zeus é o rei dos deuses e, portanto, poderá agir de forma diferente dos restantes deuses. Mas veja-se por exemplo a seguinte frase de Homero, na *Odisseia*, no momento em que Hefesto chama os outros deuses, para verem “o adultério” de Ares e Afrodite: *“As deusas, mais femininas, ficaram por pudor cada uma em sua casa.”*³⁴ Não há aqui dúvidas de que a visão das mulheres (e das deusas) na antiga Grécia não é a mesma, nem tem as mesmas consequências, comparada com a visão das mulheres em Portugal, no século XXI, que, embora não totalmente afastada da tradição patriarcal de que é herdeira, evoluiu de forma astronómica, na consagração da igualdade de género. Outra questão que suscito nesta análise da figura da Perséfone nos vários textos clássicos é a possível influência do género de quem escreve. É um facto que todos os autores clássicos que já citei a este (e todos os que irei citar neste relatório) são homens e, talvez por serem homens, tenham alguma dificuldade de compreender verdadeiramente o terror da violência sexual para as mulheres. É claro que poderemos considerar que isto é uma falácia, pois existem homens que são vítimas de violência sexual e mulheres que são agressoras. Mas, atrevo-me a dizer, tendo em conta a posição da mulher na Grécia Antiga, a violência sexual de mulheres contra homens nessa época não seria uma questão. Por outro lado, a única descrição da história de Perséfone escrita por uma mulher parece ser este pequeno fragmento da poetisa Sappho:

“Eu vi uma delicada donzela a apanhar flores./Uma vez, há muito tempo, nas claras luzes da manhã;/E então, dos céus vi uma súbita nuvem/Cair veloz e negra, e ouvi-a gritar alto. // Outra vez, olhei, mas

³² HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 291.

³³ HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa, Edições Cotovia, 2003, p. 134-137.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 136.

*a partir da minha porta aberta/Os meus olhos ansiosos não viram mais a donzela/A nuvem tinha desaparecido, levando-a/para terras subterrâneas para lá do dia sorridente.*³⁵

Os textos de poetisas clássicas gregas e romanas são escassos e ainda mais escassos são aqueles que chegaram até nós. Mas este pequeno fragmento reflecte uma versão da história um pouco mais ambígua, até porque é a versão de um terceiro, alguém que estava a assistir e viu a donzela desaparecer para o submundo.

Pareceu-me que a figura de Perséfone, neste meu texto, não deveria ser a figura de uma donzela indefesa, submissa e agredida, mas uma jovem que é seduzida, convencida a algo, cujas consequências ela própria não compreende de imediato. Como refere Nor Hall:

*“A sedução é um tipo de educação (...). A primeira sedução de uma rapariga é quando começa a sua separação da mãe. A casa das suas fantasias é alterada, quando Perséfone se encontra no frio e na escuridão da casa de Hades – afastada do abraço quente e fértil do campo de Deméter. O evento do primeiro arrebatamento seduz, de modo a que se saia da infância. O arrebatamento ou a captura por uma atitude desconhecida, que parece ser contra vontade, é o reconhecimento de algo para além da mãe. A Grande Mãe, A Mãe das Mães é tão ciumenta como o seu abraço é abrangente. As suas emoções são extravagantes e pouco refinadas.”*³⁶

A Perséfone, no meu texto, está mais próxima desta ideia de Nor Hall do que da imagem que vimos reflectida nos textos clássicos que referem o seu rapto. É uma jovem deusa que não abandona os jardins da sua mãe (cuja localização não defino, mas claramente é um local privado, afastado do espaço onde os restantes deuses “socializam”.) Esta jovem deusa está, de certa forma,

³⁵ O'HARA, John Myers. *The poems of Sappho; an interpretative rendition into English*. Portland: Smith & Sale, 1910, p. 30. Tradução livre do inglês. Versão original disponível em: <https://archive.org/details/poemsofsapphoint00ohar>

³⁶ HALL, Nor. *The Moon and the Virgin. Reflections on the archetypal feminine*. New York: Harper & Row Publishers, 1980, p. 76. Tradução livre do inglês.

predestinada a ser a rainha do submundo, pois o papel de deusa do Olimpo parece ser uma veste que não lhe assenta bem. Existe uma preocupação por parte de Deméter, pelo facto de a filha ser “*diferente*”, que Zeus rejeita, por a filha ser apenas “*um bocado calada*” e usar “*roupas estranhas*”³⁷, o que nos leva a imaginar Perséfone como uma adolescente a passar por uma fase gótica ou *punk*. Ao contrário do que se refere nos textos clássicos, é do conhecimento de Deméter que Zeus resolveu casar a filha e é a rejeição de todos os possíveis pretendentes que acaba por levar Zeus a agir nas suas costas.³⁸ Por outro lado, é a própria preocupação, por parte da mãe, que acaba por acentuar a diferença que existe entre Perséfone e os restantes deuses, porque ela vive afastada. No momento em que Hades aparece, Perséfone está a apanhar flores com amigas ninfas, à semelhança do que ocorre nos Hinos Homéricos (“*enquanto ela brincava com as filhas de Oceano, de peito profundo, apanhando flores nos prados exuberantes*”)³⁹. Outras versões do mito afirmam que Perséfone estava acompanhada por Atena e Ártemis, como se pode ver no texto de Diodorus Siculus, que afirma que o rapto de Perséfone ocorreu em Enna, na Sicília:

“O rapto⁴⁰, dizem, ocorreu nos prados de Enna, não muito longe da cidade, um lugar adornado com violetas e todo o tipo de outras flores, proporcionando a perspectiva mais bonita e agradável. (...) É suposto [este lugar] estar situado no coração da Sicília, sendo por isso chamado por alguns o umbigo da Sicília: próximo [deste lugar] existem bosques, prados e jardins, cercados por morros e uma caverna profunda, com uma passagem subterrânea, que se abre em direcção ao norte, através da qual, dizem, Pluto [Hades] passou com a sua carruagem, quando levou, forçadamente, Proserpina [Perséfone] (...). Dizem que Minerva [Atena] e Diana [Ártemis], que

³⁷ Vide Anexo I, cena 1.

³⁸ Vide Capítulo 4.

³⁹ FOLEY, Helene P. *Op. cit.*, p. 2. Tradução livre do inglês.

⁴⁰ Embora a expressão utilizada no texto inglês seja “rape” (violação), tendo em conta a dúvida já suscitada relativamente às traduções inglesas dos textos gregos e romanos, escolhe-se utilizar a expressão “rapto”.

tinham ambas feito um voto de virgindade⁴¹, tal como Proserpina [Perséfone], tinham sido criadas em conjunto com ela (...).⁴²

Os jardins de Deméter, a que me refiro no texto, foram, de certa forma, inspirados na descrição dos prados de Enna feita por Diodorus Siculus. E é nestes jardins onde Perséfone se encontra, a debater-se com um narcisso, que quer apanhar e não consegue. Esta imagem do narcisso, engodo fabricado por Gaia a pedido de Zeus, para que Hades possa ter acesso a Perséfone⁴³, mantém-se no meu texto como um símbolo⁴⁴. Não há nada no texto que indique que este narcisso é mais do que uma simples flor e apenas alguém com conhecimento prévio dos textos clássicos poderia fazer a ligação com o pedido de Zeus a Gaia. Mas interessou-me manter esta imagem do narcisso, como algo que tem um significado ambivalente, dependente do leitor ou espectador. Contudo, os diferentes significados possíveis não obstam a que o narcisso tenha a mesma consequência: propositadamente ou não, o narcisso ajuda Hades a conhecer Perséfone. Nos textos clássicos, é um engodo para a capturar, no meu texto tem o objectivo de facilitar a conversa. No entanto, neste texto, Perséfone tem uma atitude mais pró-activa: é ela que inicia conversa com Hades, que lhe pergunta se ele “veio ver a Perséfone” e que o leva a tentar ouvir, sorrateiramente, a conversa das ninfas sobre os seus pretendentes. Esta Perséfone não estranha o facto de aparecer um desconhecido nos domínios, pois é algo a que já se parece ter habituado. Todos os deuses parecem estar interessados em casar com ela, situação que já ocorre nos textos de Claudiano e Nonnos⁴⁵, o que, no meu texto, leva Perséfone a mascarar a sua identidade, como forma de lidar com esta enchente de deuses que não conhece. E Hades entra nesse jogo, questionando-a e colocando-a em causa, até que ela admite a sua verdadeira identidade, confirmando o que ele já sabia. A reacção de Perséfone, ao compreender quem é Hades, por outro lado, salienta a sua inocência, pois é de

⁴¹ Note-se que Diodorus Siculus afirma que Perséfone, tal como Atena e Ártemis, teria feito um voto de virgindade, o que torna esta situação de rapto (e violação?) muito mais grave.

⁴² DIODORUS SICULUS. *The historical library of Diodorus the Sicilian, in fifteen books*. Vol. I (of II). Trad. G. Booth, Esq., London: Printed by W. M'Dowall for J. Davis, 1814, p. 297.

Tradução livre do inglês. Versão original disponível em:

<https://archive.org/details/historicallibra01bootgoog>

⁴³ FOLEY, Helene P. *Op. cit.*, p. 2.

⁴⁴ *Vide Anexo 1, cena 3.*

⁴⁵ *Vide Capítulo 4.*

um entusiasmo infantil, como uma criança que assiste a um filme de terror, às escondidas. Isso leva a que Hades a desafie para visitar o submundo, mas o desafio não é inocente. Hades joga com o anseio juvenil de Perséfone por aventura e com a sua necessidade de se afastar dos restantes deuses, para a levar para o mundo dos mortos, sem lhe dizer que não quer deixá-la voltar. É esse o acto de traição que Hades pratica. Embora Perséfone entre, conscientemente, no submundo, não tem conhecimento de que não é suposto sair e há um choque, quando percebe que foi enganada pelo seu companheiro de aventuras.⁴⁶ Essa quebra de confiança leva-a a reagir contra Hades, ignorando o papel do seu próprio pai no acordo e afastando-se. É importante salientar aqui a relevância das sementes de romã e a discrepância que existe em relação ao tempo que Perséfone terá de passar no submundo. É indiscutível, em todas as versões do mito, que é a ingestão de comida que obriga Perséfone a permanecer no submundo. Todavia, discute-se qual foi a quantidade de sementes de romã que Perséfone ingeriu e, conseqüentemente, quantos meses por ano é que Perséfone terá de permanecer no submundo. Nos Hinos Homéricos, Perséfone ingere uma semente de romã, forçada por Hades⁴⁷, sendo que Deméter é depois informada pela sua mãe, Rheia, que Perséfone passaria um terço do ano no submundo e dois terços do ano com Deméter, por decisão de Zeus.⁴⁸ De acordo com as Fábulas de Higino, por outro lado, Zeus decide que Perséfone passaria metade do ano no submundo e não um terço.⁴⁹ Esta versão é corroborada por Ovídio, que conta que Perséfone ingeriu sete sementes de uma romã que encontrara, enquanto passeava pelo submundo e que Zeus decidiu que Perséfone deveria passar seis meses no submundo e seis meses com a sua mãe, de modo a solucionar o conflito entre Deméter e Hades.⁵⁰ A simbologia subjacente ao facto de Perséfone passar um terço do ano no submundo relaciona-se com o facto de um grão passar um terço do ano debaixo de terra, tempo após o qual floresce, sendo que Carl Kerényi chega a questionar

⁴⁶ Vide Anexo 1, cena 8.

⁴⁷ FOLEY, Helene P. *Op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 16-17.

⁴⁹ HIGINUS, *Fabulae*. In: SMITH, R. Scott, TRZASKOMA, M. Stephen. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2007, p. 148.

⁵⁰ OVID. *Metamorphoses*. Transl. Charles Martin. New York, W. W. Norton & Company, 2004, p. 200-201.

se a maternidade de Deméter não será uma metáfora para o crescimento das plantas.⁵¹ Mas parece-me mais justificada a hipótese em que Perséfone passa metade do ano no submundo e não um terço, e a sua possível ligação às quatro estações do ano. Como se pode ler, nos Hinos Órficos:

“Na primavera, levas a tua alegria/ para um campo de brisas, mostras a tua figura divina/em ramos repletos de frutas verde-relva/no outono, tornaram-te/ noiva de um raptor./ Tu sozinha és vida e morte/ para os trabalhadores mortais/ ó Perséfone, tu nutres todos/ sempre, e mata-los também.”⁵²

A duplicidade vida/morte que encontramos nos Hinos Órficos, aliada à ideia de que Perséfone estaria em “campos de brisas”, na primavera, e foi “raptada” no Outono, justifica que tenha havido uma divisão do ano em partes iguais. Há que sublinhar ainda que a questão de Perséfone ter ingerido (uma ou mais) sementes de romã não tem influência apenas na questão temporal, mas existe também uma simbologia própria do fruto, associado à fertilidade, ao casamento, e à deusa Hera⁵³, esposa de Zeus (e, no meu texto, assumidamente rival de Deméter).⁵⁴

Quando Perséfone abandona o submundo, no meu texto, ainda é claramente uma jovem deusa, ainda não se deu a transformação para “rainha do submundo”. A partir desse momento, Perséfone debate-se com um conflito interior: por um lado, criou uma ligação emocional com Hades, por outro, foi enganada por ele. O que a leva a abandonar a juventude não é um acto de violência, mas o confronto com uma rival: a ninfa Menta.⁵⁵ Esta ninfa, que é brevemente mencionada nos textos clássicos como amante de Hades, substitui, no meu texto, a figura de Hécate, dando conhecimento a Deméter de que a sua filha está presa no submundo. E é a tríade que aqui se cria, entre Hades,

⁵¹ JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Carl. *The Science of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Transl. R.F. C. Hull. London and New York: Routledge, 2002, p. 138.

⁵² ATHANASSAKIS, Apostolos N., WOLJOW, Benjamin M. (Translation, Introduction and Notes) *The Orphic Hymns*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 26.

⁵³ GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005, p. 205.

⁵⁴ Vide Capítulo 4.

⁵⁵ Vide Capítulo 6 para uma reflexão mais pormenorizada sobre o papel da ninfa Menta.

Perséfone e Menta, que leva com que a jovem deusa assuma o papel que lhe pertence, por força do Destino⁵⁶, e comece o seu reinado com a destruição de uma rival.

Quando Perséfone volta para o submundo, já se esbateram todas as dúvidas relativamente aos seus sentimentos por Hades. Embora o facto de Hades a ter enganado ainda a magoe, Perséfone demonstra claramente que pretende ser a esposa, confrontando-o com o facto de ter transformado a sua amante em planta e ter utilizado parte das suas folhas para fazer chá. A atitude de Perséfone, que bebe chá que antes fora uma ninfa e tenta persuadir Hades a fazer o mesmo⁵⁷, é de tal forma visceral que roça o canibalismo. E é nessa altura que aparece Eurídice, a ninfa que aguarda no mundo dos mortos pelo seu amado Orfeu, após este ter falhado na sua tentativa de lhe devolver a vida,⁵⁸ e revela, acidentalmente, que Hades tem medo de ficar sozinho.

No fundo, todas as acções de Hades são consequências desse sentimento. Enquanto no texto de Claudiano, Hades ameaça entrar em guerra pelo facto de estar só⁵⁹, no meu texto, Hades tenta manter a amante Menta e, ao mesmo tempo, dirige-se a Zeus, para lhe pedir Perséfone em casamento. Confrontado com isso, Hades afirma que ele e Menta podem continuar juntos⁶⁰, como se pretendesse escolher a poligamia para escapar à solidão. E esse mesmo medo é o que o impede de agir como os restantes deuses e fazer a corte a Perséfone. Em vez disso, assolado por dúvidas⁶¹, adia o momento em que poderia contar a Perséfone o que sente, de forma a terem algum tempo para se conhecerem melhor⁶². Mas todo o tempo do mundo não é suficiente e Hades nunca chega a falar com Perséfone, antes de aparecer Zeus e revelar à filha o que Hades lhe deveria ter contado desde o início. Podemos ver que existe aqui uma insegurança muito pouco divina. O medo e a insegurança são emoções humanas, não é suposto pertencerem ao imaginário dos deuses, pelo que Hades não poderá admitir aquilo que Eurídice conseguiu adivinhar: que tem medo de

⁵⁶ Vide Capítulo 8.

⁵⁷ Vide Anexo 1, cena 12.

⁵⁸ Vide Capítulo 7.

⁵⁹ STRUTT, Jacob George. *Op. cit.*, p. 4.

⁶⁰ Vide Anexo 1, cena 2.

⁶¹ Vide Anexo 1, cena 13.

⁶² Vide Anexo 1, cena 8.

ficar sozinho. Mas Eurídice afirma-o, de forma clara, à frente de Perséfone⁶³, e não há como voltar atrás. Mas esta revelação acaba por ser temporariamente ocultada pelo relato de Eurídice da entrada de Píritoo e Teseu no submundo. Hades sai, para se livrar dos invasores, que pretendem levar Perséfone consigo, e deixa, inadvertidamente, Perséfone e Eurídice sozinhas. Não existe no texto qualquer informação que nos leve a pensar que Eurídice voltou a conversar com Perséfone sobre este medo de Hades. No entanto, é a comparação que Perséfone faz entre a relação de ambos e a relação de Eurídice com Orfeu que leva a que Hades finalmente fale sobre aquilo que o perturba.⁶⁴ Embora retraído e preocupado com a sua reputação, Hades assume a humanidade que existe na sua figura divina e a necessidade que tem daquela que é a sua esposa e, mais do que isso, o seu elo de ligação com o mundo. Hades precisa de companhia, de alguém com quem estabelecer uma relação, sem a qual estará apenas rodeado de “mortos”, o que ele próprio acaba por afirmar em frente ao seu irmão, quando Zeus vem, para levar de volta, aquela de que ele precisa. A partir do momento em que Hades conhece Perséfone, o mundo passa a girar à volta dela, chegando até a relacionar-se com Eurídice, pois *“a Perséfone gosta dela”*.⁶⁵ Como refere Jean Shinoda Bolen, na análise psicológica que faz de Hades e do tipo de personalidade que poderia ser associada a este deus:

*“O casamento é crucial para determinar o curso da sua vida. Sem o casamento, ele vai tornar-se solitário, um forasteiro, talvez um recluso. Com uma esposa e filhos, ele torna-se parte de uma família e comunidade através deles. A sua esposa é a mediadora entre o seu marido introvertido, que é muitas vezes inacessível aos outros, e as outras pessoas.”*⁶⁶

Perséfone assume o papel de esposa mediadora em vários dos textos clássicos, persuadindo Hades a ser menos rígido, o que leva, por exemplo, a que este dê

⁶³ Vide Anexo 1, cena 12.

⁶⁴ Vide Anexo 1, cena 12.

⁶⁵ Vide Anexo 1, cena 8.

⁶⁶ BOLEN, Jean Shinoda, MD. *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men's Lives*. New York: Harper, 2014, p. 115-116.

a oportunidade a Orfeu de trazer Eurídice de volta para o mundo dos vivos.⁶⁷ Nos textos de Luciano de Samosata, escritor sírio que viveu no século II, encontramos um breve diálogo entre Hades, Perséfone e Protesilau, em que Perséfone claramente persuade Hades a conceder a Protesilau um dia para voltar à vida e poder estar com a sua esposa:

“Pro. [Protesilau]: Pensai, Plutão [Hades]. Foi por esta mesma causa que destes a Orfeu a sua Eurídice, e Hércules teve interesse suficiente para lhe ser concedido Alceste; Ela era minha parente.

Pl. [Hades]: Queres apresentar essa caveira feia e descoberta à tua bela noiva? Ela irá aceitar-te, quando não conseguir distinguir-te de outro homem? Eu sei suficientemente bem; ela irá ficar assustada e fugir de ti, e tu terás feito esse caminho todo para nada.

Per. [Perséfone]: Marido, medica tu mesmo essa doença: diz a Hermes para, assim que Protesilau chegar à luz, lhe tocar com o seu bastão e o tornar jovem e belo, como quando deixou a câmara nupcial.

Pl. [Hades]: Não posso recusar nada a uma senhora.”⁶⁸

Quando li este diálogo pela primeira vez, um texto que se pode considerar recente, quando comparado com os restantes textos clássicos, pareceu-me que era esta a Perséfone de que estava à procura. Não pelo que ela afirma, mas pela reacção que provoca em Hades. Este não lhe pode recusar nada, não lhe quer recusar nada, porque ela é a deusa de quem ele estava à procura.

As paixões de Hades, na mitologia grega, para além de Perséfone são muito pouco documentadas, em comparação com os restantes deuses. Pouco se sabe sobre Menta e ainda menos sobre Leuce, uma outra ninfa por quem Hades se terá apaixonado e que se transformou num choupo branco, após a sua morte.⁶⁹

No meu texto, Leuce não existe, a única rival de Perséfone é Menta. E mesmo Menta deixa de ser importante para Hades a partir do momento em que este

⁶⁷ Vide Capítulo 7.

⁶⁸ SAMOSATA, Lucian of. *The Works of Lucian of Samosata Complete with Exceptions Specified in the Preface*. Translation: H. W. Fowler, F. G. Fowler. Vol. I of IV. California: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, p. 117. Tradução livre do inglês.

⁶⁹ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 276.

conhece Perséfone. Para ele, nada mais existe. Perséfone, por outro lado, cresce, torna-se adulta e, mais do que isso, assume a sua própria personalidade, que parece estranha no Olimpo, porque pertence ao submundo. É este tipo de relação que eu pretendi que estas personagens tivessem, uma ligação entre almas, um tipo de amor demasiado puro para surgir de um acto de violência.

4. Zeus, Deméter e Hera: a primeira tríade

A relação que existe entre Zeus e Deméter, no meu texto, é totalmente imaginada. Embora Zeus seja descrito nos textos clássicos como tendo relações com muitas deusas e mortais, a verdade é que não tem nenhuma amante com a qual tenha estabelecido uma relação emocional. Zeus teve relações sexuais com Deméter, que gerou Perséfone, mas a relação entre eles terminou aí. Descreve Hesíodo, na sua *Teogonia*: “Depois ocupou também o leito de Deméter criadora, que gerou Perséfone de braços alvos, que Hades arrebatou de junto da sua mãe, mas o prudente Zeus concedeu-lha.”⁷⁰

A possibilidade de existir uma relação entre Zeus e Deméter surgiu a partir da fala de Aristófanes, n’*O Banquete*, de Platão e de um excerto da *Ilíada*, de Homero, onde se refere as múltiplas relações de Zeus⁷¹. O discurso de Aristófanes, n’*O Banquete de Platão*, descreve a génese da criação humana, como agora a conhecemos. De acordo com esta personagem de Platão, os primeiros seres humanos tinham duas cabeças, quatro membros superiores e inferiores e dois órgãos sexuais, tendo sido posteriormente divididos ao meio por Zeus, como castigo pelo facto de terem tentado conquistar o Olimpo. Mas a divisão dos humanos começa a destruí-los, pois não conseguem viver sem a sua outra metade.⁷² É com o relato desta história que o meu texto começa.⁷³ Mas que ligação poderá existir entre o conceito platónico de almas gémeas e uma possível relação entre Zeus e Deméter?

No meu texto, Deméter não é propriamente surpreendida pelo facto de Zeus quer casar a filha, mas pela escolha do futuro marido. O facto de Zeus ter decidido casar a filha é público e é esse o motivo pelo qual Deméter o confronta pela primeira vez.⁷⁴ A discussão não é nova, “há três séculos” que Zeus procura convencer Deméter a deixar que Perséfone conheça outros deuses, para poder criar uma aliança. A figura de Zeus, neste texto, parece ter dificuldade em impor-

⁷⁰ HESÍODO, *Teogonia, Trabalhos e Dias*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, Tradução e Notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2014, p. 75.

⁷¹ HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 291.

⁷² PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, Lda., 2015, p. 51-52.

⁷³ Vide Anexo 1, Prólogo.

⁷⁴ Vide Anexo 1, cena 1.

se e tomar uma decisão sem a concordância de Deméter, assumindo o seu papel enquanto *pater familias* do Olimpo. Mesmo após ter tomado a decisão de casar a filha, Zeus acaba por contar a Deméter quem são alguns dos deuses interessados e ouvir a sua opinião em relação aos mesmos. Deméter recusa todos eles e encontra sempre um defeito que os torna, do seu ponto de vista, inaceitáveis para a sua filha. Nonnos, na sua *Dionísica*, descreve uma situação semelhante, em que todos os deuses estão interessados em Perséfone, por isso Deméter esconde-a:

“ (...) Embora ela estivesse escondida, quando todos os que habitavam no Olimpo estavam enfeitiçados por esta rapariga, rivais no amor pela donzela casadoira, e ofereciam os seus dotes pelas núpcias imaculadas. Hermes ainda não tinha ido para a cama de Peitho, e ele ofereceu o seu bastão, para adornar o quarto dela. Apolo apresentou a sua melodiosa harpa como presente de casamento. Ares trouxe a lança e a couraça para o casamento, e o escudo como presente nupcial. Hefesto Lemniano ofereceu um colar curioso de muitas cores, acabado de fazer e ainda fumegante da fornalha, pobre coxo! Pois ele já tinha, embora contra a sua vontade, rejeitado a sua anterior noiva Afrodite, quando a viu a levar uma vida desregrada com Ares.”⁷⁵

O texto de Nonnos relata a violação de Perséfone, por Zeus, o seu próprio pai, que se transforma em dragão.⁷⁶ Esta história é claramente incompatível com tudo o que escrevo no meu texto, todavia o relato do interesse dos restantes deuses por Perséfone é bastante semelhante. A primeira sugestão de Zeus para futuro marido de Perséfone, no meu texto, é Apolo, que Deméter apelida imediatamente de arrogante. Apolo é descrito por Pierre Grimal da seguinte forma:

⁷⁵ NONNOS. *Dionysica*. (Vol. I). Transl. W. H. D. Rouse. Massachusetts: Harvard University Press, 1940, p. 209. Tradução livre do inglês. Versão original disponível em:

<https://archive.org/details/dionysiaca01nonnuoft>

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 225.

“Apolo era representado como um deus muito belo, de elevada estatura, notável pelos seus longos cabelos negros, de reflexos azulados, como as pétalas da violeta. Também teve numerosos amores, com ninfas e com mortais.”⁷⁷

Do mesmo modo, no meu texto, Apolo é um deus visto como bonito e interessante, que agrada às ninfas, tendo impressionado as amigas de Perséfone, que falam sobre ele às escondidas⁷⁸ e sendo descrito por Menta como *“o preferido da maioria”*.⁷⁹ Perséfone, por outro lado, parece ter a mesma opinião do que a mãe sobre Apolo. Desconhece-se a opinião de Perséfone sobre os restantes deuses. Dionísio, o deus do vinho, é recusado por Deméter, por ser o vinho *“que o influencia a maior parte do tempo”*⁸⁰. Esta é a diferença mais substancial entre o meu texto e o excerto de Nonnos, que coloca Hefesto como pretendente de Perséfone. A figura de Dionísio está, contudo, relacionada com Perséfone, no texto de Nonnos: da sua união com Zeus nasce Zagreu⁸¹, considerado como o primeiro Dionísio, que foi morto pelos Titãs⁸² e renasceu como Dionísio, tendo como mãe Semele⁸³. Uma das outras propostas de Zeus é Hermes, que Deméter recusa, no meu texto, porque Afrodite afirmou que ele tinha tentado ver Ártemis a tomar banho. Nos textos clássicos, é Actéon, e não Hermes, que vê Ártemis a tomar banho. Como refere o texto de Pseudo-Apolodoro:

“Autonoe e Aristeu tiveram um filho, Actéon, que foi criado por Quíron e treinado para ser caçador, e mais tarde foi devorado pelos seus próprios cães, no Monte Cíteron. Ele morreu desta forma, de acordo com Acusilau, quando Zeus ficou furioso, porque Actéon cortejou Semele. Mas a maioria afirma que foi porque Actéon viu Ártemis, enquanto ela se banhava. Dizem que a deusa o transformou

⁷⁷ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ *Vide* Anexo 1, cena 3.

⁷⁹ *Vide* Anexo 1, cena 2.

⁸⁰ *Vide* Anexo 1, cena 1.

⁸¹ NONNOS. *Dionysica*. (Vol. I). Transl. W. H. D. Rouse. Massachusetts: Harvard University Press, 1940, p. 225. Disponível em: <https://archive.org/details/dionysiaca01nonnuoft>

⁸² *Idem, ibidem*, p. 227.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 207-209.

*instantaneamente num veado e enlouqueceu os cinquenta cães que o seguiam e ele foi comido por eles, pois estes não o reconheciam.*⁸⁴

No entanto, a ideia que me surgiu é que Hermes, deus associado ao roubo e conhecido, entre outras coisas, por ter conseguido, ainda recém-nascido, furtar os rebanhos de Apolo, poderia ter tido conhecimento do que aconteceu com Actéon e tentado repetir a proeza. Ora, o motivo para Deméter recusar Hermes como possível marido para a sua filha pode não se prender simplesmente com o facto de ele ter tentado ver uma outra deusa a tomar banho, mas pelo facto de ser Ártemis, pois esta deusa não é uma deusa qualquer. Ártemis é uma deusa virgem, que, ainda criança, pediu a Zeus que lhe concedesse a virgindade eterna⁸⁵ e que matou o único homem que se atreveu a vê-la nua. Deméter, no meu texto, não chega a explicar a Zeus porque é que este deveria saber se Hermes realmente tentou ver Ártemis a tomar banho, mas é claro que tal acto de desrespeito, para ela, o torna inaceitável para cortejar a sua filha.⁸⁶ A última proposta de Zeus, contudo, é o que faz explodir o conflito que existe entre ele e Deméter: Zeus propõe que Ares case com Perséfone, sendo que este é cúmplice na traição de Afrodite a Hefesto.⁸⁷ Para Zeus, esta situação é irrelevante, pois o casamento não é uma questão de amor ou felicidade, mas de posição social. Como refere Jean Shinoda Bolen, na sua análise do tipo de personalidade associada a Zeus:

“Para o arquétipo de Zeus, cujo significado primário surge de estabelecer um reino, o casamento é também um meio através do qual são feitas alianças e o poder é consolidado. Casamentos reais eram arranjos por primeiros-ministros. Casamentos patriarcais em todas as culturas são alianças entre famílias, nas quais a propriedade e a descendência são a preocupação principal. Os sete casamentos

⁸⁴ APOLLODORUS, *Library*. In: SMITH, R. Scott and TRZASKOMA, M. Stephen. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2007, p. 48.

⁸⁵ ARATUS, CALLIMACHUS, LYCOPHRON, MAIR, A. W., MAIR, G. R., *Callimachus and Lycophron*. London: Heinemann, 1921, p. 61. Disponível em: <https://archive.org/details/callimachuslycop00calluoft>

⁸⁶ Vide Anexo 1, cena 1.

⁸⁷ HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa, Edições Cotovia, 2003, p. 134-137.

*de Zeus reflectem este mesmo padrão. Para Zeus, encontrar uma esposa adequada não é uma questão de coração ou de conexão entre almas, mas uma questão de estado, uma aliança que sirva o objectivo de estabelecer ou consolidar um reino.*⁸⁸

Para Zeus, é esta a noção de casamento, os deuses “*casam para fortalecer a sua posição social, gerar novos deuses...*”⁸⁹ Deméter, por outro lado, acredita na noção de almas gémeas que Aristóphanes relata n’O *Banquete* de Platão. Enquanto os humanos anseiam pela sua outra metade, Deméter faz o mesmo. Mas Deméter procura a sua outra metade em Zeus, que é casado com a sua irmã e tem relações com “*tudo o que mexe*”⁹⁰. Esta situação adiciona um novo conflito ao enredo do texto dramático: Deméter recusa-se a ver a filha casada por temer que se repita o que aconteceu consigo. E a história repete-se. A tríade Zeus-Deméter-Hera é recriada na tríade Hades-Menta-Perséfone. Mas, enquanto Perséfone possui legitimidade enquanto futura esposa, Deméter está desprovida dessa protecção, pois a legítima esposa de Zeus é Hera, irmã de ambos. Mas isso não a impede de exigir uma justificação pelo facto de este ter afirmado, perante Hera, que a preferia a todas as outras com quem teve relações. Esta situação é inspirada no seguinte excerto da *Ilíada*:

“A ela deu a resposta Zeus que comanda as nuvens:/ “Hera, também para lá poderás ir mais tarde:/ voltemo-nos agora para o prazer do amor./ Pois desta maneira nunca o desejo de deusa ou mulher/me subjogou ao derramar-se sobre o coração no meu peito,/ nem quando me apaixonei pela esposa de Íxion,/ que deu à luz Pirítoo, igual dos deuses no conselho;/ nem por Dânae dos belos tornozelos, filha de Acrísio,/ que deu à luz Perseu, o mais valente dos homens; / nem a filha do famigerado Fénix. / que me deu como filhos Minos e o divino Radamanto; / nem por Sémele ou Alcmena em Tebas, / esta que deu à luz Hércules, seu filho magnânimo, / ao passo que Sémele deu à luz Dioniso, alegria dos mortais; / nem pela soberana Deméter das belas

⁸⁸ BOLEN, Jean Shinoda, MD. *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men's Lives*. New York: Harper, 2014, p. 53.

⁸⁹ *Vide* Anexo 1, cena 1.

⁹⁰ *Vide* Anexo 1, cena 1.

tranças; nem pela gloriosa Leto – e nem mesmo por ti própria / me apaixonei como agora te amo, dominado pelo doce desejo”.⁹¹

Podemos verificar, neste texto de Homero, que Zeus, em algumas linhas, refere sete amantes diferentes, muitas das quais lhe deram filhos, antes de afirmar o seu alegado amor por Hera. E esta situação, que deixaria a mais pacífica das mulheres mortais numa fúria implacável e assassina, não parece ter afectado especialmente Hera, que apenas se preocupou com a possibilidade de ser vista por outros deuses. Contudo, esta reacção de Hera não significa que esta aceite as infidelidades do marido, mas apenas que não reage contra ele. Como refere Jean Shinoda Bolen:

“Quando a lua-de-mel terminou, terminou mesmo. Zeus voltou ao comportamento promíscuo que tinha antes do casamento (ele teve seis diferentes consortes e muitos filhos, antes de casar com Hera). Vez após vez, Zeus foi infiel, evocando um ciúme vingativo na sua mulher traída. A raiva de Hera não era dirigida ao seu marido infiel; mas às “outras mulheres” (que, frequentemente, tinham sido seduzidas, violadas ou enganadas por Zeus) e às crianças concebidas por Zeus, ou a espectadores inocentes.”⁹²

A deusa Hera não tem uma voz no meu texto, surge como uma sombra que paira na relação entre Deméter e Zeus. Deméter deseja mais do que aquilo que tem, agarrando-se a uma esperança sustentada pelo ideal monogâmico referido n’O *Banquete* de Platão. Zeus, por outro lado, desconhece essa noção de amor, sendo apenas dominado pelo desejo, e considera que o amor torna os humanos perigosos.⁹³ É por esse motivo que o conceito de alma gémea se revela como uma impossibilidade estatística: se todos os humanos encontrassem a sua outra metade, voltariam a ser demasiado fortes. Esta ideia surgiu de uma análise

⁹¹ HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 291.

⁹² BOLEN, Jean Shinoda, MD. *Godesses in Everywoman: Powerful Archetypes in Women's Lives*. New York: Harper, 2014, p. 140.

⁹³ Vide Anexo 1, cena 1.

e desconstrução que fiz do texto platónico, relativamente ao conceito de almas gémeas e que passarei a explicar mais tarde.⁹⁴

No fundo, este conflito entre Zeus e Deméter vai ao encontro da teoria de que Perséfone e Deméter são duas partes de um todo, como se Perséfone fosse o renascimento da mãe.⁹⁵ A recusa de Deméter em casar a filha deriva do falhanço da sua própria relação e do medo que a filha padeça do mesmo sofrimento. No entanto, a tríade Hades-Perséfone-Menta não tem o mesmo resultado que a tríade Zeus-Hera-Deméter. Hades esquece Menta, após conhecer Perséfone, e passa a dedicar-se exclusivamente a esta última. Zeus não é um marido fiel, mas consegue criar com uma das suas amantes uma relação cujo significado ele próprio desconhece. Embora ele seja o rei dos deuses e, portanto, a sua vontade seja soberana, cede sempre à vontade de Deméter. Por esse motivo, é que a decisão do casamento de Perséfone foi feita sem o conhecimento da mãe, sendo depois rapidamente revogada. Se Deméter tivesse tido conhecimento de que Hades queria casar com Perséfone, estes nunca se teriam chegado a conhecer.

A relação entre estes dois deuses torna-se ainda mais clara, no meu texto, após Deméter ser informada do paradeiro de Perséfone. Não só Deméter não aceita a decisão do soberano do Olimpo (algo que também ocorre nos textos clássicos), como se sente na legitimidade de lhe destruir a casa toda.⁹⁶ A resposta de Zeus, no entanto, não denota fúria, como seria de esperar, mas oscila entre a irritação e o sarcasmo. Zeus chega ao ponto de tentar justificar a escolha, argumentando que Hades parecia deprimido e que os dois ficam bem juntos, mas nenhuma justificação é suficiente para a mãe de Perséfone que afirma peremptoriamente que, ou Zeus vai buscar a filha, ou ela irá pedir a outro deus que o faça. Embora Deméter não apresente qualquer argumento que Zeus aceite como razoável, este acaba por ceder à sua vontade, sem que esteja definido no texto o motivo dessa cedência. Mas o motivo da cedência de Zeus a Deméter não está expressamente definido no texto porque me parece que a própria personagem não sabe qual é. Zeus cede a Deméter porque é Deméter, porque há algo nela que o leva a isso, embora ele próprio não o queira admitir.

⁹⁴ *Vide* Capítulo 9.

⁹⁵ *Vide* Capítulo 5.

⁹⁶ *Vide* Anexo 1, cena 7

Por isso, é que Zeus vai, ele próprio, buscar Perséfone e não ordena a outro deus que o faça, como ocorre nos Hinos Homéricos, em que Perséfone é trazida de volta à mãe por Hermes.⁹⁷

Esta ligação tem como consequência natural o conflito de Zeus com Hades, a quem Zeus fez uma promessa que não iria poder cumprir. Mas Hades conhece o irmão, talvez melhor do que ele se conhece a si mesmo, e reconhece nele a influência de Deméter. Por isso, confronta-o com essa mesma ligação, ameaçando contar a Hera⁹⁸. Mas a relação de Zeus com Deméter é temporariamente esquecida assim que Zeus relata a influência de Menta no assunto, sendo a primeira tríade substituída pela segunda.

Este texto é, de certa forma, uma conjugação de tríades. Em primeiro lugar, temos a tríade Zeus-Hera-Deméter, que é a influência primária nas restantes relações entre as personagens: É a influência de Deméter que leva Zeus a ir buscar Perséfone; é a mesma influência que torna Hades inseguro, levando-o a agir de forma irreflectida e a própria ligação de Perséfone ao submundo é criada através da ingestão de sementes de romã, símbolo associado a Hera⁹⁹ (e ao matrimónio). A segunda tríade, Hades-Perséfone-Menta, poderia ser um espelho da primeira, na medida em que é a ligação entre marido, esposa e amante rival, mas o resultado é diferente, existindo uma relação entre Hades e Perséfone que não existe entre Zeus e qualquer uma das deusas, pois Zeus, aquele que pode ter tudo, não sabe o que quer. Outra tríade que podemos aqui encontrar é Deméter-Perséfone-Menta, em que Menta assume, simultaneamente, o papel de Hécate¹⁰⁰, ao ajudar a encontrar Perséfone, e o papel de rival da filha, sendo a duplicidade do papel de Menta que influencia o trio. O número três tem outros reflexos no texto, especialmente, na relação entre Zeus e Deméter, pois não só estes passaram três séculos a discutir o possível casamento de Perséfone¹⁰¹, como Zeus não vê a filha há mais de três décadas.¹⁰² E é esta a última tríade presente no texto: Zeus-Deméter-Perséfone. Sabemos através de Hades que a filha de Zeus e Deméter não é

⁹⁷ FOLEY, Helene P. *Op. cit.*, p. 13.

⁹⁸ *Vide* Anexo 1, cena 8.

⁹⁹ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁰ *Vide* Capítulo 6.

¹⁰¹ *Vide* Anexo 1, cena 1.

¹⁰² *Vide* Anexo 1, cena 7.

fisicamente parecida com a mãe,¹⁰³ o que significa que terá parecenças físicas com o pai. E, mais do que apenas filha, Perséfone é ser a única parte de Zeus que Deméter poderia manter para si.

¹⁰³ *Vide* Anexo 1, cena 3.

5. A Mãe, a Filha e o Arquétipo

A relação entre mãe e filha protagonizada por Deméter e Perséfone é uma relação que teve influência nos estudos da psique humana feitos pelo campo da psicologia. A Grande Mãe é um dos arquétipos primordiais que Carl Jung refere, no seu estudo da psicologia do inconsciente.

Refere Carl Jung que a existência da psique “*só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos que sejam passíveis de ser conscientizados*”¹⁰⁴, ou seja, torna-se necessário comprovar os conteúdos de um “inconsciente” antes de o reconhecer. Este autor distingue entre um inconsciente pessoal e um inconsciente colectivo, definindo os conteúdos do inconsciente pessoal como *complexos de tonalidade emocional que constituem a vida anímica*¹⁰⁵ e os conteúdos do inconsciente colectivo como *arquétipos*¹⁰⁶. De acordo com Jung:

*O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.*¹⁰⁷

Para Jung, o arquétipo é uma *facultas praeformandi*¹⁰⁸, ou seja, uma possibilidade pré-existente da sua forma, que só pode ser determinada quanto ao conteúdo, se existir de forma consciente. Este autor entende o conceito de arquétipo, como *um elemento vazio e formal em si*¹⁰⁹, o que explica porque é que define o arquétipo como *perífrase explicativa do εἶδος platónico*¹¹⁰ (conceito platónico de “forma”, associado à teoria das ideias¹¹¹).

Jung apresenta como arquétipos principais:

¹⁰⁴ JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis, RJ : Vozes, 2000, p.16

¹⁰⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 17

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 91.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem.*

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹¹¹ SALMIERI, Gregory (2008) *Aristotle and the Problem of Concepts*. Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh, p. 14. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/id/eprint/8125>

*(...) a sombra, o velho, a criança (inclusive o menino-herói), a mãe ("mãe originária" e "mãe Terra") como personalidade supra-ordenada ("demoníaca" por ser supra-ordenada) e seu oposto correspondente, a jovem e também a alma no homem e o animus, na mulher.*¹¹²

As figuras que interessa aqui destacar são a figura de mãe e de jovem (Core), que aparecem, geralmente, como duas partes de um todo. Carl Jung entende a figura de Core, como figura dupla, que poderá surgir, ora como mãe, ora como filha. Como refere este autor:

*“Deméter e Core, mãe e filha, totalizam uma consciência feminina para o alto e para baixo. Elas juntam o mais velho e o mais novo, o mais forte e o mais fraco e ampliam assim a consciência individual estreita, limitada e presa a tempo e espaço rumo a um pressentimento de uma personalidade maior e mais abrangente e, além disso, participa do acontecer eterno. Não devemos supor que mito e mistério tenham sido inventados conscientemente para uma finalidade qualquer, mas ao que parece representariam uma confissão involuntária de uma condição prévia psíquica, porém inconsciente”*¹¹³

Jung afirma que todas as mães contém em si a sua filha e vice-versa. De alguma forma, este arquétipo simboliza o destino feminino, no sentido em que todas as mães foram um dia filhas e todas as filhas poderão, um dia, vir a ser mães. Neste contexto, Carl Kerényi relata que, em Arcádia, se conta que Deméter teria sido violada por Poseidon enquanto procurava Perséfone. Há aqui uma duplicação do acto: Deméter sofre pela violação da filha, que já sentiu no próprio corpo. Kerényi refere que esta ideia de Mãe e Filha serem uma só é um símbolo de renascimento.¹¹⁴

¹¹² JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis, RJ : Vozes, 2000, p. 184.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 185.

¹¹⁴ JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Carl. *The Science of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Transl. R.F. C. Hull. London and New York: Routledge, 2002, p. 145-146.

Esta ideia está reflectida no meu texto, como já foi referido¹¹⁵, não enquanto repetição de um acto de violência, mas de um conflito emocional. Deméter imagina na sua filha todas as suas inseguranças e, por esse motivo, procura protegê-la do mundo, afastando-a fisicamente de todos os outros deuses. Não existe propriamente um renascimento, em sentido “material”, pois Perséfone não se vê envolvida num triângulo amoroso, no papel de amante, mas no papel de esposa. Todavia, também não poderíamos dizer que Perséfone renasceu, para este efeito, no papel de Hera, e Menta, no papel de Deméter. O que aqui ocorre é que a tríade Zeus-Hera-Deméter é um triângulo amoroso no verdadeiro sentido do termo, pois existe uma ligação emocional entre Zeus e ambas as deusas que constituem a tríade. A tríade Hades-Perséfone-Menta, por outro lado, é um triângulo meramente aparente, que só existe verdadeiramente na mente de Perséfone. A ligação entre Hades e a ninfa quebrou-se antes de ele e Perséfone se conhecerem e Menta chega a assumir, à frente de Deméter, que apenas quer “*que ele seja infeliz*”.¹¹⁶ Esse é o verdadeiro objectivo de Menta, quando confronta Perséfone: vingar-se da deusa que tomou o seu lugar.¹¹⁷

Analisemos um pouco mais esta relação mãe-filha. O arquétipo materno, de acordo com Jung, é a base do complexo materno.¹¹⁸ Este complexo pode ter reflexos diferentes, consoante o género do filho, sendo que, no caso da filha, poderá levar a uma hipertrofia ou a uma atrofia do feminino. Refere o autor:

“A exacerbação do feminino significa uma intensificação de todos os instintos femininos, e em primeiro lugar do instinto materno. O aspecto negativo desta é representado por uma mulher cuja única meta é parir. O homem, para ela, é manifestamente algo secundário; é essencialmente o instrumento de procriação (...). A sua própria personalidade também é de importância secundária; frequentemente ela é mais ou menos inconsciente, pois a vida é vivida nos outros e através dos outros, na medida em que (...) ela se identifica com eles. Primeiro, ela leva os filhos no ventre, depois se apega a eles, pois

¹¹⁵ Vide Capítulo 4.

¹¹⁶ Vide Anexo 1, cena 6.

¹¹⁷ Vide Capítulo 6.

¹¹⁸ JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 94.

sem os mesmos não possui nenhuma razão de ser. Tal como Deméter extorque dos deuses um direito de propriedade sobre a filha."¹¹⁹

Poderíamos entender que a personagem de Deméter, nos textos clássicos, representa uma forma de hipertrofia do feminino. Deméter é, toda ela, instinto maternal, é para isso que ela vive. Nos Hinos Homéricos, existe um hiato entre o momento em que Deméter descobre que Perséfone foi levada por Hades e o momento em que Deméter decide destruir as colheitas dos mortais e deixá-los morrer à fome. Após saber o destino de Perséfone, Deméter dirigiu-se a Eleusis, disfarçou-se de mulher idosa e conheceu a família do governante Keleos, tendo ficado a trabalhar em sua casa, como ama do seu filho Demophoön. A deusa tentou tornar a criança imortal, alimentando-a com ambrósia e colocando-a no fogo, mas foi impedida pela sua mãe, que pensava que Deméter estava a maltratar o seu filho.¹²⁰ Foram também as acções de Metaneira, mãe de Demophoön, que levaram, na verdade, a que Deméter amaldiçoasse os mortais e não apenas o desaparecimento de Perséfone. Embora a sua filha estivesse desaparecida, Deméter conseguiu lidar com o facto através da distração causada por lambe, que conseguiu fazê-la rir¹²¹ e do seu novo papel enquanto ama de Demophoön, que sossegou, temporariamente, o seu instinto maternal. Esta parte da história não existe no meu texto porque, a meu ver, destrói a essência da relação de Deméter com Perséfone, enquanto seres individuais. Deméter, nos textos clássicos, descobre que a sua filha foi raptada e lida com a situação, através da ligação temporária que estabelece com Demophoön, substituindo assim uma filha pela ilusão de um filho que nem é seu. A imagem de Deméter parece-me ser a representação típica de hipertrofia do feminino (embora Jung prefira associar esta situação à figura de Baubo, também conhecida como lambe). Deméter demonstra precisar de ser mãe de alguém, seja de quem for. Esta deusa é alguém que precisa de ser mãe e não estabelece verdadeiramente uma relação com a filha, mas com uma imagem de filha. Esta representação de Deméter não me pareceu interessante, pelo que, no meu texto,

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 97.

¹²⁰ FOLEY, Helene P. *Op. cit.*, p. 4-10.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 7-8.

não existe. Contudo, não podemos negar a influência que esta parte da história teve nos chamados Mistérios de Eleusis.

De acordo com Carl Kerényi, a relação de Deméter com Demophoön pode-se associar à própria natureza de Deméter enquanto deusa das colheitas. A tentativa de tornar a criança imortal através do fogo simbolizaria o destino do grão. Os grãos estão destinados ao fogo e, no entanto, são imortais, pois o fogo não os destrói, mas transforma-os. Do mesmo modo, Demophoön, através do fogo, seria transformado num ser imortal, como se fosse um grão.¹²² É após a interferência de Metaneira, mãe de Demophoön, que Deméter, nos Hinos Homéricos, mostra a sua verdadeira forma e ordena que seja construído um templo, em Eleusis. Deméter afirma que ensinará às pessoas de Eleusis os ritos que estas deverão praticar, de forma a apaziguar a deusa.¹²³ Mas Deméter voltou a sentir falta da sua filha e, por isso, amaldiçoou os mortais, impedindo as colheitas de crescer. Apenas quando Perséfone volta do submundo é que Deméter aceita ensinar aos mortais os ritos que lhe seriam devidos¹²⁴, a que se dá o nome de Mistérios de Eleusis.

Os Mistérios de Eleusis eram rituais secretos, celebrados todos anos, embora inicialmente fossem celebrados apenas de três em três anos (ou de quatro em quatro anos por determinadas cidades).¹²⁵ Estes Mistérios foram divididos em Mistérios Maiores e Mistérios Menores, sendo que estes últimos foram criados devido ao facto de Hércules, Castor e Pólux, estrangeiros em Atenas, terem expressado o desejo de se juntar à celebração dos Mistérios ateniense.¹²⁶ O próprio simbolismo dos ritos era diferente: enquanto os Mistérios Menores representavam o regresso de Perséfone (que, neste caso, seria um regresso à Terra, em Eleusis), os Mistérios Maiores representavam a sua descida ao submundo.¹²⁷ Como refere o autor Dudley Wright:

¹²² JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Carl. *The Science of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Misteries of Eleusis*. Transl. R.F. C. Hull. London and New York: Routledge, 2002, p. 138.

¹²³ FOLEY, Helene P. *Op. cit.*, p. 10-11.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 12-18.

¹²⁵ WRIGHT, Dudley. *The Eleusian Mysteries and Rites*. Berwick, Maine: Ibis Press, 2003, p. 27.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 28.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 29.

“O objecto dos Mistérios Menores era significar, ocultamente, a condição da alma impura investida com um corpo terreno e incorporada na natureza material. Os Mistérios Maiores ensinavam que, aquele que, na vida presente, está sujeito à sua parte irracional, encontra-se, na verdade, no Hades [submundo]¹²⁸. Se o Hades [submundo], então, é a região da punição e do tormento, a alma purificada terá de residir na região da felicidade, teoricamente, na vida presente, e, de acordo com uma energia divina, na próxima (...). Os Mistérios, supostamente, representariam, numa espécie de drama moral, a ascensão e a fundação da sociedade civil, a doutrina de um estado de futuras recompensas e punições, os erros do politeísmo e a união da divindade, cujo último item foi, mais tarde, demonstrado ser o seu famoso segredo.”¹²⁹

Não querendo prolongar-me sobre as questões relativas ao Mistérios de Eleusis, que por si só, poderiam ser objecto de outro relatório, sublinho, contudo, que pode ser discutível o entendimento do submundo grego, como um lugar de *“punição e tormento”¹³⁰*. O submundo é, simplesmente, o reino onde estão os mortos. Como referem H. J. Rose e Robin Hard:

“Dado que os mortos não estão sujeitos a qualquer forma de julgamento pós-humano no relato homérico, estes partilham um destino comum no Submundo, vivendo juntos como sombras ininteligíveis, tal como morcegos numa caverna. Embora esta certamente seja uma perspectiva desanimadora, os moribundos não teriam nada verdadeiramente terrível a temer, independentemente do seu comportamento na sua vida anterior.”¹³¹

¹²⁸ Embora a expressão “Hades” possa significar tanto o deus como o local, decidi, tanto no texto dramático como no presente relatório, utilizar o nome “Hades” apenas para o deus e designar o local como “submundo” ou “mundo dos mortos”.

¹²⁹ WRIGHT, Dudley. *Op. cit.*, p. 30. Tradução livre do inglês.

¹³⁰ *Idem, ibidem.*

¹³¹ HARD, Robin, ROSE H. J. *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Based on H.J. Rose's "Handbook of Greek Mythology"*. London: Routledge, 2004, p. 114-115. Tradução livre do inglês.

Os comuns mortais, como se pode ver, não estão sujeitos a julgamento e têm como destino tornar-se sombras, o que não significa punição ou sofrimento, mas também não significa felicidade. Aqueles que estão sujeitos a julgamento e, por conseguinte, poderão ficar condenados aos tormentos do Tártaro ou aceder ao paraíso dos Campos Elísios parecem ser, de acordo com estes autores, “*grandes figuras do passado mítico, que poderão ser especialmente favorecidas pelos deuses ou, pelo contrário, incorrer no seu eterno ódio*”.¹³² Ou seja, a ideia de que o submundo é um local de punição é, de certa forma, assumir que Tártaro e submundo têm o mesmo significado, o que não é verdade. Todavia, esse entendimento pode explicar-se pelo facto de nós, enquanto seres humanos, termos dificuldade em aceitar a nossa finitude e temermos a morte, conceito que não conseguimos compreender.

É importante salientar que a inexistência de ligações a Eleusis no texto dramático está também ligada ao facto de estarmos perante uma reescrita separada dos textos clássicos por vários séculos. O que para nós é literatura, nesta época era religião. Isso poderá levar a que exista outra liberdade na reescrita. Não existe necessidade de explicar, através do enredo, a origem destes ritos, pois estes já existem há muito.

A recriação da figura de Deméter, no meu texto, tem consequências no perfil psicológico associado à figura. O conflito relacional que foi criado entre Zeus e Deméter, é um conflito de indivíduos, e não apenas pai e mãe. Isso leva a uma atenuação do complexo maternal de Deméter. Esta deixa de ser apenas A Mãe, para existir também enquanto sujeito individual. A figura do homem (neste caso, Zeus) não é secundária para Deméter, muito pelo contrário. Zeus é uma das figuras centrais da vida de Deméter, sendo ele o motivo das suas angústias e frustrações. A personalidade de Deméter não está apagada, mas demonstra-se de uma forma bastante clara, sendo que Deméter vê, na sua filha, um reflexo de si mesma e ignora o facto de a filha ter a sua própria personalidade. Não é por acaso que, no meu texto, não existe qualquer confronto entre as duas personagens. Deméter e Perséfone nunca falam uma com a outra. As atrizes que as representarem nunca precisam de estar em palco ao mesmo tempo. Apenas se sabe que Perséfone e Deméter se encontraram, após Perséfone

¹³² *Idem, ibidem.*

voltar do submundo, através do relato de Eurídice. E, nesse relato, sabemos apenas que Deméter “se aproximou, sorriu e disse-lhe que tudo ficaria bem, que estava segura”¹³³ e Perséfone nunca chega a responder. Deméter assume que a filha estaria infeliz no submundo e não admite qualquer outra hipótese, pois ela própria também ficaria infeliz. Perséfone, por outro lado, não chega a contradizer esta ideia, pois não fala sobre o assunto, e mantém-se este espelho que separa a mãe da filha, permitindo apenas à mãe ver o reflexo de si mesma e das suas próprias frustrações. Embora exista uma relação disfuncional entre ambas, existe aqui um afastamento da ideia de hipertrofia do feminino descrita por Jung. Deméter é mais do que um arquétipo, é uma figura complexa, que tem vários conflitos interiores.

Esta relação entre mãe e filha parece ainda mais disfuncional a partir do momento em que Deméter procura Eurídice, para lhe pedir para “vigiar Perséfone”, por não poder entrar no submundo.¹³⁴ Tanto a conversa de Deméter com Eurídice como o próprio facto de Deméter não poder entrar no submundo não têm qualquer eco dos textos clássicos. Aliás, os Hinos Órficos referem expressamente que Deméter (referida no hino como “Mãe Antaia”) desceu ao submundo para ir buscar Perséfone.¹³⁵ Também Virgílio alude a essa possibilidade, nas *Geórgicas*, quando afirma que Perséfone não quis seguir a mãe para fora do submundo.¹³⁶ Esta situação foi percebida por alguns comentadores de Virgílio como invenção do poeta, dado não ser parecer possível que Perséfone tivesse vontade de permanecer no submundo.¹³⁷ Compreende-se esta posição, dado a violência do acto que levou Perséfone ao submundo, de acordo com os textos clássicos, pelo que, como já foi aqui defendido, teremos de questionar até que ponto é que existiu violência no rapto de Perséfone, e em que termos.¹³⁸

¹³³ Vide Anexo 1, cena 10.

¹³⁴ Vide Anexo 1, cena 11.

¹³⁵ ATHANASSAKIS, Apostolos N., WOLJOW, Benjamin M. (Translation, Introduction and Notes) *The Orphic Hymns*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 36.

¹³⁶ VIRGIL. *The Eclogues and the Georgics*. Trad. C. Day Lewis. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 52.

¹³⁷ HARRISON, Geoffrey, OBBINK, Dirk. *Vergil, Georgics I 36-39 and the Barcelona Alcestis (P.Bar. Inv. No. 158-161) 62-65: Demeter in the Underworld*, p. 75. In: *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, vol. 63, 1986, p. 75 – 81. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/20186356>

¹³⁸ Vide Capítulo 3.

A conversa de Eurídice com Deméter é mais um exemplo das dificuldades que surgem na relação mãe-filha entre Deméter e Perséfone.¹³⁹ Este diálogo, como outras cenas, dá a Eurídice um destaque que esta não tem na mitologia clássica. Eurídice não é mais do que uma alma que espera por Orfeu.¹⁴⁰ Nesta cena, todavia, Eurídice é a única hipótese de Deméter ter conhecimento do que se passa no submundo. E, para a fazer falar, Deméter oferece-lhe aquilo que ela mais deseja: saber como está Orfeu. Deméter aparece neste texto como uma personagem frustrada, insegura e excessivamente preocupada com a filha, o que a leva a acções que poderiam ser consideradas como demonstrativas de uma relação disfuncional com Perséfone. Todavia, a filha afasta-se da imagem negativa e pessimista que a mãe pintou do seu pretendente, através da *isolação*¹⁴¹, de forma a poder lidar com o seu próprio conflito interior. Embora Deméter não saiba como lidar com a filha, a filha aprende a lidar com a mãe e consegue perceber que a reacção de Deméter revela apenas preocupação excessiva, pois, como Perséfone afirma perante Eurídice, a mãe *“preocupa-se um bocado, só isso”*.¹⁴²

¹³⁹ Vide Anexo 1, cena 11.

¹⁴⁰ Vide Capítulo 7.

¹⁴¹ Vide Anexo 1, cena 10.

¹⁴² Vide Anexo 1, cena 12.

6. Amor, ódio, insegurança e chá: a importância da ninfa Menta

É referido muito pouco sobre Menta, nos textos clássicos. Strabo, na sua *Geografia*¹⁴³, conta que existe uma montanha a que se deu o nome de Menta, perto de Pilos (cidade grega situada em Messénia, região de Peloponeso), e que lhe foi dado esse nome por causa da ninfa Menta. Esta ninfa, de acordo com Strabo, era amante de Hades e foi enganada por Perséfone, que a transformou em hortelã. Opiano, na sua *Haliêutica*, também conta a história de Menta, mas, na versão deste autor, é Deméter, e não Perséfone, que transforma a ninfa em planta. Opiano relata que Hades estava encantado por Menta, até que “*Proserpina [Perséfone] inspirou uma chama mais brilhante*”.¹⁴⁴ A jovem deusa dirige-se à sua mãe e conta-lhe que “*uma ninfa, inferior na cara e em nascimento, aprecia o amor do seu Pluto [Hades]*”¹⁴⁵. Perséfone teme ser apenas uma “*paixão transitória*”¹⁴⁶ e pensa que Menta irá voltar para os braços de Hades, em breve. É isso que leva Deméter a agir e transformar a rival da sua filha numa planta. De acordo com Opiano, Menta vigiava o rio Cócito, o que significa que esta ninfa era uma Náíade (ninfa aquática). Tal como as restantes ninfas, as Náíades são seres femininos, que têm uma grande longevidade, mas não deixam de ser mortais. Cada Náíade encarna a divindade das águas em que vive¹⁴⁷, pelo que Menta não apenas habita o rio Cócito, como é descendente do deus associado a este rio. O rio Cócito, na Terra, é um afluente do rio Aqueronte e na mitologia grega é um dos rios do submundo, o rio das lamentações. É nas margens deste rio que estão as almas daqueles que morreram e não foram enterrados. Estas são obrigadas a vaguear por cem anos, antes de poder entrar no submundo.¹⁴⁸

¹⁴³ STRABO, HAMILTON, Hans Claude, FALCONER, William. *The geography of Strabo. Literally translated, with notes. The first six books by H.C. Hamilton, esq., the remainder by W. Falconer*, Vol. II (of III). London: H.G. Bohn, 1854, p. 17. Disponível em: <https://archive.org/details/geograofstrablit02strauoft>

¹⁴⁴ OPPIAN, DIAPER, William, JONES, John. *Oppian's Halieuticks of the nature of fishes and fishing of the ancients*. Oxford: Printed at the Theater, 1722, p. 139. Tradução livre do inglês. Disponível em: <https://archive.org/details/oppianshalieuti00jonegoog>

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁴⁷ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 321.

¹⁴⁸ MARCH, Jennifer R. *Cassell's Dictionary of Classical Mythology*. London: Cassell, 2001, p. 217.

Ovídio também menciona a história de Menta, de forma breve, no seu texto *Metamorfoses*. No livro 10, onde se relata a morte de Adónis, é referido que Vénus (equivalente romana de Afrodite), sua amante, transforma o seu sangue numa flor vermelha, a que se dá o nome de anémone. A deusa argumenta que essa transformação não poderia trazer qualquer ressentimento, pois “*Proserpina [Perséfone] foi, uma vez, autorizada a transformar uma ninfa amada em hortelã fragrante*”.¹⁴⁹

Menta não é a única ninfa amada por Hades, na mitologia grega. O deus também se apaixonou pela ninfa Leuce, filha de Oceano e Tétis, e raptou-a, levando-a para o submundo. Todavia, como todas as ninfas, Leuce era mortal e acabou por morrer. Após a sua morte, foi transformada num choupo branco, por Hades, e permaneceu, como árvore, nos Campos Elísios.¹⁵⁰

Não se encontra qualquer referência a uma animosidade entre Leuce e Perséfone, ambas raptadas por Hades, apenas Menta é atingida pela ira da jovem deusa (ou, no caso de Opiano, da sua mãe, Deméter). Como não existe uma ordem cronológica destes mitos, seria possível afirmar que, na altura do rapto de Perséfone, Leuce já teria falecido. Este seria um motivo para explicar a inexistência de relatos de um conflito entre ambas.

No meu texto, como já se referiu previamente, não existe qualquer referência a Leuce. A ninfa Menta, por outro lado, tem um papel muito relevante, no desenrolar dos acontecimentos, o que não ocorre em qualquer um dos textos clássicos. Tal como no relato de Opiano, Menta é habitante do submundo, mas, no texto dramático, não existe referência ao rio do qual esta é originária. Compreendemos, através da conversa entre esta e Hades¹⁵¹, que eles vivem juntos, embora não seja referido porquê.

Menta demonstra, desde o início, que a sua personalidade é desadequada ao ambiente do mundo dos mortos. O primeiro diálogo entre Hades e a ninfa mostra que existe um conflito entre ambos, quanto a essa questão. A ninfa demonstra o desejo de visitar a Terra, enquanto Hades não sente essa necessidade e prefere “*ver a nova temporada da Guerra dos Tronos*.”¹⁵² Este anacronismo, associado claramente aos dias de hoje, tem aqui

¹⁴⁹ OVID. *Op. cit.*, p. 418. Tradução livre do inglês.

¹⁵⁰ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, 2005, p. 276.

¹⁵¹ Vide Anexo 1, cena 2.

¹⁵² *Idem, ibidem.*

várias consequências diferentes. Em primeiro lugar, a existência deste anacronismo entrega às Moiras, deusas do destino, não apenas o poder para decidir sobre o futuro, mas para infringir a linha do tempo.¹⁵³ São apenas as Moiras quem tem este poder, o que leva os restantes deuses a ter de negociar com elas ou a recorrer a outros meios, menos lícitos, para obter aquilo que procuram. É isso que aqui ocorre: Hades levou uma das muitas televisões que as deusas possuem, para poder ver as suas séries. Esta situação também é demonstrativa da personalidade de Hades: não só este prefere agir pela calada em vez de fazer um pedido às Moiras, como afasta a ninfa com a qual tem uma ligação emocional, para ficar sentado a ver televisão. Como refere Jean Shinoda Bolen:

“Com o seu capacete da invisibilidade, Hades era o deus invisível, mesmo quando se aventurava acima do solo, o que convém a um deus sem muita persona. (A persona é a superfície que cobre a nossa personalidade, um compósito de como nos parecemos, como nos vestimos, o que fazemos, como agimos – o material de que são feitas as primeiras impressões.) Ademais, como soberano do seu reino particular, ele iria prejudicar qualquer festa. Hades é um arquétipo que governa uma vida interior profunda e é inexpressivo, tanto em emoções como em acções. Quando este arquétipo é o principal, o resultado é a invisibilidade social. Os outros não vêem as riquezas ocultas debaixo da terra e ficam, muitas vezes, desconfortáveis, na sua presença.”¹⁵⁴

Podemos ver que a relação de Hades e Menta está, provavelmente, destinada ao fracasso. A ninfa não prolifera na escuridão, deseja a Terra e tem a necessidade de socializar, como se verifica através das suas referências às amigas, com quem troca informações sobre os deuses. Hades, por outro lado, como afirma Bolen, é um deus invisível e tem dificuldades em agir, num meio social. Ou seja, a necessidade que tem dos outros é algo mais profundo, que

¹⁵³ Vide Capítulo 8.

¹⁵⁴ BOLEN, Jean Shinoda, MD. *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men's Lives*. New York: Harper, 2014, p. 107.

não passa pela interação em festas e eventos, mas deriva de uma ligação emocional forte com determinados indivíduos.

No meu texto, podemos verificar que existe um interesse súbito em Perséfone, por parte de Hades, a partir do momento em que Menta menciona o seu nome.¹⁵⁵ Esta situação parece estranha, especialmente pelo facto de Hades não ter qualquer problema em explicitar o seu interesse, à frente da ninfa com quem tem um relacionamento. Porém, este deus demonstra ter dificuldades sérias, a nível da *persona*¹⁵⁶, não tendo capacidades para ocultar quem é, por motivos sociais ou relacionais. A ninfa fica claramente chocada pelo facto de Hades lhe dizer que apenas poderá casar com uma deusa e isto leva a que Hades mimetize a posição do seu irmão Zeus e afirme que “o casamento é apenas uma questão prática”.¹⁵⁷ É dúbio entender que, face à personalidade de Hades, este acredite verdadeiramente no que está a dizer. Por outro lado, também parece inconsistente entender que Menta não tinha relevância para ele. Portanto, o que poderia ter uma deusa desconhecida que a ninfa não tinha? A resposta é simples: imortalidade. Se Hades casasse com Menta, tal não teria grande reflexão na posição social divina, pois este não tem ligações ao Olimpo. Todavia, Hades iria sempre sobreviver a Menta e voltar a ficar sozinho. Seguindo esta linha de raciocínio, seria lógico afirmar que Leuce, que não tem qualquer influência neste texto, foi uma paixão antiga e o deus não quer voltar a passar pelo mesmo sofrimento.

A resposta de Menta a este interesse em Perséfone é, por um lado, um ataque directo e, por outro lado, a constatação da existência de laços familiares entre ambos os deuses. A ninfa afirma que Hades não é tão bom como o seu irmão, Zeus, o que abre uma ferida antiga. Zeus é o soberano dos deuses e, como tal, é visto como superior a todos eles. Não deixa, contudo, de ser irmão de Hades e Poseidon, sendo que Hades é o único dos três a ter de viver num ambiente sombrio e longe do Olimpo. Como refere Jean Shinoda Bolen: “*Hades é ainda um aspecto reprimido do arquétipo paternal. No patriarcado, tal como no*

¹⁵⁵ Vide Anexo 1, cena 2.

¹⁵⁶ A palavra *persona*, utilizada no contexto da psicologia, é latina e tem como significado original “máscara”. Esta palavra cria uma ligação importante entre a psicologia e o teatro, no sentido em que a *persona* psicológica é a máscara, que não só esconde os actores, como esconde os próprios indivíduos, ocultando o que estes realmente são.

¹⁵⁷ Vide Anexo 1, cena 2.

*Olimpo, Zeus domina. A sua versão do arquétipo paternal prevalece.*¹⁵⁸ Ainda que Hades nunca o admitisse, Menta atingiu-o no seu ponto mais frágil, ao sublinhar o facto de que ele é visto como a sombra do seu irmão.

A outra questão referida por Menta é a existência de laços familiares entre Hades e Perséfone: este é o tio da jovem deusa. Por esse motivo, o anacronismo do interesse pela série *Guerra dos Tronos* tem um significado simbólico. Em primeiro lugar, a série, que é baseada nos livros de G. R. R. Martin, faz referência à regra existente na família Targaryen, da qual faz parte a jovem Daenerys, referida no texto, de casar apenas entre familiares. Em segundo lugar, numa das outras famílias, os Lannister, existe uma relação incestuosa entre os irmãos Jaime e Cersei, profundamente criticada por todos os outros.¹⁵⁹ Existe aqui, simultaneamente, a aceitação e a recusa do casamento entre familiares, sendo que este é totalmente inaceitável na Europa dos nossos dias. Sublinhe-se, contudo, que, embora criada em 2011, a acção da série se passa nos tempos medievais. À semelhança do que ocorre na série, existem laços familiares entre Hades e Perséfone, o que impediria um casamento, caso a acção do texto se passasse nos nossos dias. Também na Grécia Antiga o incesto é inaceitável, como se pode ver pela história de Édipo, que, sem saber, casou com a mãe e assassinou o pai. Aliás, mesmo entre os deuses, não existiam casamentos entre irmãos uterinos ou pais e filhos, com a excepção do casamento entre Zeus e Hera. Como refere Carl Kerényi,

*“Um casamento entre irmão e irmã teria de ser chocante até para as sensibilidades gregas, se tivesse sido especialmente inventado e não existisse já, como facto mitológico. A observação escarnecedora de Luciano de que Zeus tinha casado com muitas mulheres, a última Hera, sua irmã, “de acordo com as leis dos Persas e dos Assírios”, é um lembrete digno de nota de que a união do casal divino supremo certamente não estava de acordo com as leis da Grécia histórica.”*¹⁶⁰

¹⁵⁸ BOLEN, Jean Shinoda, MD. *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men's Lives*. New York: Harper, 2014, p. 101.

¹⁵⁹ Vide para mais informações: http://www.imdb.com/title/tt0944947/fullcredits?ref_=tt_gl_1

¹⁶⁰ KERÉNYI, Carl. *Archetypal Images in Greek Religion: 5. Zeus and Hera: Archetypal Image of Father, Husband, and Wife*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2016, p. 93.

O casamento entre meios-irmãos não parece ser considerado incesto na Grécia, mas apenas o casamento entre *homogastroi*, filhos da mesma mãe, o que significa, de acordo com Kerényi, que esta proibição foi fundada em princípios matriarcais.¹⁶¹ Esta não é, de todo, a situação de Hades, que é irmão do pai de Perséfone e, como este próprio refere no meu texto, Perséfone “é sobrinha, ou irmã, ou prima de toda a gente”¹⁶². Aliás, Apolo, que parece ser o pretendente preferido de todos excepto Perséfone e a sua mãe, é irmão da jovem deusa. Todavia, como filho de Zeus e Leto¹⁶³, Apolo é apenas meio-irmão de Perséfone, pelo que nada obstará a um possível casamento entre ambos.

A argumentação de Menta, no meu texto, é frágil, pois baseia-se num entendimento falso: a relação familiar entre Hades e Perséfone não obsta ao casamento entre ambos. Do mesmo modo, a eficácia do ataque directo aos sentimentos de Hades reflecte-se em sentido oposto. Em vez de tentar manter a relação com o deus, Menta só consegue afastá-lo, em direcção a Perséfone.

A vinda de Perséfone para o submundo leva a que Menta perca tudo o que tinha, inclusive o local onde antes habitava. Sabemos, no meu texto, através da narração de Eurídice¹⁶⁴, que Menta “espreitava por entre as sombras”¹⁶⁵ e foi vista por Hades, que decidiu expulsá-la. O desejo de vingança de Menta levou a que esta, antes de poder obedecer às ordens do deus, é transportada para a casa das Moiras, deusas do Destino. É através do poder do Destino¹⁶⁶ que Menta passa a ter um papel primordial nesta história. As Moiras conduzem-na a Deméter, mãe de Perséfone, para que a ninfa possa revelar-lhe o paradeiro da filha.

O confronto de Deméter e Menta, no meu texto, é demonstrativo de mais uma tríade, neste caso a tríade que substitui a tríade Deméter-Hécate-Perséfone, já existente na mitologia grega. Hécate, nos Hinos Homéricos, conta a Deméter que ouviu a voz do raptor de Perséfone, mas que não o viu, o que as leva a ambas até Helios, deus do sol, e única testemunha certa do rapto.¹⁶⁷ De acordo com Kerényi, Hécate, deusa associada à lua:

¹⁶¹ *Idem, ibidem.*

¹⁶² *Vide Anexo 1, cena 2.*

¹⁶³ MARCH, Jennifer R. *Op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁴ *Vide Capítulo 7.*

¹⁶⁵ *Vide Anexo 1, cena 4.*

¹⁶⁶ *Vide Capítulo 8.*

¹⁶⁷ FOLEY, Helene P. *Op. cit.*, p. 3-4.

“ (...) parece ser o duplicado da própria Deméter. Ela ouve a voz da vítima, tal como Deméter. Ela encontra Deméter, “com uma tocha na mão” e pergunta sobre o sedutor, utilizando palavras que, de acordo com uma versão Órfica do hino, são as palavras de Deméter (...). Quando a mãe e a filha voltam a ficar reunidas, Hécate aparece uma vez mais no hino para receber a Kore [Perséfone] e ficar para sempre sua companheira. Hécate e Perséfone são tão inseparáveis quanto Perséfone e Deméter.”¹⁶⁸

Menta e Perséfone, por outro lado, têm uma relação totalmente diferente. Embora Menta seja aquela que ajuda Deméter a encontrar a filha, é ao mesmo tempo a rival desta última. Isto leva a um outro género de tríade, mais complexo, pois a ninfa tem algumas parecenças com Deméter. Menta e Deméter estão ambas na parte mais frágil de um triângulo amoroso: são amantes, não esposas. A agressividade de Deméter, neste diálogo¹⁶⁹, surge de um conflito interior complexo, pois a ninfa com que fala é, simultaneamente, aquela que lhe diz a localização da filha, a rival de Perséfone e, de certa forma, um espelho da própria Deméter. Mas, enquanto Deméter tem uma ligação emocional com Zeus, Menta perdeu essa oportunidade e ficou dividida entre um desejo de vingança e a preocupação, ainda existente, por Hades. A reacção de Deméter é, inicialmente, a de tentar afastar Menta, dizendo-lhe para se dirigir a outros deuses. A primeira sugestão de Deméter é Némesis, conhecida como deusa da vingança, mas que, na verdade, está ligada à ideia de retribuição. Némesis mantém o equilíbrio universal, ao punir aqueles que se elevam acima da sua condição e perturbam a ordem do Universo.¹⁷⁰ No entanto, seria imprudente por parte de Menta dirigir-se a Némesis, pois se alguém se estaria a elevar acima da sua condição, seria a ninfa, que pretende vingar-se de um deus. A outra sugestão de Deméter é Ares, deus da guerra¹⁷¹, pois a sua possível propensão para o conflito leva a que

¹⁶⁸ JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Carl. *The Science of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Transl. R.F. C. Hull. London and New York: Routledge, 2002, p. 130.

¹⁶⁹ Vide Anexo 1, cena 6.

¹⁷⁰ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 326.

¹⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 40.

este pudesse ser o único a auxiliar a ninfa, nesta demanda. Menta consegue finalmente captar a atenção de Deméter, ao lançar o nome da filha como isco. Nesse momento, Deméter assume-se como A Mãe, colocando de lado tudo o resto. O seu conflito com Menta, e consigo mesma, reflecte-se apenas no interior, pois o seu papel, neste diálogo, é o de mãe preocupada, e talvez um pouco obcecada. Deméter concentra-se na ideia de destruir o inimigo, e ignora os protestos da ninfa, que começa a perceber que chamar a mãe de Perséfone talvez não fosse assim tão boa ideia. Neste momento, Deméter demonstra que não compreende a filha, pois afirma que “*Perséfone nunca sairia de casa com ele [Hades], de livre vontade*”, algo que, neste texto, não é verdade.

É relatado, através de Eurídice¹⁷², que Deméter permitiu que Menta passasse a habitar nos seus jardins, onde já residem outras ninfas. Por isso, Menta está presente, quando Perséfone volta para a casa da sua mãe, e tem a oportunidade de a confrontar. É Menta que coloca Perséfone em causa e não o contrário, como acontece, de forma indirecta, nos textos de Opiano.¹⁷³ Por outro lado, enquanto nos textos de Opiano, é Deméter que transforma Menta em planta, no meu texto, Deméter ajuda a ninfa a confrontar Perséfone, ainda que não tenha noção disso. Menta só tem acesso a Perséfone por causa de Deméter, não podendo ir ao submundo confrontá-la, pois foi banida por Hades. Todavia, Menta não quer que Deméter se aperceba desse facto, pelo que age durante a noite, pela calada.

Este conflito entre as duas rivais leva a que Perséfone finalmente assuma o seu papel, enquanto deusa do submundo. O diálogo entre ambas é dominado por Menta, que consegue criar dúvidas na mente de Perséfone, numa altura em que esta última já se debatia com um conflito interno, devido às acções de Hades e à imposição de ter de ir e voltar do submundo de seis em seis meses. Perséfone é ainda uma jovem insegura, quando uma ninfa lhe entra pelo quarto adentro e lhe diz, de forma clara, que Hades não está verdadeiramente apaixonado por ela. Mas a acção de Menta leva-a a tomar uma decisão sobre Hades, que se consuma através da eliminação de uma rival. Menta deixa de ser uma ninfa, para passar a ser o conteúdo do chá de Perséfone.

¹⁷² Vide Anexo 1, cena 10.

¹⁷³ OPPIAN, DIAPER, William, JONES, John. *Op. cit.*, p. 139

Pode dizer-se que Menta, inadvertidamente, resolveu o conflito entre Perséfone e Hades. Menta é aquela que avisa Deméter onde se encontra a filha, o que leva Perséfone a saber que Hades pretendia ser marido dela. É também Menta quem confronta Perséfone, o que leva Perséfone a compreender que realmente quer manter a sua relação com Hades. Isso leva a que Menta tenha uma grande relevância, no meu texto, relevância essa que não existe em qualquer um dos textos clássicos, sendo raros o que sequer a referem. Menta é, sem querer e sem saber, a amante que faz com que Hades fique mais próximo da esposa.

7. A contadora de histórias: Eurídice, Orfeu e o poder da narrativa

A figura de Eurídice tem uma relevância central neste texto, não apenas como personagem, mas também como narradora. Eurídice é, simultaneamente, a esposa morta de Orfeu e aquela que narra esta história.

Eurídice, nos textos clássicos, é uma dríade, ninfa dos carvalhos, e mulher de Orfeu. A sua morte, através da mordedura de uma serpente, levou a que Orfeu viajasse até ao submundo para a tentar trazer de volta.¹⁷⁴ A existência de Eurídice, no meu texto, está ligada à relação que a sua história tem com a história de Perséfone. De acordo com alguns textos, quando Orfeu viaja até ao submundo, Perséfone está lá e já é a rainha do submundo. Como refere Ovídio, nas *Metamorfoses*:

*“Quando Orfeu, o bardo trácio, já se tinha lamentado o suficiente/ [aos deuses] acima no ar, ele sentiu que deveria também apelar às sombras,/e atreveu-se a descer o rio Estige, através dos portões do Tenário./ Fazendo o seu caminho através das tribos sombrias e dos fantasmas dos enterrados,/ele chegou a Proserpina [Perséfone], sentada no trono ao lado do Soberano das Sombras, que governa esse reino funesto (...)”*¹⁷⁵

Podemos verificar que o texto de Ovídio se refere, em primeiro lugar, a Perséfone, que está sentada ao lado de Hades. Orfeu faz o seu pedido, através da música, a ambos os deuses e *“o rei e a rainha do mundo inferior abstiveram-se de recusar um apelo tão comovedor”*.¹⁷⁶ Esta variante do mito de Orfeu corrobora a ideia de que Hades e Perséfone têm uma relação romântica, pois Orfeu apela ao amor entre eles, para que compreendam a sua posição. Veja-se o seguinte excerto:

¹⁷⁴ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 158.

¹⁷⁵ OVID. *Op. cit.*, p. 382. Tradução livre do inglês.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 384.

“Eu esperei ser capaz de suportar a minha perda e confesso que tentei./Mas o Amor foi demasiado forte. Esse deus é muito conhecido no mundo de cima,/ e eu pergunto-me se o conhecerão aqui;/eu adivinho que sim./Se o rumor não inventou a história daquele antigo rapto,/também vós estarão unidos por Amor (...)”¹⁷⁷

É importante relevar que não só Orfeu se refere a uma união de Amor, neste texto de Ovídio, como a tradução inglesa deste texto refere que houve um “rapto” e não uma “violação”. Colocam-se aqui os mesmos problemas de tradução que já referimos anteriormente¹⁷⁸, dado o texto original utilizar a expressão *rapīnae*, declinação do substantivo *rapīna* (“*famaque si veteris non est mentita rapinae,/vos quoque iunxit Amor.*”) ¹⁷⁹, que deu origem à expressão portuguesa “rapina” (roubo).

Também Diodorus Siculus parece entender que Perséfone estava presente, no momento em que Orfeu desce ao submundo. Aliás, Diodorus Siculus não refere de todo a existência de Hades, no seu relato. É afirmado, em relação a Orfeu, que “*por causa do seu excessivo amor, ele (com admirável coragem), desceu ao submundo, e lá encantou Perséfone com a doçura da sua música*”¹⁸⁰. De acordo com Diodorus Siculus, terá sido Perséfone que decidiu conceder a Orfeu a hipótese de levar Eurídice de volta ao mundo dos vivos.

Foi a ligação feita por estes autores entre a história de Orfeu e Eurídice e a história de Hades e Perséfone que me levou, inicialmente, a escrever sobre Eurídice. No entanto, o meu texto não conta a história de Orfeu e Eurídice, mas o que aconteceu posteriormente. De acordo com a maioria dos textos clássicos, Orfeu não conseguiu trazer Eurídice de volta, pois quebrou as regras, ao olhar para trás. Como refere Boethius, “*Esta lei confina o nosso presente:/ Até ele deixar o reino do submundo/ Ele não poderá virar o seu olhar*”¹⁸¹. Mas Orfeu

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 383.

¹⁷⁸ *Vide* Capítulo 3.

¹⁷⁹ P. Ovidi Nasonis. *Metamorphoseon*, Liber Decimvs. In:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met10.shtml>

¹⁸⁰ DIODORUS SICULUS. *The historical library of Diodorus the Sicilian, in fifteen books*. Vol. I (of II). Trad. G. Booth, Esq., London: Printed by W. M'Dowall for J. Davis, 1814, p. 240-241.

Tradução livre do inglês. Versão original disponível em:

<https://archive.org/details/historicallibra01bootgoog>

¹⁸¹ BOETHIUS. *The Consolation of Philosophy*. Trad. P. G. Walsh. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 70.

estava, como refere Ovídio, “com medo que o seu amor estivesse a ficar para trás; ele estava desesperado por vê-la”¹⁸², por isso olhou para trás e perdeu a hipótese de recuperar Eurídice. Ou seja, Eurídice permaneceu no submundo. É a partir dessa premissa que construí a figura de Eurídice, como personagem e como narradora. Eurídice é aquela que está presente no submundo e conhece tudo o que se passa. Não se sabe a quem é que a história é contada. A outras almas, que chegaram ao submundo? Aos leitores ou espectadores? Mas, como as histórias antigas, que se contam às crianças, começa com “há muito tempo”¹⁸³, embora pudesse também começar com “era uma vez”.

O texto de Eurídice é, na sua maioria, em monólogo, sendo que esta é a única personagem do meu texto que não fala apenas em diálogo. Poderá ser necessário, então, perguntarmos se a existência destes momentos narrativos prejudica a classificação deste texto como dramático. Refere Jean-Pierre Sarrazac:

*“A crise da forma dramática, tal como Szondi a descreveu e teorizou, afecta todos os elementos constitutivos do drama, e tanto o diálogo dramático quanto a fábula ou o personagem. Tratando-se da crise específica do diálogo, poderíamos resumi-la a um questionamento da relação interindividual entre os personagens e, através dessa relação, do desenvolvimento do conflito dramático até à catástrofe e ao desfecho.”*¹⁸⁴

Não se está, neste texto, a questionar a necessidade do diálogo, nem a questionar a relação interindividual entre as personagens. Muito pelo contrário, este texto vive, essencialmente, dessas relações, são as relações entre as personagens que causam o conflito. Refere ainda Sarrazac:

“As grandes dramaturgias do fim do século XIX e da virada do XX – principalmente as de Ibsen, Strindberg e Tchekov – antecipam as do fim do século XX – e muito particularmente a de Beckett – no sentido

¹⁸² OVID. *Op. cit.*, p. 384. Tradução livre do inglês.

¹⁸³ Vide Anexo 1, Prólogo.

¹⁸⁴ SARRAZAC, Jean Pierre *Diálogo (crise do)*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) *Léxico Do Drama Moderno E Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 69.

*em que o diálogo ofusca-se diante do monólogo. Um monólogo que não serve, como nas dramaturgias clássicas, para relançar o diálogo, mas para suspendê-lo. Nesse teatro de tendência estática – ou estático-dinâmica – os conflitos são mais larvados e intrapsíquicos do que patentes e interpessoais (...)*¹⁸⁵

Seria difícil afirmar, em relação ao meu texto, que os conflitos existentes não são interpessoais, mas intrapsíquicos. Naturalmente que cada personagem tem os seus conflitos interiores, mas estes são apenas visíveis através da sua relação com os demais. Por outro lado, os monólogos existentes não são sobre conflitos interiores, mas reportam-se à acção externa, àquilo que as personagens fazem, quando não as estamos a ver. Aliás, se não existisse um monólogo no início da cena entre Eurídice e Deméter¹⁸⁶, o único onde Eurídice faz uma referência breve a si mesma, a personagem de narradora poderia ser independente. Acrescente-se ainda que, como afirma Sarrazac:

*“Paradoxalmente, no drama moderno e contemporâneo, a relação de um personagem com o outro torna-se mais fluida, mais instável, que aquela que cada personagem, cada lugar de palavra (...) mantém com o espectador. Doravante, o personagem, mais do que responder, replicar a seu congénere, dirige-se a esse outro para ele a priori invisível e inexistente (só o actor está a par da existência, da presença do público) que é o espectador”*¹⁸⁷

Mais uma vez, vemos que a existência de um narrador não é condição para entrarmos dentro do drama contemporâneo. No meu texto, não existe uma relação das personagens com o espectador, as personagens dialogam sempre umas com as outras. Apenas Eurídice se poderia estar a reportar ao público, no sentido de que está a contar uma história a alguém e esse alguém, no fundo, é quem assiste (ou quem lê). Mas também o solilóquio é uma comunicação ao

¹⁸⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁸⁶ *Vide Anexo 1, cena 11.*

¹⁸⁷ SARRAZAC, Jean Pierre *Diálogo (crise do)*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) *Léxico Do Drama Moderno E Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 70.

público¹⁸⁸ e a sua existência é muito anterior ao drama moderno e contemporâneo. Não estamos, no caso de Eurídice, perante um solilóquio, no sentido em que esta relata acções exteriores, quase sempre de outras personagens, e não os seus próprios conflitos internos.

A possibilidade de o texto dramático ir buscar elementos ao drama contemporâneo, para evitar a sua morte anunciada é interessante e configuraria uma ideia, que parece já existir, de que o texto dramático “ou evolui ou morre”. No entanto, não se afigura ser o caso deste texto, até porque a existência de elementos narrativos no teatro não é propriamente recente. Como refere Sanchis Sinisterra:

“O teatro sempre utilizou materiais de origem narrativa para a constituição dos seus textos. Já na própria origem do teatro ocidental, que geralmente se situa na Grécia clássica e pré-clássica, os textos dramáticos eram, fundamentalmente, adaptações de relatos de transmissão oral: os mitos, que foram logo configurados segundo as pautas próprias do sistema representacional grego, distribuindo a acção das personagens, centrando todo o processo da fábula num momento concreto do seu desenvolvimento e, naturalmente, permitindo implantar, em comparação com a relativa uniformidade do discurso épico, a polifonia dos temas míticos, mediante a presença corpórea das diferentes personagens. A voz e o discurso, a razão e os motivos de cada uma das personagens dos mitos gregos, podiam ser particularizados no espaço e no tempo da representação, com o que se possibilitava essa polifonia que muitas vezes o modo épico, o modo narrativo, atenuava, na medida em que a voz do rapsodo assumia a partir de um ponto de vista genérico, os acontecimentos evocados.”¹⁸⁹

O que poderá ser, então, a figura de narradora assumida por Eurídice, neste texto? Dificilmente se consideraria uma variante do coro grego, por exemplo,

¹⁸⁸ PAVIS, Patrice. *Op. cit.*, p. 342.

¹⁸⁹ SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia De Textos Narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003, p. 17-18. Tradução livre do espanhol.

pois este é considerado como “*personagem colectivo que reúne cantores e dançarinos, desempenha diversos papéis de intermediário.*”¹⁹⁰ O papel do coro não é o narrador *per se*, pois “*ele comenta, generaliza e exprime um pathos que simboliza o próprio pathos dos espectadores*”¹⁹¹. A figura de Eurídice, enquanto narradora, distancia-se das restantes personagens, excepto no momento em que esta se encontra com Deméter¹⁹², porque descreve o espaço e a acção à qual pertence, como personagem, e no momento em que Menta é convocada pelas Moiras.¹⁹³ Esta cena é a única em que se pode considerar que Eurídice tem um papel semelhante ao do coro, no sentido em que está a descrever a acção, enquanto as Moiras dialogam, chegando a discordar com elas em relação ao que Menta sabe ou não sabe. Contudo, Eurídice está, nesta cena, mais próxima da figura de Menta, que não intervém em diálogo, e não relata apenas a acção, mas os próprios pensamentos e conhecimentos de Menta. Eurídice, enquanto narradora, ao longo de todo o texto dramático, é declaradamente omnisciente, pois tem conhecimentos que nunca poderia ter, enquanto personagem interveniente na acção.

Embora este texto dramático, a nível de estrutura, não seja comparável aos textos clássicos, pode-se considerar que existe alguma proximidade, no sentido em que é a reescrita dramática de mitos. Enquanto, como refere Sinisterra, “*os textos dramáticos eram, fundamentalmente, adaptações de relatos de transmissão oral: os mitos*”¹⁹⁴, este texto é uma reescrita de mitos, relatados pelos autores por escrito, mas ainda na forma narrativa. Se assumirmos esse ponto de vista, poderemos entender que o papel de Eurídice, no meu texto, é o papel que tem, na mitologia clássica, o seu amado Orfeu: o papel de rapsodo.

A história de Eurídice, enquanto personagem interveniente na acção, tem como base a ideia de que, no momento em que esta aparece, já Orfeu a tentou trazer do submundo e falhou. Desconhece-se, nos textos clássicos, a situação de Eurídice no submundo após Orfeu ter regressado ao mundo dos vivos, pois

¹⁹⁰ LOSCO, Mireille, MÉGEVAN, Martin. *Coro/coralidade*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) *Léxico Do Drama Moderno E Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 61.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*.

¹⁹² *Vide Anexo 1, cena 11.*

¹⁹³ *Vide Anexo 1, cena 5.*

¹⁹⁴ SINISTERRA, José Sanchis. *Op. cit.*, p. 17. Tradução livre do espanhol.

o mito é relatado através da perspectiva dele. Em relação a Eurídice, é-nos relatado apenas o momento em que estes se separam. Como refere Ovídio:

“Ela esticou os braços em direcção a ele, lutou para sentir as mãos dele nas suas/mas a única coisa que ela foi capaz de apanhar, pobre alma, foi o ar produzido./ E agora, enquanto morria pela segunda vez, ela nunca se queixou de que o seu marido lhe tinha falhado – de que poderia ela se queixar, excepto de que ele a amou?/Ela apenas proferiu o seu último “adeus”, de forma tão indistinta que ele mal conseguiu ouvi-lo, e depois regressou, uma vez mais, ao reino das sombras.”¹⁹⁵

No meu texto, Eurídice, após ser obrigada a regressar ao submundo, cria uma relação com Hades e Perséfone. Eurídice torna-se responsável por ajudar Hades a gerir o submundo¹⁹⁶, organiza coisas, resolve problemas. Essa situação sempre me fez pensar em Eurídice, como uma espécie de produtora desse espectáculo que é o mundo dos mortos. A relação de Eurídice com Hades não é apenas “profissional”, mas pessoal. É Eurídice que vem confrontar Hades com o facto de este se isolar, a ouvir música demasiado alto. Embora não seja expressamente referido, consegue-se perceber que a música em questão vem de um aparelho electrónico (por exemplo, através das expressões “*baixar a música*” e “*eu depois empresto-te*”¹⁹⁷, que não se podem aplicar a músicos). Este anacronismo, que se pode considerar um lugar-comum das descrições do término de uma relação, demonstra a solidão de Hades e a sua incapacidade de funcionar sem Perséfone. Eurídice tenta recordá-lo de que ele devia tomar conta do seu cão, Cerberus¹⁹⁸, o que ele ignora, tentando passar a tarefa para Thanatos, já demasiado ocupado a lidar com o aumento das mortes dos humanos.¹⁹⁹ A comparação, por parte de Hades, de Perséfone com Orfeu, leva a que Eurídice o confronte, afirmando que “*a Perséfone teria feito uma excepção*”

¹⁹⁵ OVID. *Op. cit.*, p. 384-385. Tradução livre do inglês.

¹⁹⁶ Vide Anexo 1, cenas 8, 9 e 12.

¹⁹⁷ Vide Anexo 1, cena 9.

¹⁹⁸ Note-se que se utiliza, neste texto, e por conseguinte, neste relatório, “Cerberus”, em vez do português “Cérbero” e “Thanatos” em vez de “Tânato”. A utilização do nome em língua estrangeira relaciona-se com a melhoria da sonoridade do nome, quando dito em palco.

¹⁹⁹ Vide Capítulo 8.

e que Hades não compreende o que é perder quem se ama, “*por causa de um acidente estúpido e de um teste estúpido.*”²⁰⁰ Este diálogo demonstra, por um lado, que Eurídice e Hades têm uma relação suficientemente próxima, para que esta se sinta à vontade para confrontar o soberano do submundo e, por outro lado, que Perséfone não estaria presente no momento em que Eurídice perdeu Orfeu, só a tendo conhecido posteriormente.

Embora infeliz com a situação de Orfeu, Eurídice procura sossegar Hades e contar-lhe o futuro, que soube através de Tirésias, o adivinho. Esta profecia de Tirésias e a vinda de um homem vivo ao submundo, que procurava o caminho para casa e fez um sacrifício de sangue, é inspirada na *Odisseia* de Homero. No texto de Homero, é Ulisses que procura Tirésias, no submundo, para saber informações sobre o seu regresso a casa:

*“Veio então a alma do tebano Tirésias, segurando/ um ceptro de ouro; reconheceu-me e disse:/ ‘Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis,/porque aqui vens, ó desgraçado, tendo deixado/a luz do sol, para ver os mortos e o lugar isento de prazer?/Mas afasta-te da vala, desvia a tua espada afiada,/para que eu beba o sangue e te diga a verdade.’/ Assim falou; e eu retirei a espada incrustada de prata/ e meti-a na bainha; e depois que bebeu do negro sangue,/ tais palavras me dirigiu o adivinho irrepreensível:/ Procuras saber do teu doce regresso, ó glorioso Ulisses,/mas o deus fá-lo-á difícil (...)”*²⁰¹

Nunca é referido, no meu texto, que Eurídice conheceu Ulisses, trata-se apenas de um homem com uma história semelhante. Seria possível entender que Circe disse a Ulisses para ir procurar Tirésias, no submundo, por já conhecer relatos de outros que fizeram o mesmo. O homem visto por Eurídice seria um desses “outros”, que, como refere Hades, estava “*a fazer turismo no reino dos mortos*”²⁰². Por outro lado, este homem nunca poderia ser Ulisses, por uma questão de lógica temporal. Ulisses é um herói da Guerra de Tróia, que procura regressar a casa, o que poderia entrar em confronto, quanto ao seguimento da

²⁰⁰ Vide Anexo 1, cena 9.

²⁰¹ HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa, Edições Cotovia, 2003, p. 182-183.

²⁰² Vide Anexo 1, cena 9.

linha do tempo, com a descida de Píritoo e Teseu ao submundo para raptar Perséfone.²⁰³

Após ter tentado sossegar Hades, só voltamos a conhecer o paradeiro de Eurídice, enquanto personagem interveniente na acção, após o regresso de Perséfone ao submundo.²⁰⁴ Eurídice encontra-se perto das portas do mundo dos mortos, acompanhada por Cerberus e encontra Deméter, que, embora tenha chegado à porta do reino infernal de Hades, está impossibilitada de entrar. Como já referimos previamente²⁰⁵, não existe nada nos textos clássicos que nos indique que Deméter não pode entrar no submundo. Todavia, pareceu-me que, enquanto deusa das colheitas, ligada ao crescimento das plantas, Deméter estaria associada à vida e, portanto, a entrada no reino da morte a poderia fazer perder o seu poder. É por isso que a deusa procura Eurídice, porque esta a pode ajudar a saber como está Perséfone no submundo e porque estará, de certeza, desesperada por notícias de Orfeu. É feito um acordo entre ambas, através do qual Eurídice se compromete a informar Deméter sobre Perséfone, em troca de informações sobre o seu amado. O relato de Deméter sobre Orfeu é semelhante ao que refere Ovídio, nas *Metamorfoses*:

“ (...) a sua angústia, a sua dor e as suas lágrimas eram tudo o que o mantinha vivo. (...) / Orfeu agora não queria fazer nada / com o amor das mulheres, talvez por causa da sua sina no amor, / ou porque jurou para sempre evitá-lo. Mas muitas / mulheres ardiam para dormir com o bardo e sofriam a dor da rejeição. / Orfeu até começou a prática, entre as tribos / trácias, de se virar para o amor de homens imaturos e de colher / a flor da breve primavera de um rapaz, antes de chegar à idade viril.”²⁰⁶

É apenas referido, no meu texto, que Orfeu tem relações com homens e não com adolescentes, porque iria criar uma leitura diferente dos actos de Orfeu, que constituem uma conduta mais obscura e mais gravosa do que na Grécia Antiga. Os actos sexuais com adolescentes inexperientes são punidos criminalmente,

²⁰³ Vide Capítulo 8.

²⁰⁴ Vide Anexo 1, cena 11.

²⁰⁵ Vide Capítulo 4.

²⁰⁶ OVID. *Op. cit.*, p. 385-386. Tradução livre do inglês.

nos termos do artigo 173º do Código Penal, o que levaria a que esta figura fosse vista como pedófilo e criminoso, o que não era o objectivo do texto. Parece-me que a figura de Orfeu deveria ser apenas um homem que não conseguiu suportar olhar para outra mulher, que não Eurídice, e se voltou para os homens, por causa disso.

A reacção de Eurídice à homossexualidade de Orfeu é inexistente. Isto ocorre porque Deméter a informa de que Orfeu está em perigo e Eurídice quer, imediatamente, protegê-lo, sendo totalmente indiferente com quem é que ele teve relações sexuais ou em que circunstâncias. E isso, para mim, simboliza o maior acto de amor. Aconteça o que acontecer, Eurídice quer ser o escudo de quem ama. Eurídice ama Orfeu, mas será que Orfeu ama, verdadeiramente, Eurídice? É o que Deméter coloca em causa, através de uma questão que já se colocou nos textos clássicos: se Orfeu queria estar com Eurídice, porque é que não cometeu suicídio? Refere, a este propósito, Platão:

“Já a Orfeu, o filho de Eagro, mandaram-no embora do Hades sem conseguir o seu objectivo, e em vez de lhe entregarem, em carne e osso, a mulher que ele tinha vindo buscar, lhe mostraram apenas um fantasma dela. É que lhes pareceu covarde a sua atitude (coisa natural, num tocadour de cítara...), visto que não teve a coragem de sacrificar a vida por amor, como fez Alceste, e preferiu servir-se de artimanhas para entrar vivo na Hades. E eis a razão por que os deuses o castigaram e lhe destinaram a morte às mãos de mulheres.”²⁰⁷

É por causa deste entendimento de que a viagem de Orfeu ao submundo poderia ser um acto de cobardia e não de coragem, que surge esta questão de Deméter. Eurídice não deseja que ele desista da vida por ela, mas desistiria da vida por ele? Não nos é dada resposta, mas também não é necessário responder. Conseguimos ver o que sente Eurídice, pois é o seu ponto de vista que o meu texto mostra. Por esse mesmo motivo, não nos é dada a conhecer a perspectiva

²⁰⁷ PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, Lda., 2015, p. 38.

de Orfeu. Pois, como em todas as relações, sabemos sempre o que sentimos, mas nunca sabemos o que sente o outro.

Com a entrada de Píritoo e Teseu no submundo, a história de Eurídice e Orfeu fica em suspenso. Eurídice dirige-se a Hades e Perséfone, para lhes relatar a entrada dos intrusos, que pretendem raptar a deusa²⁰⁸ e, inadvertidamente, conta a Perséfone qual é o medo de Hades.

De acordo com Diodorus Siculus, Teseu tentou raptar Helena, filha de Zeus e Leda, quando esta tinha dez anos de idade e, em seguida, ajudou Píritoo a tentar raptar Perséfone, para que fosse sua esposa. Diodorus Siculus refere que Teseu foi salvo por Hércules e Píritoo ficou para sempre no submundo, em sofrimento. Todavia, o autor refere que alguns autores entendem que ambos permaneceram no mundo dos mortos. Castor e Pollux salvaram Helena, ainda virgem, que tinha ficado em casa da mãe de Teseu²⁰⁹ (e foi Helena que, mais tarde, deu origem à Guerra de Tróia). Também Pseudo-Apolodoro refere que foi apenas permitido a Hércules levar Teseu, tendo de deixar para trás Píritoo²¹⁰. Podemos ver ainda a referência à descida de Píritoo e Teseu na *Fedra*, de Séneca, onde Fedra se queixa da cumplicidade do seu marido na “*paixão criminosa*” de Píritoo.²¹¹ Higino, na sua *Fabulae*, tem uma abordagem ligeiramente diferente, pois afirma que, por causa do rapto de Helena, Zeus apareceu em sonhos a Píritoo e Teseu, ordenando-lhes que fossem buscar Perséfone. Por causa disso, foram torturados pelas Fúrias. De acordo com este autor, Hércules não salvou apenas Teseu, quando viajou até ao submundo, mas salvou também Píritoo.²¹²

A referência a Píritoo e Teseu, no meu texto²¹³, realça o conflito existente entre Hades e Perséfone, pois Píritoo, tal como Hades, não procurou ter o consentimento da deusa. Por esse motivo, a reacção de Hades é claramente

²⁰⁸ Vide Anexo 1, cena 12.

²⁰⁹ DIODORUS SICULUS. *The historical library of Diodorus the Sicilian, in fifteen books*. Vol. I (of II). Trad. G. Booth, Esq., London: Printed by W. M'Dowall for J. Davis, 1814, p. 275-276. Disponível em: <https://archive.org/details/historicallibra01bootgoog>

²¹⁰ APOLLODORUS, *Library*. In: SMITH, R. Scott and TRZASKOMA, M. Stephen. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2007, p. 37.

²¹¹ SENECA. *Fedra*. Trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Lisboa: Edições 70, Lda., 2003, p. 31.

²¹² HIGINUS, *Fabulae*. In: SMITH, R. Scott, TRZASKOMA, M. Stephen. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2007, p. 123.

²¹³ Vide Anexo 1, cena 12.

exagerada. Para expulsar Píritoo e Teseu, Hades pretende a ajuda de Thanatos, deus primordial associado à morte, para lançar contra os intrusos, as Keres, espíritos da morte violenta, que se alimentavam dos moribundos nas batalhas.²¹⁴ Hades reage, face à possibilidade de Píritoo raptar Perséfone, como se estivesse perante a Guerra de Tróia, o que é demonstrativo da sua fúria e preocupação. Não existe, no meu texto, qualquer referência ao destino de Píritoo e Teseu, pelo que nunca se chega a saber se Hades cumpriu o que planeava. Mas é irónico verificar que, devido à sua reacção contra Píritoo e Teseu, Hades deixa Perséfone sozinha com Eurídice, que tinha, pouco tempo antes, revelado um dos maiores segredos do deus do submundo. No entanto, Eurídice e Perséfone não conversam sobre Hades, pois Perséfone ainda pensa em Menta e Eurídice sente necessidade de relatar a Perséfone o encontro que teve com a sua mãe e a necessidade que tinha de ter notícias de Orfeu.²¹⁵

Orfeu morre, às mãos das ménades, ninfas seguidoras de Dionísio e, conforme é relatado por Ovídio, elas apedrejam-no e cortam-no em pedaços, atirando a cabeça e a lira ao rio Hebrus, que as levou até à costa de Lesbos. Após a sua morte, Orfeu finalmente encontrou Eurídice, nos Campos Elísios e as ménades foram castigadas por Dionísio. O castigo de Dionísio deveu-se ao facto de estas terem assassinado o sacerdote dos seus mistérios.²¹⁶ Dado estarmos, no meu texto, a centrar-nos no ponto de vista de Eurídice e de Orfeu, não nos vamos debruçar sobre as práticas religiosas associadas a Orfeu, mas é importante mencionar que a figura de Orfeu deu origem a uma religião com o seu nome (“Orfismo”), sendo que esta chegou a ter influência no cristianismo primitivo.²¹⁷

No meu texto, é a morte de Orfeu que leva a que, finalmente, Hades e Perséfone resolvam o conflito entre eles.²¹⁸ Perséfone compara a relação entre ambos à relação entre Eurídice e Orfeu e pergunta se Hades não ficaria perturbado, se ela morresse da mesma forma. Isso leva a que Hades confronte Perséfone com o facto de ela estar a falar com ele, ao contrário do que tinha

²¹⁴ MARCH, Jennifer R. *Op. cit.*, p. 445.

²¹⁵ *Vide* Anexo 1, cena 12.

²¹⁶ OVID. *Op. cit.*, p. 422-425.

²¹⁷ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 340.

²¹⁸ *Vide* Anexo 1, cena 13.

afirmado anteriormente e ambos debatem o que sentem, solucionando a discórdia entre ambos.

É ainda Eurídice, simultaneamente, narradora e mulher de Orfeu, que reconhece, a partir dos Campos Elísios, a mudança que se deu em Perséfone, que antes era apenas a filha de Deméter, e agora assumiu o seu legítimo lugar enquanto deusa do submundo.²¹⁹

²¹⁹ *Vide* Anexo 1, Epílogo.

8. A Morte, o Destino e o Tempo

Este texto dramático, tal como os mitos que o originam, tem uma ligação inegável com a ideia de morte, em vários sentidos. Antes de mais, pelo facto de a maior parte da acção se passar ou estar ligada ao submundo, o mundo para onde vão os mortos. Também já aqui foi referida a associação metafórica de Perséfone ao ciclo da vida, enquanto deusa que divide a sua existência entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Mas a questão que pretendo referir, neste ponto, relaciona-se com a existência da Morte, enquanto personagem. Mais de uma vez, é mencionada, no meu texto, a figura de Thanatos (ou Tânato)²²⁰, também denominado “a morte”. Thanatos, de acordo com Hesíodo²²¹, é filho de Nyx, a Noite e é um dos deuses primordiais. Tal como os restantes deuses primordiais, Thanatos é deus e, ao mesmo tempo, é a personificação do conceito. A minha ideia de Thanatos está ligada ao texto de Eurípidés, *Alceste*. Nesse texto, Apolo descreve Thanatos como “*Detestável para os mortais e abominável para os deuses*”, ao que Thanatos responde “*Não podes ter tudo aquilo que não deves.*”²²² Thanatos, como a própria ideia de morte, é visto como algo terrível, embora, na verdade, reflecta apenas uma circunstância normal do tempo. No texto de Eurípidés, Thanatos vem buscar Alceste, que trocou a vida do marido pela sua e afirma a Apolo “*Podes estar certo de que a levarei para os Infernos, para as profundezas da terra.*”²²³ Por esse motivo, pareceu-me que, no meu texto, apenas Thanatos deveria ser o responsável por levar as almas dos mortos para o submundo²²⁴, tarefa que, nos textos clássicos, parece estar associada também a Hermes.²²⁵ No meu texto, a referência a Thanatos aparece em dois contextos diferentes, ambos, de alguma forma ligados a Cerberus (ou Cérbero), cão de Hades. A primeira referência ocorre no momento em que Eurídice chama a atenção de Hades, em relação ao seu cão, e Hades responde: “*Pede ao Thanatos, é para isso que servem os*

²²⁰ Vide Anexo 1, cenas

²²¹ HESÍODO. *Op. cit.*, p. 51.

²²² EURÍPIDES. *Tragédias I*. Trad. Carlos Leal Soares, Nuno Simões Rodrigues, Maria Helena da Rocha Pereira e Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2009, p. 147.

²²³ *Idem, ibidem*, p. 145.

²²⁴ Anexo 1, cena 12.

²²⁵ MARCH, Jennifer R. *Op. cit.*, p. 390.

*empregados...*²²⁶ Thanatos, neste texto, é retratado como subordinado de Hades, no sentido de que até a morte está sujeita ao deus do submundo, pois este tem o poder de devolver as almas à vida. Esta ideia é corroborada pelo texto de Eurípides, no momento em que Hércules afirma que irá atacar Thanatos para recuperar Alceste ou, caso isso não resulte, irá “*descer a morada sombria de Core [Perséfone] e do deus [Hades], para a reclamar.*”²²⁷ É claro que existe uma grande diferença entre Thanatos estar sujeito a Hades e ser responsável pelo seu cão, motivo pelo qual a atitude de Hades, no meu texto, é imediatamente criticada por Eurídice.²²⁸ A referência seguinte a Thanatos também está, de certa forma, ligada a Cerberus. Após ter conhecimento da entrada de Píroo e Teseu no submundo²²⁹, Hades pergunta a Eurídice onde está Thanatos, pois pretende que este o ajude a derrotar os intrusos. A justificação para a necessidade de Thanatos, por parte de Hades, é a sua relação com as suas irmãs, as Keres. Esta relação não existe, propriamente, na mitologia grega. As Keres e Thanatos têm uma ascendência comum: Nyx, a Noite²³⁰ e estão ambos ligados ao conceito de morte. Todavia, Thanatos não é visto como um ser violento, ao contrário das Keres. Enquanto, por exemplo, os Hinos Órficos se referem a Thanatos, como “*sono [que] liberta a alma do domínio do corpo*”,²³¹ Homero descreve a acção das Keres, da seguinte forma:

*“ (...) agarrava num homem vivo e recém-atingido e noutra incólume; e a outro já morto arrastava por entre a turba pelos pés. A veste que levava aos ombros estava vermelha de sangue humano. Participavam na luta, e combatiam como homens vivos, e arrastavam os cadáveres dos mortos uns dos outros.”*²³²

Como se pode ver por esta breve descrição, a reacção de Hades, no meu texto, denota uma certa irracionalidade, ao pretender convocar as Keres, para lidar

²²⁶ Vide Anexo 1, cena 9.

²²⁷ EURÍPIDES. *Op. cit.*, p. 184.

²²⁸ Vide Anexo 1, cena 9.

²²⁹ Vide Anexo 1, cena 12.

²³⁰ HESÍODO. *Op. cit.*, p. 51.

²³¹ ATHANASSAKIS, Apostolos N., WOLJOW, Benjamin M. (Translation, Introduction and Notes) *The Orphic Hymns*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 67.

²³² HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 383.

com dois intrusos. Naturalmente, a situação explica-se por se tratar de uma tentativa de raptar Perséfone. Por outro lado, e daí ter referido a relação de Thanatos com Cerberus, Hades parece estar com um certo problema de segurança no seu reino, pois vários seres vivos conseguiram entrar e passar pelo seu cão de guarda. Esta situação não ocorre apenas no meu texto, mas também nos mitos clássicos. Cerberus é descrito, da seguinte forma, por Hesíodo:

*“Aí, defronte a morada sonora do deus do mundo subterrâneo,/(de Hades poderoso e da terrível Perséfone)/ se ergue, e na frente da porta, guarda-a um terrível cão,/implacável, detentor de um hábito cruel: aos que entram/ saúdo-os com a cauda e com as duas orelhas,/mas depois não os deixa tornar a sair; antes, alerta,/ devora aquele que encontrar a passar os portões”.*²³³

No entanto, é indiscutível que existem várias pessoas que entram e saem, incólumes, do submundo, como Hércules, que salvou Teseu, Ulisses, que foi em busca de Tirésias e Orfeu, que tentou trazer de volta a sua Eurídice. Pode-se dizer que se trata de exceções, mas a existência de vários seres vivos que entram e saem do mundo dos mortos pareceu-me um pouco paradoxal, pelo que me pareceu relevante essa referência no meu texto. O que ocorre é que Hades, que necessita de encontrar uma solução permanente para o problema de Píritoo e Teseu, e procura aquele que é a própria encarnação da Morte.

Thanatos tem ainda, no meu texto, uma relação com Átropos, uma das três Moiras, que Hades suspeita ser romântica, o que é uma metáfora para a relação da morte com o destino, pois, como refere Kerényi, *“as Moiras tecem os dias da nossa vida, sendo um destes, inevitavelmente, o dia da nossa morte”*.²³⁴ A ligação particular a Átropos é devido ao facto de ser esta a Moira responsável por cortar o fio da vida.²³⁵

As Moiras também aparecem no meu texto, não apenas referidas por outras personagens, mas enquanto personagens intervenientes na acção. Eu assumi que estas são filhas de Nyx, e, por conseguinte netas do Caos, o primeiro

²³³ HESÍODO. *Op. cit.*, p. 70.

²³⁴ KERÉNYI, Carl. *The Gods of the Greeks*. London: Thames and Hudson, 2000, p. 32.

²³⁵ MARCH, Jennifer R. *Op. cit.*, p. 320.

deus primordial. Hesíodo define-as, em primeiro lugar, como filhas de Nyx²³⁶, que também gerou o Destino²³⁷ e, mais tarde, como filhas de Zeus e Témis²³⁸. Aparentemente, serão as mesmas figuras, e não outras deusas com o mesmo nome, dado a descrição ser semelhante. Em ambos os casos, Hesíodo refere que Cloto, Láquesis e Átropos concedem aos mortais, o que é bom e mau, sendo a única diferença o facto de, quando Hesíodo se refere às Moiras, enquanto filhas de Nyx, especifica que os seus desígnios sobre os mortais são concedidos à nascença. Platão, contudo, entende que as Moiras são filhas da Necessidade (Ananke) e descreve-as da seguinte forma:

“ Mais três mulheres estavam sentadas em círculo, a distâncias iguais, cada uma em seu trono, que eram as filhas da Necessidade, as Parcas [Moiras], vestidas de branco, com grinaldas na cabeça – Láquesis, Cloto e Átropos – as quais cantavam ao som da melodia das Sereias, Láquesis o passado, Cloto, o presente, e Átropos o futuro. Cloto, tocando com a mão direita no fuso, ajudava a fazer girar o círculo exterior de tempos a tempos; Átropos, com a mão esquerda, procedia do mesmo modo com os círculos interiores; e Láquesis tocava sucessivamente nuns e noutros com cada uma das mãos.”²³⁹

Como se pode verificar, a descrição que Platão faz destas deusas é solene: estas estão vestidas de branco (a cor da virgindade), cantam o passado, presente e futuro e movimentam o fuso, de uma forma competente, tendo cada uma o seu objectivo. Interessou-me quebrar totalmente esta imagem, jogar com a imagem que temos destas deusas e com aquela que poderiam realmente ter. A nível imagético, sempre imaginei a figura das Moiras de uma forma muito semelhante ao quadro de Strudwick, *A Golden Thread*²⁴⁰. Como podemos ver neste quadro, a imagem das Moiras é de deusa velhas, sombrias e talvez um pouco tristes, que tecem o destino dos amantes mortais que vemos na parte de

²³⁶ HESÍODO. *Op. cit.*, p. 51.

²³⁷ Hesíodo distingue as Moiras, deusas do Destino, do deus que é a personificação do Destino.

²³⁸ HESÍODO, *Op. cit.*, p. 74.

²³⁹ PLATÃO. *A República*. Trad. introd. e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª Edição, 2001, p. 489-490.

²⁴⁰ Vide Anexo 2.

cima do quadro. Era assim que eu imaginava as Moiras e, pelo mesmo motivo, é assim que Menta as imaginava, no meu texto.²⁴¹ Mas as Moiras não são como Menta as imaginou: não são velhas, não são feias e, definitivamente, não têm um comportamento solene. São descritas como deusas de cabelo loiro platinado (que é quase branco, à semelhança das suas vestes, em Platão), com olhos azuis em espiral (com o objectivo de as fazer parecer estranhas e irreais) e à beira de uma discussão profundamente violenta. A vinda de Menta leva a que as três deusas continuem a discutir, mas sobre telenovelas egípcias. Este é o mais complexo dos anacronismos utilizados neste texto: relaciona-se aqui a telenovela, conceito dos tempos actuais, com o reinado de Ramsés I, faraó do Antigo Egipto, que não reinou durante mais de dois anos²⁴², uma realidade que está mais próxima da época clássica. A forma de reagir destas personagens, no meu texto, torna-se, de certa forma, desconcertante, pois contradizem todas as expectativas que se poderia ter sobre as figuras. Estas Moiras não se limitam a tecer os fios do Destino, mas agem, tomam decisões, trazem Menta do submundo, para a levar a Deméter. Para estas deusas, não é suficiente fazer girar o fuso, são metediças, querem intervir na acção.

São também as leis das Moiras, e isso está retratado nos textos clássicos, que obrigam Perséfone a permanecer no submundo. É referido por Ovídio que a proibição de ingerir comida “*é a lei decretada pelas três Moiras*”²⁴³ e que as Moiras estavam contra o regresso de Perséfone a Deméter, pois esta já tinha quebrado o jejum. No meu texto, seria discutível afirmar que as Moiras queriam que Menta avisasse Deméter, para que Perséfone não tivesse de ficar no submundo, pois não é explicado a Menta, propositadamente, a questão das sementes. Mas não é o objectivo das Moiras agradar ou não a Deméter. Como é referido por Cloto, “*desde quando é que fazemos alguma coisa para satisfazer os outros deuses?*”²⁴⁴ Apenas se consegue perceber um pouco qual era o objectivo das Moiras, no final do texto, quando Eurídice refere “*Hades fez a escolha que as Moiras esperavam que fizesse*” e quando afirma “*As Moiras criam*

²⁴¹ Vide Anexo 1, cena 5.

²⁴² GRIMAL, Nicolas. *Historia Del Antigo Egipto*. Trad. Blanca García Fernández-Albalat, Pedro López Barja De Quiroga. Tres Cantos: Akal, 2011, p. 271.

²⁴³ OVID. *Op. cit.*, p. 200. Tradução livre do inglês.

²⁴⁴ Vide Anexo 1, cena 5.

*a oportunidade para que as coisas aconteçam, mas não nos forcem a agir*²⁴⁵
Aconteceu tudo, conforme as três deusas queriam. Todos os conflitos que ocorreram já estavam destinados. No entanto, as Moiras não forcaram ninguém. A própria Menta já se pretendia vingar de Hades, antes de conhecer as Moiras. A verdade é que, como refere Platão, *“A responsabilidade é de quem escolhe. O deus está isento de culpa”*.²⁴⁶

Outra questão que importa discutir, em relação ao texto que escrevi, é o tempo da acção. Como já referi, embora este texto seja uma reescrita de mitos clássicos, tem algumas referências mais actuais, às quais me tenho referido como anacronismos. O anacronismo, como refere José García Barrientos, é *“uma transgressão da coerência interna do tempo, no que se refere à sua localização histórica.”*²⁴⁷ Como refere este autor:

*“A anacronia constitui, pois, a segunda possibilidade de perspectiva temporal complexa e define um tipo de drama localizado, simultaneamente, em duas ou mais épocas históricas. A anacrónica mais frequentemente utilizada é a que combina uma localização histórica com anacronismos (palavras, atitudes, objectos, etc., contemporâneos.”*²⁴⁸

Podemos dizer que é esse o caso do meu texto. Existem vários anacronismos associados ao nosso tempo, tanto a nível de objectos (televisões que permitem ver séries ou telenovelas), como a nível de expressões. É bastante claro que os deuses gregos, neste texto, utilizam uma linguagem muito semelhante aos mortais do século XXI, para além de terem sentimentos de dúvida ou de insegurança, que parecem, inicialmente, mais associados aos humanos. Temos ainda o anacronismo, que já referi, da telenovela das Moiras, que mistura o século XXI com os faraós do Antigo Egipto. Mas, sendo que os anacronismos mais actuais estão relacionados, no meu texto, com os poderes das deusas do

²⁴⁵ Vide Anexo 1, Epílogo.

²⁴⁶ PLATÃO. *A República*. Trad. introd. e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª Edição, 2001, p. 490.

²⁴⁷ BARRIENTOS, José Luis García. *Drama y Tiempo: Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior De Investigaciones Científicas, 1991, p. 165. Tradução livre do espanhol.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*.

Destino e não existe uma cronologia dos mitos clássicos, em que tempo se passa a acção? Esta resposta é dada pela vinda de Píritoo e Teseu ao submundo, depois de terem raptado Helena, ainda donzela. Sendo que esta é a mesma Helena que se casa com Menelau e foge com Páris, dando início à Guerra de Tróia²⁴⁹, a acção deste texto terá de decorrer alguns anos antes dessa guerra.

Esta combinação de duas épocas, que têm vários séculos de distância, leva a que o meu texto ganhe um carácter irónico, especialmente causado pela linguagem. Os objectos actuais colocados na época clássica pela acção das Moiras têm relevância no carácter cómico do texto, mas este é potenciado pela linguagem das personagens, não só actual, mas desprovida de formalidade, em contraste com a linguagem mais solene da narração. Este estilo coloca o texto, de certa forma, próximo da figura de paródia. Como refere Linda Hutcheon:

“A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento odos da palavra, que significa canto. O prefixo para tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles - o de «contra» ou «oposição». Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato.”²⁵⁰

O objectivo deste texto não é, de forma alguma, ridicularizar os textos clássicos ou torna-los caricatos, mas criar um texto novo que, pela existência da anacronia, se torna irónico. A ironia do texto não é um objectivo da escrita, mas uma consequência do estilo utilizado. Contudo, o conceito de paródia não engloba apenas textos que têm como objectivo a ridicularização do texto originário. Como afirma Linda Hutcheon:

“No entanto, para em grego também pode significar «ao longo de» e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga

²⁴⁹ GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 197-198.

²⁵⁰ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 47-48.

o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas (...). Mas, mesmo em relação à estrutura formal, o carácter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de rídículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.”²⁵¹

Este texto aproxima-se da paródia, no sentido mais abrangente do conceito. Existe aqui uma distância crítica entre o texto que aqui se escreve e os textos clássicos, como se pode verificar pela análise das figuras míticas nos capítulos anteriores. No entanto, a ironia do texto não é depreciativa, mas meramente uma consequência de estilo. A distanciação entre os textos não consagra uma afirmação negativa, como na sátira²⁵², mas apenas uma diferente realidade. Poderá existir também uma aproximação ao conceito de drama satírico, que só chegou aos nossos dias através de *O Ciclope* de Eurípides. Refere A. López Eire, a respeito desse conceito:

“A linguagem do drama satírico ocupa um lugar intermédio entre a linguagem da tragédia e da comédia (...). Em geral e no seu aspecto mais externo, está muito próxima à linguagem da tragédia e, portanto, afastada da linguagem da comédia (...). Mas existem quatro critérios linguísticos que permitem distinguir uma da outra, a saber: 1. A linguagem do drama satírico é muito mais tolerante com arcaísmos, homerismos, hápax legómena, palavras incomuns e de outros tempos ou formas poéticas em geral que a linguagem da tragédia. 2. Na linguagem do drama satírico encontram-se muitos vulgarismos, o que

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 48.

²⁵² *Idem, ibidem*, p. 62.

no seu conjunto é uma característica que está absolutamente ausente da linguagem da tragédia. 3. A percentagem de coloquialismos é consideravelmente mais elevada na linguagem do drama satírico do que na da tragédia. 4. Há no drama satírico algumas estratégias cómicas, que também se encontram na comédia aristofânica ou na comédia política ou «arkhaía» em geral (...).²⁵³

Podemos ver que existe uma proximidade entre o texto que escrevi e este conceito de drama satírico, que não é uma sátira, mas uma terceira categoria, entre a tragédia e a comédia. O drama satírico compreende uma utilização de linguagem mais informal, pela utilização de expressões coloquiais ou vulgares, mas também pela utilização de expressões mais arcaicas ou incomuns. Do mesmo modo, o texto que escrevi tem um estilo mais informal e coloquial de linguagem. Não é fácil afirmar quão próximo o meu texto está do drama satírico, pois pouco chegou aos nossos dias sobre esta forma de escrita. No entanto, é indiscutível que existe alguma proximidade.

²⁵³ EIRE, A. López. *Reflexiones sobre la lengua del drama satírico*. HVMANITAS-Vol. LII (2000). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p. 122.

9. Perdidos por Amor: uma reflexão sobre Eros e o significado das almas gémeas

A relação de Zeus e Deméter, no meu texto, é originada pela minha própria reflexão sobre o conceito de almas gémeas, no contexto d' *O Banquete de Platão*. Foi a partir do meu próprio ponto de vista sobre as almas gémeas, mais próximo do ponto de vista de Zeus, que imaginei uma possível relação entre a mãe de Perséfone, que acredita na ideia de alma gémea e deseja o mesmo para si, e Zeus, que sabe que as almas gémeas não podem existir.

A ideia de alma gémea, no texto de Platão, é explicada pela personagem Aristófanes, no seu diálogo, em que este aborda uma perspectiva sobre a criação humana que é correntemente referida como o mito do andrógino.

Entende Aristófanes, no seu discurso, que existiam, inicialmente, três géneros de seres humanos: o macho, a fêmea e o andrógino, que teria as características dos dois anteriores. Mas não é apenas essa a única diferença na génese da criação humana. Afirma Aristófanes que:

“... a forma de cada ser humano era inteira e globular com as costas e os flancos arredondados. Tinham quatro mãos e igual número de pernas; sobre o pescoço redondo, duas faces, igualzinhas uma à outra; uma única cabeça onde assentavam as faces, colocadas em sentido oposto; quatro orelhas; órgãos genitais em número de dois; e tudo o mais que a partir de agora possa imaginar-se.”²⁵⁴

A sua forma “globular” é justificada pela sua origem: afirma-se que a natureza do macho advinha do sol, a natureza da fêmea advinha da lua e que o andrógino partilharia da natureza do sol e da lua, do mesmo modo que partilha da natureza dos dois géneros.

Aristófanes relata que esta espécie humana tinha muita força e resistência, mas também ambição, o que levou os seres humanos a “escalar os céus, na intenção

²⁵⁴ PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, Lda., 2015, p. 52.

de atacar os deuses”.²⁵⁵ Esta seria uma demonstração da arrogância humana, mas torna-se também uma demonstração do ego divino. Pois os deuses, ameaçados pelos humanos, não decidem simplesmente eliminá-los:

“Então Zeus e as demais divindades puseram-se a deliberar o que haviam de fazer deles e viam-se em sérios apuros: suprimir a raça e fulminá-la com o raio, como tinham feito aos Gigantes, nem pensar (isso era suprimir também as homenagens e os sacrifícios que lhes advinham dos humanos...)”²⁵⁶

Ou seja, a raça humana não é eliminada, pura e simplesmente, porque os deuses não querem (ou não podem) abdicar das honras que esta lhes concede. Poderíamos aqui questionar-nos se existiria aqui alguma necessidade fisiológica dos deuses de ser honrados pelos humanos, mas parece, à partida, ser uma mera questão de ego. Sem os humanos, os deuses estão sós e não têm quem lhes declare, diariamente, quão glorioso é o seu poder. Zeus decidiu, em vez de eliminar os humanos, dividi-los ao meio, para os enfraquecer:

“À medida que os ia cortando, encarregava Apolo de lhes virar o rosto e a metade do pescoço para a superfície amputada, na ideia de que os homens se tornariam mais humildes com o espectáculo da sua própria amputação diante dos olhos”.²⁵⁷

Como se pode verificar, o que temos aqui é um jogo de poder. O ser humano desafia os deuses, pelo que estes necessitam de o “colocar no seu lugar.” Mas este castigo divino não é meramente físico, pois estas “metades de ser humano” começaram a sucumbir, uma sem a outra, agonizando com a necessidade de se voltar a unir. Poder-se-á entender que esta ideia, de alguma forma, se relaciona com o símbolo, mais recente, de “coração partido”, no sentido em que, para sermos unos, necessitamos da outra metade do nosso coração, sem a qual sucumbimos à infelicidade. Esta ideia mais romantizada de amor chega a

²⁵⁵ *Idem, ibidem.*

²⁵⁶ *Idem, ibidem, p. 53.*

²⁵⁷ *Idem, ibidem.*

confirmar-se através da medicina: a perda de um ente amado (ou outro desgosto emocional) pode resultar numa condição clínica designada de “síndrome de coração partido” ou cardiomiopatia de Takotsubo, que pode ser, em casos raros, fatal e consiste num enfraquecimento do músculo do coração.²⁵⁸ Devido a este facto, Zeus altera o local onde existiam os seus órgãos genitais (estes localizavam-se de frente, no “ser humano pleno”, o que significa que estariam, após a divisão, num dos lados). O resultado desta alteração foi a possibilidade de os seres humanos se poderem voltar a unir, ainda que a parte física dessa união fosse temporária, através do acto sexual. Todavia, entende-se, neste discurso, que não estamos perante meros actos físicos ou prazer, mas perante duas almas, que aspiram a ser uma só.

Aristófanês justifica assim todas as diferentes orientações sexuais: os homossexuais masculinos surgiram das metades do macho, os homossexuais femininos surgiram das metades da fêmea e os heterossexuais surgiram das metades do andrógino. Mas este discurso reflecte um amor monogâmico: são duas metades que se fundem numa só, em pleno, através do acto sexual, e nunca se desejam separar:

“Ora bem, sempre que um amante (...) encontra essa mesma metade que lhe pertence, eis que de súbito os assalta uma estranha impressão de amizade, de parentesco, de amor, enfim; e a tal ponto que já não aceitam, por assim dizer, separarem-se por um instante que seja! Esses são justamente os que permanecem juntos durante toda a sua vida (...).”²⁵⁹

A questão que falta aqui colocar é a seguinte: e se nunca encontrarmos a nossa “outra metade”? Poderemos entender que as metades originais (que foram divididas) se conseguissem reencontrar com alguma facilidade. Todavia, cada “união de metades” (heterossexual) irá gerar uma nova metade, que desconhece ainda essa metade a que “pertence”. E as novas metades de ser poderão nunca

²⁵⁸ Mayo Clinic Staff Print. "Broken Heart Syndrome." *Overview - Broken Heart Syndrome - Mayo Clinic*. In: <http://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/broken-heart-syndrome/basics/definition/con-20034635>

²⁵⁹ PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, Lda., 2015, p. 55.

se vir a encontrar, tendo em conta a dimensão do planeta. Por outro lado, ainda que, o que é estatisticamente improvável, estas se encontrem, irá sempre morrer uma antes da outra. Caso assim seja, refere Aristófanes que “a que ficava procurava ao acaso outra sobrevivente a que juntar-se”.²⁶⁰ Contudo, este nunca afirma que a metade “que ficava” era bem-sucedida. Ou seja, estaremos, à partida, condenados a procurar a nossa “outra metade”, com uma possibilidade ínfima de tal ocorrer e, ainda que a encontremos, a nossa felicidade é temporária, pois terminará no momento em que esta morrer. E é afirmado peremptoriamente, neste discurso que:

“A nossa espécie só pode alcançar a felicidade quando cada um realizar em plenitude as suas aspirações amorosas e encontrar o favorito que lhe é próprio, de modo a restaurar a nossa primitiva natureza. E se este é o supremo bem, necessariamente o que há de melhor no mundo actual é o que dele mais se aproxima, quero dizer: acertar com um favorito talhado ao nosso feitio.”

A expressão “acertar” não é um mero acaso, pois trata-se de um empreendimento que só poderá ser realizado através de tentativa e erro. Sendo que estas tentativas e estes erros se poderão multiplicar por toda uma vida, sem nunca se chegar a um final: podemos nunca encontrar a nossa “alma-gémea”. Aliás, esta é a situação mais provável. Podemos, no entanto, questionar se esta metade seria mesmo “apenas uma” ou se, tendo em conta as variantes a nível do que cada ser humano procura na sua “cara-metade”, poderá haver um número mais substancial. Mas esta questão já foi resolvida, a nível de estatística. Peter Backus, da Universidade de Warwick, Reino Unido, aplicou a equação de Drake, normalmente utilizada para calcular o número de civilizações altamente desenvolvidas na galáxia, à probabilidade de encontrar uma namorada.²⁶¹ Este cálculo baseia-se em alguns critérios básicos relativos ao gosto pessoal de Backus e reporta-se à cidade de Londres. O cálculo estimado é 0.0000034%, ou seja, de acordo com Backus, 100 vezes mais provável do que encontrar uma

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 54.

²⁶¹ BACKUS, Peter. *Why I don't have a girlfriend: An application of the Drake equation to love in the UK*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=CIPPSry8bBw>

civilização extraterrestre com a qual consigamos comunicar. Podemos, portanto, verificar que este discurso de Aristófanes neste symposium parece um discurso que justifica a necessidade dos seres humanos de ter uma relação monogâmica, mas a análise do mesmo prova o oposto: as relações monogâmicas são difíceis e improváveis, caso entendamos que existe realmente apenas uma só metade com que nos podemos unir (ou, no caso de Bracken, 10510 mulheres em Londres que satisfazem os seus “critérios básicos”). Embora Backus sublinhe que o seu cálculo não foi feito com o objectivo de se considerar uma realidade científica, existe algo de verdadeiro na sua hipótese matemática. Se considerarmos que temos apenas uma alma gémea, tendo em conta a dimensão do mundo e as barreiras linguísticas, a probabilidade de a encontrar é quase nula. Este será, portanto, o castigo mais doloroso que Zeus impôs sobre a humanidade: a esperança de encontrar a nossa outra metade, quando esse é um empreendimento provavelmente destinado ao falhanço. Desse modo, a ideia de monogamia é afastada, pois os seres humanos irão ter, consecutivamente (ou até ao mesmo tempo), várias relações com outros, que os irão satisfazer, mas nunca verdadeiramente o suficiente para se unirem num só, sem nunca ter dúvidas. Nesse contexto, vejamos o seguinte excerto do texto platónico:

“Imaginemos, por exemplo, que Hefesto chegava junto deles com os seus utensílios e, ao vê-los deitados no mesmo leito, perguntava: “(...) Não será isto a que vocês aspiram – a identificar-se o mais possível um ao outro, de forma a não mais se separarem noite e dia? Se é essa a vossa aspiração, estou disposto a fundir-vos e soldar-vos numa só peça, de tal modo que em vez de dois, passem a ser um só. (...) Mas vejam lá se é a isto que aspiram e se este destino vos apraz...” Perante uma tal promessa, estamos certos de que não haveria uma pessoa sequer capaz de a recusar ou de exprimir outro desejo!”²⁶²

O que Aristófanes aqui afirma, nesta reflexão se contradiz. A natureza humana, com as dificuldades que tem em encontrar a sua “outra metade”, não iria unir-se

²⁶² PLATÃO. *Op. cit.*, p. 56.

sem dúvidas ou receios a outra, que pode ou não ser aquela que procura. Aliás, este anseio pelo outro leva a que, muitas vezes, os seres humanos continuem relações que não resultam, com seres que não são a sua “outra metade”, por esperança que algo mude, neles ou no outro, para que se possam unir. Mas a verdade é que a maior parte dos seres humanos, como refere Zeus, no meu texto, “*são como peças de puzzles diferentes. Podem encaixar-se, mas nunca se vão unir.*”²⁶³

Por outro lado, como refere a tradutora deste texto, Maria Teresa Schiappa de Azevedo, esta imagem de Hefesto tem um lado cómico, pois poderia imaginar-se Ares e Afrodite, mulher de Hefesto, como estes dois amantes.²⁶⁴ E a união das almas torna-se um exemplo de adultério. Mas é este castigo de Zeus que torna os seres humanos mais próximos do divino, no sentido em que, caso fossem monogâmicos, estariam acima dos deuses, pois estes não o conseguem ser e têm múltiplos amantes, como se verifica pelo exemplo de Zeus. Outra questão que aqui se coloca é o próprio conceito de amor, de acordo com o ideal humano e divino. No discurso de Aristófanes, é claramente referido que o amor é uma união de almas e não apenas um sentimento físico. Por outro lado, no discurso de Zeus, na *Ilíada*, é referido expressamente que este “ama” Hera mais do que a amava antes, estando “dominado” pelo desejo.²⁶⁵ Ou seja, o amor é uma criação mortal, que os deuses referem, mas cuja verdadeira essência desconhecem. E é exactamente isso que torna este castigo divino tão destrutivo: a probabilidade de encontrar o amor é escassa, para impedir os mortais de atingir um estado, que os deuses não sequer compreender, quanto mais atingir. É a partir desta reflexão que Zeus e Deméter discutem, no meu texto.²⁶⁶ Para Zeus, a hipótese de os mortais voltarem a estar “unidos” é perigosa, podendo até levar a que estes voltem a ameaçar o Olimpo e é por esse motivo que o conceito de alma gémea, na generalidade dos casos, não é mais do que um conceito, nunca chegando a tornar-se realidade.

A existência de dois conceitos diferentes de amor, um deles associado ao desejo, e o outro associado às almas gémeas, no meu texto, é corporizado em

²⁶³ Vide Anexo 1, cena 1.

²⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 56, nota 65.

²⁶⁵ HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 291.

²⁶⁶ Vide Anexo 1, cena 1.

dois diferentes deuses, com o mesmo nome (*Eros*).²⁶⁷ *Eros*, tal como outros deuses, é apresentado com diferentes ascendentes, pelos diferentes textos clássicos. Hesíodo, na sua *Teogonia*, apresenta-o como um dos deuses primordiais, nascido após o Caos, primeiro deus primordial, mas sem qualquer ascendente.²⁶⁸ No entanto, Séneca, na *Fedra*, refere que este, em conjunto com *Anteros* (deus do amor correspondido), é filho de Afrodite.²⁶⁹ Opiano, na sua *Haliêutica*, discute ambas as possibilidades²⁷⁰, embora pareça entender que *Eros* é filho do Caos, e não um deus nascido após o Caos. A hipótese de *Eros* ser filho de Afrodite é a que se tornou mais comum, sendo que a versão romana do seu nome (*Cupido*) é ainda utilizada na actualidade, para descrever o deus alado que dispara setas para os corações humanos.

No meu texto, *Eros*, o deus primordial, é filho do Caos, pois assumi o Caos como a origem de tudo. Este *Eros* é o Amor das almas gémeas, uma entidade estranha e incompreensível, cujo poder de união é supremo e que nasceu antes de todos os deuses olímpicos, pelo que estes desconhecem e temem o seu poder. Aquilo que os deuses (e também os mortais) confundem com amor e é, essencialmente, paixão ou desejo, é associado ao *Eros*, filho de Afrodite. Como filho da beleza, é-lhe associada esta ideia de “amor” relacionada com a aparência e as primeiras impressões. Esta existência de dois deuses do amor, no meu texto, também está relacionada com o facto de o filho de Afrodite poder alterar os sentimentos dos mortais através das suas setas e não me parecer que o “amor” entre duas almas gémeas possa ser fabricado ou alterado.

É com esta diferenciação de conceitos que se debatem Zeus e Deméter, no meu texto.²⁷¹ Zeus conhece o desejo, mas não sabe o que é o amor, o que significa que não sabe amar. Deméter deseja o amor e procura em Zeus o equivalente divino a uma alma gémea, debatendo-se com a existência de várias amantes e uma esposa, sua irmã e eterna rival.

²⁶⁷ Vide Anexo 1, Prólogo.

²⁶⁸ HESÍODO. *Op. cit.*, p. 47.

²⁶⁹ SÉNECA. *Op. cit.*, p. 41.

²⁷⁰ OPPIAN, DIAPER, William, JONES, John. *Op. cit.*, p. 148-149.

²⁷¹ Vide Anexo 1, cena 1.

10. A concretização cénica

O presente trabalho de projecto é um trabalho de escrita de um texto dramático, não sendo o seu objectivo a colocação em cena. Portanto, poderia considerar-se concretizado apenas pela apresentação do texto escrito, em anexo a este relatório. No entanto, como refere Aristóteles, na sua *Poética*, “É necessário, portanto, que toda a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, espectáculo e música.”²⁷² Aristóteles define o espectáculo (*ópsis*) como um dos elementos principais, para, em seguida, afirmar:

*“(...) o espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas.”*²⁷³

À partida, poderíamos dizer que estas afirmações de Aristóteles são contraditórias, mas, na verdade, não o são. O texto dramático existe sem a sua colocação em cena, sendo que vários textos dramáticos nunca chegaram a ser colocados em cena ou foram colocados em cena muito tempo depois da morte dos seus autores. A questão é que, sem “espectáculo”, o texto dramático não é mais do que uma categoria de texto literário. Embora a concretização da *ópsis* dependa da arte de quem executa e de quem cria “a cena”, parece-me que já existe *ópsis* no próprio texto, no sentido em que foi criado para ser colocado em cena. O espectáculo existe no texto enquanto potencialidade cénica. Por isso, o que diferencia o texto dramático dos restantes textos que são utilizados em espectáculos é que o texto dramático tem a colocação em cena como objectivo último. Como refere Greice Kibuuka:

²⁷² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 4ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 48.

²⁷³ *Idem, ibidem*, p. 51.

“O texto da Poética concebe a encenação como aliada à composição poética, sendo particularmente importante a noção de que a dimensão visual deve ser considerada pelo poeta quando elabora a estrutura do enredo, pois ele deverá ser encenado.”²⁷⁴

Por esse motivo, senti que este trabalho-projecto apenas poderia ficar verdadeiramente concluído com a colocação em cena. Isso levou-me a convidar o dramaturgo e encenador A. Branco, para encenar este texto. Embora este texto tenha sido escrito, inicialmente, para seis actores, vai ser representado por cinco: Adriana Melo (aluna do 2º ano da Licenciatura em Teatro – ramo Actores), que representará Eurídice Henrique Bispo (aluno do 3º ano da mesma licenciatura e ramo), que representará Hades e os meus colegas de turma do Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas, Estrela Cabral, que representará Deméter, Margarida Vieira, que representará Perséfone e Luís Pimenta, que representará Zeus e Menta. A representação conjunta das personagens Zeus e Menta, pelo mesmo actor, pareceu-me uma abordagem muito interessante e que sublinha a forma como Zeus, por si próprio, e através das afirmações de Menta, representa uma fonte de insegurança para o seu irmão Hades.

Tenho vindo a acompanhar o processo de criação do espectáculo, enquanto assistente, o que levou a que pudesse ver o confronto entre o texto e a cena. Esta situação levou-me a fazer algumas breves alterações no texto dramático, sendo que existem também algumas alterações que constarão apenas da versão apresentada em cena. Sinto que o texto ganhou muito com a sua concretização cénica, tanto pelo facto de, enquanto texto dramático, necessitar do confronto do palco, como pelo facto de ter a oportunidade de estar presente no processo.

O espectáculo tem como estreia prevista o final do mês de Fevereiro de 2017.

²⁷⁴ KIBUUKA, Greice Ferreira Drumond. *A ópsis na poesia dramática segundo a Poética de Aristóteles*. In: *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2 nº 3, 2008, p. 71. Disponível em: <http://afc.ifcs.ufrj.br/2008/GREICE.pdf>

11. Conclusão

Este trabalho de projecto começou com a necessidade de escrever sobre Perséfone e Hades, quem são, o que sentem, como reagem. Depois de uma investigação extensiva sobre os mitos clássicos, as ligações que fui criando, na minha cabeça, entre as várias personagens, levaram à criação de um texto que é um mosaico de histórias. Esta é a história de Perséfone, de Hades, de Zeus, de Deméter e de Eurídice. Este texto, mais do que uma reescrita de mitos clássicos, é um texto sobre relações divinas que, afinal, parecem ser muito parecidas com as relações humanas. Neste texto, o sentimento comanda a acção e a acção comanda o destino, com maior ou menor auxílio das Moiras. Mas tudo começou e tudo termina com a figura de Perséfone, cuja existência afecta todas as outras personagens, e, por isso, o texto intitula-se "*Perséfone*".

Mas, mais do que um texto sobre mitos clássicos, este texto é um texto dramático, com todas as questões que daí advém. E embora a reescrita do mito do rapto de Perséfone seja o objectivo deste trabalho de projecto, o meu objectivo primordial, desde que fui admitida neste mestrado, é a escrita de textos dramáticos.

Bibliografia

Livros:

APOLLODORUS, *Library*. In: SMITH, R. Scott and TRZASKOMA, M. Stephen. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2007.

ARATUS, CALLIMACHUS, LYCOPHRON, MAIR, A. W., MAIR, G. R., *Callimachus and Lycophron*. London: Heinemann, 1921. Disponível em: <https://archive.org/details/callimachuslycop00calluoft>

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Maria Helena Da Rocha Pereira e Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

ATHANASSAKIS, Apostolos N., WOLJOW, Benjamin M. (Translation, Introduction and Notes) *The Orphic Hymns*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.

BARRIENTOS, José Luis García. *Drama y Tiempo: Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior De Investigaciones Científicas, 1991.

BOENISCH, Peter M., OSTERMEIER, Thomas. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Abingdon, Oxon: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

BOETHIUS. *The Consolation of Philosophy*. Trad. P. G. Walsh. Oxford: Oxford University Press, 2000.

BOLEN, Jean Shinoda, MD. *Godesses in Everywoman: Powerful Archetypes in Women's Lives*. New York: Harper, 2014.

BOLEN, Jean Shinoda, MD. *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men's Lives*. New York: Harper, 2014.

DIODORUS SICULUS. *The historical library of Diodorus the Sicilian, in fifteen books*. Vol. I (of II). Trad. G. Booth, Esq., London: Printed by W. M'Dowall for J. Davis, 1814. Disponível em: <https://archive.org/details/historicallibra01bootgoog>

EIRE, A. López. *Reflexiones sobre la lengua del drama satírico*. HVMANITAS-Vol. LII (2000). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p. 122.

EURÍPIDES. *Tragédias I*. Trad. Carlos Leal Soares, Nuno Simões Rodrigues, Maria Helena da Rocha Pereira e Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2009.

FOLEY, Helene P. *The Homeric Hymn to Demeter*. Translation, Commentary and Interpretive Essays. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

GRIMAL, Nicolas. *Historia Del Antiguo Egipto*. Trad. Blanca García Fernández-Albalat, Pedro López Barja De Quiroga. Tres Cantos: Akal, 2011.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005.

HALL, Nor. *The Moon and the Virgin. Reflections on the archetypal feminine*. New York: Harper & Row Publishers, 1980.

HARD, Robin, ROSE H. J. *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Based on H.J. Rose's "Handbook of Greek Mythology"*. London: Routledge, 2004.

HARRISON, Geoffrey, OBBINK, Dirk. *Vergil, Georgics I 36-39 and the Barcelona Alcestis (P.Barcel. Inv. No. 158-161) 62-65: Demeter in the Underworld*. In: *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, vol. 63, 1986, p. 75 – 81. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20186356>

HESÍODO, *Teogonia, Trabalhos e Dias*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, Tradução e Notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2014.

HIGINUS, *Fabulae*. In: SMITH, R. Scott, TRZASKOMA, M. Stephen. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2007.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa, Edições Cotovia, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Carl. *The Science of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Misteries of Eleusis*. Transl. R.F. C. Hull. London and New York: Routledge, 2002.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis, RJ : Vozes, 2000.

KERÉNYI, Carl. *Archetypal Images in Greek Religion: 5. Zeus and Hera: Archetypal Image of Father, Husband, and Wife*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2016.

KERÉNYI, Carl. *The Gods of the Greeks*. London: Thames and Hudson, 2000

KIBUUKA, Greice Ferreira Drumond. *A ópsis na poesia dramática segundo a Poética de Aristóteles*. In: Anais de Filosofia Clássica, vol. 2 nº 3, 2008. Disponível em: <http://afc.ifcs.ufrj.br/2008/GREICE.pdf>

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. Brasil: Editora Cosac Naify, 2007.

LINCOLN, Bruce. *The Rape of Persephone*. In: DOWNING, Christine (Ed.). *The long journey home: re-visioning the myth of Demeter and Persephone for our time*. Boston, Massachusetts, Shambala Publications, Inc., 1994.

MARCH, Jennifer R. *Cassell's Dictionary of Classical Mythology*. London: Cassell, 2001.

NONNOS. *Dionysica*. (Vol. I). Transl. W. H. D. Rouse. Massachusetts: Harvard University Press, 1940. Disponível em: <https://archive.org/details/dionysiaca01nonnuoft>

O'HARA, John Myers. *The poems of Sappho; an interpretative rendition into English*. Portland: Smith & Sale, 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/poemsofsapphoint00ohar>

OPPIAN, DIAPER, William, JONES, John. *Oppian's Halieuticks of the nature of fishes and fishing of the ancients*. Oxford: Printed at the Theater, 1722. Disponível em: <https://archive.org/details/oppianshalieuti00jonegoog>

OVID. *Metamorphoses*. Transl. Charles Martin. New York, W. W. Norton & Company, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre Terms – Concept and Analysis*, University of Toronto Press, 1998.

PLATÃO. *A República*. Trad. introd. e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª Edição, 2001.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, Lda., 2015.

PY, Olivier. *Epístola aos Jovens Atores para que Seja Dada a Palavra à Palavra*. Porto: Deriva Editores, 2015.

ROSA, Armando Nascimento. *Notas para um Teatro Mitocrítico*. In: MARINHO, Cristina, RIBEIRO, Nuno Pinto (Org.). *Teatro do mundo: A reescrita de mitos no teatro*. Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2012.

SALMIERI, Gregory (2008) *Aristotle and the Problem of Concepts*. Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/id/eprint/8125>

SAMOSATA, Lucian of. *The Works of Lucian of Samosata Complete with Exceptions Specified in the Preface*. Translation: H. W. Fowler, F. G. Fowler. Vol. I of IV. California: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) *Léxico Do Drama Moderno E Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC Jean-Pierre. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne, 2011 (Teatro-Materiais).

SÉNECA. *Fedra*. Trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Lisboa: Edições 70, Lda., 2003.

SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia De Textos Narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003.

STRABO, HAMILTON, Hans Claude, FALCONER, William. *The geography of Strabo. Literally translated, with notes. The first six books by H.C. Hamilton, esq., the remainder by W. Falconer*, Vol. II (of III). London: H.G. Bohn, 1854. Disponível em: <https://archive.org/details/geograofstrablit02strauoft>

STRUTT, Jacob George. *The rape of Proserpine: with other poems, from Claudian; translated into english verse. With a prefatory discourse, and occasional notes*. London, A. J. Valpy, 1814. Disponível em: <https://archive.org/details/rapeofproserpi00clau>

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2003.

VIRGIL. *The Eclogues and the Georgics*. Trad. C. Day Lewis. Oxford: Oxford University Press, 2009.

WRIGHT, Dudley. *The Eleusian Mysteries and Rites*. Berwick, Maine: Ibis Press, 2003.

Websites

A Guerra dos Tronos (IMDB):

http://www.imdb.com/title/tt0944947/fullcredits?ref=tt_q1_1

BACKUS, Peter. *Why I don't have a girlfriend: An application of the Drake equation to love in the UK*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=CIPPSry8bBw>

Ele vai pôr seis a escrever peças, Revista Sábado. Disponível em:

http://www.sabado.pt/print/news/246/ele_vai_por_seis_a_escrever_pecas.html

Mayo Clinic Staff Print. "Broken Heart Syndrome." *Overview - Broken Heart Syndrome - Mayo Clinic*. In: <http://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/broken-heart-syndrome/basics/definition/con-20034635>

P. Ovidi Nasonis. *Metamorphoseon*, Liber Decimvs. In: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met10.shtml>

Anexo 1

Perséfone

Isabel Teles de Menezes

Prólogo

Eurídice Há muito tempo, os humanos tinham em duplicado todas as partes do corpo: quatro braços, quatro pernas e duas cabeças. Por ambição, tentaram chegar ao Olimpo, para derrotar os deuses e, por causa disso, Zeus decidiu dividi-los ao meio, para os enfraquecer. Mas foi pior a divisão do que a morte, pois o coração dos humanos ficou dividido em dois e o anseio por se voltarem a unir era tão forte, que os destruía. Por isso, Zeus alterou-os, para que as verdadeiras almas gêmeas se pudessem voltar a “unir”. E quando o filho de Afrodite disparava setas para os corações humanos, brincando com os seus desejos e criando falsas paixões, os deuses do Olimpo, envolvidos nos seus próprios egos, acharam que percebiam o que é o amor. Mas o verdadeiro Amor não é filho da beleza. Eros, o Amor, nasceu do Caos e é um dos Deuses Primordiais, cujas formas criaram a própria estrutura do universo. O seu poder é superior ao do próprio Caos e é a sua força de união que mantém o universo inteiro.

1.

Casa de Zeus.

Deméter Preciso de falar contigo.

Zeus Estou a ouvir-te.

Deméter Há uma coisa que os outros deuses andam a dizer...

Zeus Só uma? Os deuses dizem tantas coisas, nem imaginas os problemas que isso me causa. No outro dia, o Hermes e a Ártemis entraram, disparados, no meu quarto... Dei por mim com uma seta espetada no ombro.

Deméter Estás a brincar?

Zeus Não, não estou a brincar. A Afrodite disse à Ártemis que o Hermes andava a tentar vê-la a tomar banho.

Deméter E estava?

Zeus Não faço a menor ideia. O Hermes diz que não, a Afrodite diz que sim. O que eu sei é que destruíram metade da mobília do meu quarto com a brincadeira.

Deméter Acho que era importante saberes se é mesmo verdade.

Zeus Eles são crescidos, eles que se entendam. Mas o que é que te disseram, afinal, para ficares assim tão chateada...?

Deméter Não estou chateada, estou preocupada.

Zeus Com o quê?

Deméter Disseram-me que querias casar a nossa filha.

Zeus É verdade, disseram-te bem.

Deméter Porque é que queres casar a nossa filha?

Zeus Já está na altura, não achas?

Deméter Não está na altura para nada.

Zeus Ela não pode ficar para sempre atrás de ti, precisa de conhecer alguém, estabelecer uma relação.

Deméter Conhecer um deus e casar com um são coisas muito diferentes.

Zeus Há 3 séculos que andamos a ter esta conversa, tu não lhe dás oportunidades para conhecer ninguém, ela passa o tempo inteiro a brincar com as flores do teu jardim. Está na altura de ser eu a tratar do assunto.

Deméter Não posso simplesmente levá-la para o Olimpo e atirá-la para o meio dos outros deuses. Ela é diferente.

Zeus O que é que isso quer dizer?

Deméter Tu sabes muito bem o que é que isso quer dizer.

Zeus Não, não sei... Ela é um bocado calada e usa roupas estranhas, é só isso.

Deméter Os outros deuses não a vão compreender.

Zeus Ela é bonita, divertida, inteligente... A timidez resolve-se.

Deméter As coisas não se resolvem, só porque tu queres.

Zeus Eu não decidi nada, estou apenas a analisar propostas.

Deméter Propostas?

Zeus Estás a ver aquela pilha de papel em cima da minha secretária?

Deméter Não acredito, tu tens uma lista... Mas há assim tanta gente...?

Zeus Apolo, por exemplo, deus das artes e das profecias...

Deméter Esse é demasiado arrogante, acha sempre que sabe tudo.

Zeus Dionísio?

Deméter O deus do vinho? Deves estar a brincar...

Zeus Ele não é apenas o deus do vinho.

Deméter Mas é isso que o influencia a maior parte do tempo.

Zeus E se for o Hermes?

Deméter Acabaste de dizer que ele anda a tentar ver a Ártemis a tomar banho.

Zeus Eu não sei se isso é verdade.

Deméter Avisa-me quando descobrires.

Zeus Isso é assim tão importante?

Deméter Claro que é importante, estamos a falar de um deus que quer casar com a nossa Perséfone.

Zeus Ares? É o deus da guerra, é uma coisa com algum nível...

Deméter Ele não anda a dormir com a Afrodite?

Zeus A Afrodite é casada com o Hefesto.

Deméter Não me respondeste.

Zeus O Ares e a Afrodite têm dormido juntos, mas isso não é muito relevante.

Deméter Isso não é muito relevante? Achas que a Perséfone vai ser feliz com um deus que anda com outras?

Zeus Lá vêm com a merda da felicidade... A felicidade é um mito. Os deuses não casam para serem felizes. Casam para fortalecer a sua posição social, gerar novos deuses... Se, entretanto, se aborrecerem, procuram outras aventuras.

Deméter Estás a dizer que a minha filha...

Zeus A Perséfone não é só tua filha.

Deméter Só eu é que me preocupo com ela.

Zeus Sabes que isso não é verdade.

Deméter A minha filha não se vai casar com alguém que dorme com quem lhe apetece.

Zeus Nada a impede de fazer o mesmo.

Deméter Que raio de pai és tu?

Zeus Estás a fazer uma cena, sem razão nenhuma. É perfeitamente normal os deuses terem aventuras. Todos os deuses têm aventuras.

Deméter Eu não tenho aventuras.

Zeus Não tens porque não queres.

Deméter Lá por tu acasalares com tudo o que mexe não quer dizer que eu faça o mesmo.

Zeus Deméter!

Deméter Achas que é fácil para mim? Achas que é fácil ver-te enrolado com outras deusas e até mortais, que te dão filhos atrás de filhos e não poder fazer nada? Achas que é fácil ver que, mais tarde ou mais cedo, tu acabas sempre na cama da minha irmã, porque é ela a tua esposa e eu... Eu estou sempre em segundo lugar, ou em terceiro, ou quarto, ou quinto...

Zeus Isso não é verdade.

Deméter Eu ouvi tudo o que disseste à Hera, a longa lista de nomes...

Zeus Eu disse aquilo que era suposto dizer à minha esposa. Se um deus está com uma deusa, tem de lhe dizer que a prefere às outras. E vice-versa. É assim que funciona.

Deméter Se um deus está com uma deusa, ela devia bastar-lhe.

Zeus A monogamia é uma lei dos mortais, não dos deuses, e nem os mortais a respeitam.

Deméter Enganas-te. Desde que foram divididos, desde que tu os dividiste ao meio, que eles anseiam pela sua outra metade. Pela sua alma gémea.

Zeus Ansiarem por uma alma gémea não quer dizer que a vão encontrar.

Deméter Porque não?

Zeus Porque as almas gémeas são estatisticamente impossíveis. Os primeiros seres a serem divididos ainda conseguiram encontrar a metade que procuravam, porque tinham acabado de se separar. Mas os outros... Os outros procuram relações, juntam-se, moldam-se mutuamente para tentar chegar a um determinado ideal, mas nunca conseguem. E depois separam-se e voltam a encontrar outros e a jogar sempre este mesmo jogo. São como duas peças de puzzles diferentes. Encaixam, mas nunca se vão unir. Porque o mundo é demasiado grande e a metade certa está demasiado longe.

Deméter Não podes mudar isso?

Zeus Os humanos teriam demasiado poder, se conseguissem voltar a unir-se. Iriam ultrapassar-nos, destronar-nos. Essa coisa a que os mortais chamam amor não é o que tu pensas, é algo muito estranho e muito poderoso. É preferível não trazer para o Olimpo poderes que não conseguimos controlar.

Deméter Os humanos não podem ficar juntos por uma questão de política divina? Não podem ter relações?

Zeus Todos podem ter as relações que quiserem. Aliás, eu recomendo que o façam, umas quatro vezes ao dia, pelo menos.

Deméter Eu não quero isso para a nossa filha, eu não quero isso para mim.

2.

Submundo, casa de Hades.

Menta Estava a pensar que podíamos sair, o que é que tu achas?

Hades Sair para aonde?

Menta Não sei, para algum sítio.

Hades Nós não saímos.

Menta Era interessante sair do submundo e ver como está a terra lá fora.

Hades Eu não vou lá fora. Já tenho problemas suficientes com os humanos, quando estão mortos, não quero lidar com eles vivos. Mas tu podes ir, se quiseres.

Menta Sozinha?

Hades Porque não?

Menta Era mais interessante se viesses comigo.

Hades Agora, não, estou a tentar ver a nova temporada da Guerra dos Tronos. A Daenerys, a Mãe dos dragões, vai finalmente atacar os Sete Reinos.

Menta Eu estou a tentar falar contigo.

Hades Isto é mais importante. Há seis temporadas que eu estou à espera que isto aconteça. Não sei se sabes, mas no futuro, os mortais vão esperar um ano entre cada temporada. São seis anos à espera que a Daenerys se mexa.

Menta Mas tu não esperaste tempo nenhum, porque é que tens tanta pressa em ver isso?

Hades Porque a televisão não é minha, é das Moiras e não me foi propriamente entregue de livre vontade. Elas podem sempre lembrar-se de a levar de volta.

Menta Podias ter arranjado uma para ti.

Hades Eu não controlo o destino, sabes disso, trazer coisas do futuro não é comigo. São todas trazidas pelas Moiras.

Menta Isso não é desculpa.

Hades Até parece que três deusas precisam de ter 17 televisões em casa.

Menta Devem ter algum motivo para terem tantas televisões.

Hades Não chegaram a acordo relativamente ao modelo.

Menta As Moiras também vêem essas séries que demoram seis anos a fazer?

Hades Não, só vêem reality shows. Às vezes, vêem uma ou outra novela.

Menta E isso é interessante?

Hades Não.

Menta Se calhar, elas gostam.

Hades Nem por isso, é uma coisa típica das Moiras. Por isso é que Apolo deixou de lhes falar. Ele teve a ideia de lhes recomendar uma série. O resultado foi que a série não passou do décimo episódio. Vêem os programas, para depois decidir o destino final de quem os criou.

Menta Decidir o destino final? Isso quer dizer que matam os humanos que fazem os programas?

Hades Quando eles as aborrecem, sim.

Menta Isso é um bocado perturbador.

Hades Não é nada que me surpreenda. São as filhas da Noite, as netas do Caos... Serem perturbadoras é uma tradição de família.

Menta Devias devolver-lhes a televisão.

Hades Porquê?

Menta Para não arranjares problemas. Todos os deuses estão sujeitos ao poder do Destino. Até Zeus tem medo do que elas podem fazer.

Hades Se o meu irmãozinho te ouve a dizer isso, tu é que vais arranjar problemas.

Menta Mas é verdade.

Hades Não te preocupes comigo, Menta.

Menta Vais continuar aí sentado?

Hades Era essa a minha intenção.

Menta Podias conversar comigo, não temos falado muito.

Hades Sobre o quê?

Menta As minhas amigas contaram-me algumas coisas sobre os deuses.

Hades As ninfas gostam muito de trocar mexericos...

Menta E os deuses gostam muito de ficar sentados a ver televisão.

Hades Foi isso que elas te contaram? Realmente, essa é uma informação que acabou de mudar a minha vida.

Menta É claro que não foi isso.

Hades Conta lá, qual foi o último disparate em que Zeus se meteu?

Menta Eu não disse que era sobre Zeus.

Hades É sempre sobre Zeus.

Menta Zeus quer casar a filha.

Hades Qual filha?

Menta A Perséfone, a filha da Deméter.

Hades Não a conheço.

Menta Ninguém a conhece, ela está sempre com a mãe, nunca fala com os outros deuses. Todos querem saber como ela é.

Hades E vai casar com quem?

Menta Ainda não se sabe, Zeus só disse que estava a aceitar propostas.

Hades Isso é interessante, é muito interessante.

Menta Já começaram a fazer apostas. Até agora, Apolo é o preferido da maioria. A Deméter não gosta dele, mas Zeus anda a tentar convencê-la.

Hades Acho que está na altura de ter uma pequena conversa com Zeus.

Menta Porquê?

Hades Preciso de um motivo para me querer encontrar com um irmão? Talvez ele até precise de um conselho relativamente à filha, uma proposta... por parte de algum deus melhor que Apolo.

Menta Quem?

Hades Eu, naturalmente.

Menta Tu queres casar com a Perséfone?

Hades Porque não? Ela é uma deusa, eu sou um deus, não estava a pensar ficar sozinho para toda a eternidade.

Menta Pensei que talvez pudesses querer casar comigo.

Hades És uma ninfa, não és uma deusa, não posso casar contigo. Mas o casamento é apenas uma questão prática, podemos continuar juntos na mesma.

Menta Tu estás à espera que eu viva ao lado da tua esposa e que seja “a outra”? Achas que eu vou aceitar isso?

Hades Zeus é casado com a Hera e vive sempre com quem ele quer.

Menta Zeus vive no Olimpo e reina sobre todos os deuses, não vive num buraco sinistro cheio de gente morta. Estás mesmo à espera de ser tão bom como ele? A Perséfone é tua sobrinha.

Hades E é irmã de Apolo. Aliás, ela é sobrinha, ou irmã ou prima de toda a gente, não estou a ver qual é o problema.

Menta O problema é que eu pensei que eras diferente, pensei que te importavas, que não eras igual aos outros deuses...

Hades Disseste que vivo num buraco sinistro, que não sou tão bom como o meu irmão...

Menta Eu não queria dizer isso, eu só queria ser importante para ti.

Hades E eras importante para mim.

3.

Jardins de Deméter.

Perséfone Podes segurar as minhas flores? Preciso de atar os cordões dos sapatos.

Hades Sim, claro.

Perséfone Obrigada. São bonitas, não achas? São rosas e violetas. Queria apanhar um narciso, mas não consigo. Parece que está preso.

Hades Queres ajuda para apanhar o narciso?

Perséfone Sim, obrigada. Também vieste ver a Perséfone?

Hades Não, vim apanhar flores.

Perséfone Não acredito.

Hades Talvez tenha vindo ajudar deusas a apanhar flores.

Perséfone Só estou aqui eu... e as minhas amigas ninfas. Mas elas estão ocupadas a conversar.

Hades Sobre o quê?

Perséfone Elas não me querem dizer. Mas se chegarmos mais perto, podemos ouvi-las. Anda, vem comigo.

Hades Tens a certeza de que isso é uma boa ideia?

Perséfone Não faças barulho. Consegues ouvir alguma coisa?

Hades Estão a falar sobre Apolo. Parece que o acham... interessante.

Perséfone Ele veio visitar a Perséfone ontem. A mãe dela não queria, mas Zeus insistiu.

Hades E a Perséfone gosta dele?

Perséfone Não. Ele parece bonito, mas é arrogante. É o deus da profecia, o patrono das artes, senhor da perfeição e da beleza.

Hades Pensava que a perfeição e a beleza eram do domínio da Afrodite, não estarás a confundir deuses?

Perséfone Talvez, ele irrita-me.

Hades Estávamos a falar da Perséfone...

Perséfone Sim, estávamos... Claro que estávamos.

Hades Sabes, eu acho um pouco estranho a Perséfone não falar com os outros deuses.

Perséfone Porquê?

Hades Todos os deuses se reúnem no Olimpo, combinam coisas, fazem festas... Ela nunca vai.

Perséfone Ela não gosta dessas coisas.

Hades Talvez ela se ache um bocado superior. Afinal, ela é filha de Zeus, deve achar-se melhor do que os outros.

Perséfone Estás a ser injusto, não é por alguém gostar de estar sozinho que se acha melhor do que os outros. Os deuses do Olimpo é que se acham superiores, estão sempre a gozar e a dizer mal uns dos outros, a meter-se em intrigas... Porque é que alguém haveria de querer estar com eles?

Hades Como é que tu sabes isso tudo?

Perséfone Foi a Perséfone que me disse.

Hades A Perséfone é mesmo arrogante. Não conhece os outros deuses, nunca esteve com eles, mas diz-te essas coisas. Isso é uma atitude muito estúpida.

Perséfone Tu é que és estúpido, a dizer essas coisas sobre uma deusa que não conheces e que nunca viste.

Hades Eu não te disse que nunca a vi.

Perséfone Acho que é melhor ir-me embora, quero pôr estas flores numa jarra...

Hades Sabes, eu começo a pensar que tu és a Perséfone.

Perséfone Porque é que dizes isso?

Hades És a única deusa que aqui está, não há outras deusas nos jardins da Deméter.

Perséfone Posso ser a Deméter.

Hades Eu conheço a Deméter.

Perséfone Então, não sou a Deméter.

Hades Tu és a Perséfone.

Perséfone Tens razão, eu sou a Perséfone. Não queria dizer-te, porque... Não sei, eu digo o meu nome e olham para mim de uma forma estranha.

Hades Tu não és muito parecida com a Deméter. Ainda bem, sempre a achei demasiado insípida.

Perséfone Como é que podes dizer uma coisa dessas?

Hades É o que eu acho.

Perséfone Estás a falar da minha mãe.

Hades Só estava a tentar dizer que te acho mais bonita do que ela.

Perséfone Achas que eu sou mais bonita do que ela?

Hades Tu és mais bonita do que ela.

Perséfone Nunca me disseram isso.

Hades Isso é porque nunca olharam bem para ti.

Perséfone Como é que conheces a minha mãe?

Hades A tua mãe é minha irmã.

Perséfone Tu és o meu tio Poseidon.

Hades Tenho ar de quem passa os dias dentro de água a brincar com os peixinhos? A que propósito seria eu o Poseidon?

Perséfone Era suposto ele vir aqui hoje e não sabia que a minha mãe tinha mais irmãos.

Hades Não basta o reino que me calhou, nem sequer falam de mim. Devo ser um tipo mesmo amaldiçoado...

Perséfone Desculpa.

Hades A culpa não é tua, se não falam de mim, é natural que não me conheças. Sou o Hades, o governador do submundo.

Perséfone Submundo é aquele sítio para onde vão os mortos?

Hades Sim, é esse mesmo.

Perséfone Fixe. É assustador?

Hades Costuma ser.

Perséfone E é perigoso?

Hades Para mim não, nada é perigoso para mim.

Perséfone Deve ser emocionante.

Hades E se viesses comigo? Podia mostrar-te tudo.

Perséfone Não sei se é boa ideia.

Hades É apenas uma pequena aventura... E no submundo, não tens de falar com Apolo, ele não se atreve a entrar no meu reino. Nem nenhum desses outros deuses que querem casar contigo. Tens medo?

Perséfone Claro que não.

4.

Eurídice Perséfone confiou nas palavras de Hades, sentiu-se segura e seguiu-o até ao submundo. De livre vontade, dirão uns; seduzida e enganada, acusarão outros. Mas o certo é que a filha de Deméter atravessou o rio Estige e entrou pelas portas do Mundo dos Mortos com um sorriso nos lábios. Durante semanas, os dois exploraram todos os recantos e falaram com todas as almas que habitam esse lugar. Desde que Hades pisara pela primeira vez este reino sombrio, nunca o deus dos mortos parecera tão vivo. Mas houve um dia, ou uma noite, ninguém sabe explicar a diferença, em que a harmonia se quebrou. A ninfa Menta, que antes habitara este mundo como rainha, espreitava agora por entre as sombras, sentindo-se abandonada e substituída. Hades olhava a ninfa com desprezo e ordenou-lhe que abandonasse o seu reino. Menta desejou vingança, com todas as suas forças, e nesse mesmo momento, evaporou-se, sem que ela própria soubesse como ou para onde ia.

5.

Três figuras femininas, encapuçadas, rodeiam Eurídice. Estas podem (ou não) ser representadas pelas três atrizes que já representam Menta, Perséfone e Deméter.

Eurídice Num dos locais mais impenetráveis do Olimpo, a casa do Destino, as três Moiras: Átropos, Cloto e Láquesis tecem os fios da Fortuna e mudam as vidas dos mortais e dos deuses. O corpo inconsciente de Menta aparece no tapete da sua sala.

Átropos Podias ter tido mais cuidado.

Cloto Ela tinha de vir, estava escrito. Não tenho por hábito transportar ninfas para dentro de casa.

Átropos Escrito por quem? Nós é que decidimos o destino.

Cloto Ela não conseguia chegar aqui sozinha para falar connosco.

Láquesis Podem parar com essa discussão? Está na hora da novela egípcia, quero ver o que vai acontecer com Ramsés I.

Cloto Não penses que vou ver isso outra vez.

Láquesis Ninguém te obriga.

Átropos Essa novela está destinada a terminar no próximo episódio, sabes isso.

Láquesis Ninguém acaba com a minha novela.

Átropos Ramsés I reinou durante 17 meses, não há muito mais para dizer.

Láquesis Podes não contar a história toda das minhas novelas outra vez?

Átropos Mas qual é a diferença? Se nós sabemos o que vai acontecer, porque não podemos falar sobre isso?

Láquesis Há quem goste de ver uma boa novela sem se preocupar com o que vai acontecer a seguir, sabes?

Eurídice Menta esperava que as Moiras fossem velhas, feias e caladas, como contam as histórias. Em vez disso, quando abriu os olhos, encontrou três deusas, com cabelo loiro platinado, olhos azuis em espiral e à beira da discussão mais violenta a que já tinha assistido. Tentou interrompê-las, para poder explicar quem era e o que queria.

Átropos, Cloto, Láquesis Nós sabemos!

Eurídice Menta continuou a tentar interromper e as Moiras responderam mais uma vez...

Átropos, Cloto, Láquesis Nós sabemos!

Eurídice Até que Menta parou a discussão com um grito.

Átropos Não é preciso gritar dessa maneira.

Láquesis Eu sabia que ela ia fazer isso.

Cloto Todas nós sabíamos que ela ia fazer isso.

Átropos Já chega, terminamos esta discussão mais tarde. Está na hora de explicar à Menta porque é que está aqui.

Cloto Fomos nós que te trouxemos, querida.

Láquesis Ela já sabia isso.

Eurídice A Menta não sabia isso.

Átropos Sabemos quem és e o que procuras, mas não é aqui que encontrarás a resposta aos teus anseios. Lá fora, encontrarás a terra seca e abandonada, porque a mãe chora pela filha que perdeu. E a mãe será tua aliada nesta demanda. Mas tem cuidado. Seis sementes poderão ser a tua derrota.

Láquesis Por Zeus... Mas tu agora és o quê, o Oráculo de Delfos? Ninguém percebe essa conversa.

Cloto Tens de procurar Deméter, a mãe da Perséfone. Ela irá ajudar-te com a tua vingança.

Láquesis Então, e a história das sementes? Só explicaste metade da profecia.

Cloto As sementes não são problema dela, Zeus que resolva isso.

Láquesis Zeus não vai ficar muito satisfeito...

Cloto E desde quando é que fazemos alguma coisa para satisfazer os outros deuses?

Átropos Não seria melhor discutirmos isto depois de ela se ir embora?

Eurídice Menta pensou em explicar que ela não sabia como se ir embora, mas antes que pudesse dizer o que quer que fosse, voltou a desaparecer. E acordou, confusa, em cima de um canteiro de flores. As Moiras riram-se muito, mas ela estava demasiado longe para as poder ouvir.

6.

Jardins de Deméter.

Deméter Não encontras um sítio melhor para dormir do que em cima das minhas flores? Sai de cima dos meus crisântemos!

Menta Eu não estava a dormir.

Deméter Estavas a fazer o quê?

Menta Assim de repente, diria que estava a cair.

Deméter Eu não estou com paciência para brincadeiras.

Menta Isto não é nenhuma brincadeira, eu fui enviada pelas Moiras para falar contigo.

Deméter E o que desejam as Moiras?

Menta Elas disseram que me poderias ajudar.

Deméter Com o quê?

Menta Procuo vingança.

Deméter Estás a bater à porta errada, Némesis é que é a deusa da vingança, as minhas especialidades são plantas e colheitas.

Menta E o que fazes aqui enquanto as colheitas da Terra apodrecem?

Deméter Isso é um problema meu.

Menta Nunca vi a Némesis agir contra um deus.

Deméter Tu procuras vingança contra um deus? Tu estás louca?

Menta Eu tenho as minhas razões.

Deméter Uma ninfa não pode desafiar os deuses.

Menta Isto não é apenas um desafio, isto é guerra.

Deméter Só se o Ares te ajudar, ele adora meter-se em guerras. Mas não sei onde ele está, não falamos há mais de duas décadas.

Menta Ele não é teu sobrinho?

Deméter Não quero ter relações com os filhos da Hera, e já tenho problemas que cheguem para me meter em guerras disparatadas.

Menta E se eu soubesse onde está a Perséfone?

Deméter Tu sabes onde ela está? Diz-me.

Menta Está com o seu novo marido.

Deméter Qual marido? Ela não tem nenhum marido.

Menta Porque não perguntas a Zeus?

Deméter Qual marido...?

Menta A decisão do casamento foi dele.

Deméter Não acredito em ti, ele teria dito alguma coisa. Eu estou há meses à procura dela e há meses que abandonei a Terra, para ficar aqui. Todos os dias recebo visitas dos deuses a pedir-me que volte e que ajude os mortais e as suas estúpidas colheitas. Se Zeus tivesse levado a Perséfone, teria dito alguma coisa.

Menta Zeus esteve aqui?

Deméter Já não vem cá há meses.

Menta Não te perguntaste porque é que Zeus não veio ter contigo?

Deméter O que é que queres de mim?

Menta Quero o mesmo que tu, que a Perséfone volte para casa.

Deméter E o que é que tu ganhas com isso?

Menta Porque assim Hades ficará sozinho, é apenas isso que eu quero.

Deméter Hades?

Menta O próprio.

Deméter Zeus deu a minha filha àquele grandessíssimo...

Menta Tem cuidado com a língua.

Deméter Tu gostas dele, tu gostas do Hades.

Menta Não gosto nada dele, quero destruí-lo, quero que ele seja infeliz.

Deméter Ele trocou-te por ela, não foi? Uma ninfa com ciúmes... As Moiras enviam-me uma ninfa com ciúmes... Haja paciência!

Menta As Moiras preocupam-se com ela.

Deméter As Moiras não se preocupam com nada, nem com ninguém.

Menta Preocupam-se mais do que Zeus, que a enviou para aquele maldito lugar. Já alguma vez estiveste no submundo? Dia após dia, a tua filha está rodeada das almas dos mortos, sem nunca ver a luz do sol.

Deméter Zeus nunca faria uma coisa dessas.

Menta Mas fez, entregou-a a Hades, para que fosse a sua mulher.

Deméter Com tantos deuses neste maldito Olimpo, a minha filha vai casar com um abutre psicopata.

Menta Um quê?

Deméter Eu vou desfazê-lo aos bocados.

Menta Qual deles?

Deméter Aos dois.

Menta Isso talvez seja um pouco exagerado e perigoso, podias apenas levar a Perséfone para casa e deixar o Hades em paz.

Deméter Eu não quero saber dos teus problemas. É a minha filha. Minha. Filha. E ele está a fazer sabe-se lá o quê com ela, escondido naquele mundo dos mortos. A Perséfone nunca sairia de casa com ele, de livre vontade. Vieste à procura de vingança. Irás tê-la.

7.

Casa de Zeus. Deméter anda de um lado para o outro, a atirar objectos, que se vão partindo.

Zeus Tu estás louca?

Deméter O que é que me chamaste?

Zeus Tendo em conta o que acabou de acontecer, parece-me uma pergunta perfeitamente legítima. Já viste o estado em que deixaste a minha casa? A Hera vai matar-me.

Deméter Ainda bem.

Zeus Ainda bem? É isso que tens para me dizer? Até parece que eu não tenho problemas que cheguem.

Deméter Os teus problemas não me interessam.

Zeus Pois, já percebi que não. (Deméter atira um vaso.) Esse vaso era da nossa mãe.

Deméter Se ela soubesse o que tu fizeste, atirava-te com o vaso à cabeça.

Zeus Podes parar? A sério, podes parar com esta birra?

Deméter Não fales comigo como se eu fosse uma criança.

Zeus Então, pára de te comportar como uma criança. Há meses que estás fechada no teu quarto, sem fazer o teu trabalho, a deixar as colheitas a apodrecer e os mortais a morrer à fome. E quando finalmente te dás ao trabalho de sair da cama, resolves entrar na minha casa e partir tudo.

Deméter A culpa é tua.

Zeus A culpa é minha...? Tens razão eu é que decidi começar os treinos para me tornar uma empregada doméstica. Obrigadinho pela ajuda.

Deméter Sabias que eu estava à procura dela e nem me disseste nada antes de a atirar para aquele sítio.

Zeus Não sei do que é que estás a falar.

Deméter Queres mesmo jogar este jogo?

Zeus Quero.

Deméter A sério?

Zeus É isso que tu queres ouvir, não é? Então, pronto, eu digo-te o que queres ouvir.

Deméter Eu só queria saber porquê.

Zeus Se calhar, era melhor dizeres-me sobre o que é que estás a falar. Não sei, talvez ajudasse...

Deméter Estou a falar da Perséfone, do que é que havia de ser?

Zeus Já sabes?

Deméter Sim, já sei.

Zeus Era só para ver se as coisas funcionavam entre eles os dois. Eu sabia que tu não ias concordar...

Deméter Ninguém, no seu perfeito juízo, concordava com isto.

Zeus Estás a exagerar.

Deméter Ele é o deus dos mortos.

Zeus E isso é um problema?

Deméter É claro que é um problema. Com tantos deuses neste maldito Olimpo, vais buscar aos confins do submundo aquele que tem mais razões para se querer vingar de ti, e entregas-lhe a nossa filha?

Zeus Todos os deuses se querem vingar de mim, faz parte do meu trabalho.

Deméter Mas o Hades mais do que todos. Ele ficou com o pior dos reinos.

Zeus Isso não é verdade, dividimos os reinos de forma justa, eu estava lá...

Deméter Só tu é que pensas assim.

Zeus Nesse caso, o Poseidon também tem razões para se vingar.

Deméter Controlar os mares e tomar conta dos mortos são trabalhos muito diferentes.

Zeus O Hades é nosso irmão.

Deméter Cronos é nosso pai e isso não o impediu de nos tentar matar a todos.

Zeus É uma situação completamente diferente.

Deméter Tu tiras-me a minha filha e resolves entrega-la a um deus que a vai destruir para se vingar de ti. Ou não te importas minimamente com o destino dela ou és estúpido.

Zeus Eu não admito que fales assim comigo.

Deméter Tu até podes ser o rei dos deuses, mas não és uma mãe.

Zeus Estás a ser melodramática.

Deméter Não devia ter vindo falar contigo, não sei porque é que vim falar contigo. Eu sabia que não ias resolver nada.

Zeus Mas o que é que tu queres que eu faça?

Deméter Quero que a vás buscar.

Zeus E digo o quê? “Olá, Hades! Tudo bem? Olha, a Deméter disse-me que existia a possibilidade de teres um plano maléfico para te vingares de mim. Tendo isso em conta, se calhar é melhor eu não deixar a minha filha nas tuas mãos. Obrigado por compreenderes. Abraço deste irmão que te ama...”

Deméter Pára, isto é uma situação muito séria.

Zeus Qual situação? Sabes como ela está, foste lá vê-la?

Deméter Eu não posso entrar no submundo, mas tu podes.

Zeus Nós fizemos um acordo, eu não quero voltar atrás com a minha palavra.

Deméter Que tipo de acordo?

Zeus O mesmo tipo de acordo que eu faria com qualquer outro deus que se fosse casar com a minha filha.

Deméter O que é que tu ganhas com isto? O que é que o Hades te prometeu em troca da Perséfone?

Zeus Ele poderá ter dito que se sentiria melhor no submundo se tivesse companhia. É normal, todos nós precisamos de uma companhia. Ele pareceu-me um bocado deprimido. Não gosto de ver o nosso irmão deprimido.

Deméter Não acredito em ti.

Zeus Ele pareceu-me um bocado deprimido, juro! E fazem um bonito casal. Ele e ela, os dois...

Deméter Tu não vês a tua filha há mais de 3 décadas!

Zeus Sabes que ela não se iria dar bem com nenhum dos outros deuses, estão demasiado envolvidos nas políticas do Olimpo.

Deméter Essa é a desculpa mais absurda que eu já ouvi.

Zeus Estou a tentar agradar a toda a gente. Eles combinam bem, estão os dois felizes, o submundo torna-se um sítio mais agradável... A única coisa que falta é tu teres calma e voltares a tomar conta das colheitas, para que os humanos sobrevivam.

Deméter Só quando a Perséfone voltar.

Zeus Não sejas intransigente.

Deméter Recuso-me a discutir mais isto. Ou trazes a minha filha de volta ou arranjo um deus que o faça.

8.

Submundo, casa de Hades.

Zeus Posso entrar?

Hades Já atravessaste metade do meu reino sem me dizer nada... Qual é a diferença, agora?

Zeus Este é o teu quarto, há uma diferença.

Hades Se tu o dizes.

Zeus Quem é a miúda?

Hades Qual miúda?

Zeus A alma que parece estar aqui de guarda. É suposto estar aqui?

Hades É a Eurídice. Ela tem estado a ajudar-me com umas coisas.

Zeus Não é aquela que Orfeu tentou levar de volta?

Hades Essa mesmo, Eurídice. Gosto dela, é simpática. A Perséfone também gosta dela.

Zeus A Perséfone também gosta dela... Pois... E de resto, como está tudo por aqui?

Hades O que é que tu queres?

Zeus Não posso visitar o meu irmão?

Hades Claro que podes, que falta de hospitalidade a minha. Queres comer alguma coisa? Beber algo?

Zeus Tu sabes que ninguém pode comer ou beber no submundo. Estás a tentar prender-me cá em baixo?

Hades Não, nem pensar, queria apenas ser gentil... Talvez gostasses de ficar por aqui, para eu ter companhia.

Zeus Tu já tens companhia, há aqui imensos...

Hades Mortos?

Zeus Tens a Perséfone.

Hades Pensava que a tinhas vindo buscar...

Zeus Eu?

Hades Essa é a única razão possível para estares aqui.

Zeus Confesso que já considerei essa possibilidade.

Hades Nós temos um acordo.

Zeus Eu sei que temos.

Hades Mudou alguma coisa?

Zeus Sabes que eu tenho de resolver os conflitos que há entre os deuses, respeitar os desejos da maioria... Essas coisas práticas, a política do Olimpo.

Hades Qual maioria?

Zeus Não é bem uma maioria.

Hades É a Deméter?

Zeus É mais uma minoria...

Hades A Deméter convenceu-te a vir buscar a Perséfone.

Zeus Afinal sempre somos irmãos e tu também percebes de política do Olimpo.

Hades Tu fazes tudo o que ela quer, é impressionante.

Zeus Isso não é verdade.

Hades A Hera vai adorar saber disto.

Zeus A Hera vai adorar saber o quê?

Hades Que tu não és capaz de fazer nada sem ir a correr contar à Deméter.

Zeus Não é preciso meter a Hera neste assunto.

Hades Se eu fosse a Hera, queria saber porque é que tens uma ligação tão forte com outra deusa.

Zeus Eu não disse nada à Deméter. Achas que eu seria assim tão estúpido? Foi uma ninfa qualquer que resolveu ir falar com ela.

Hades Qual ninfa?

Zeus Não sei, uma delas. Mas deves conhecê-la, ela disse à Deméter que costumava andar por aqui... Confesso que achei estranho uma ninfa andar a passear pelo mundo dos mortos, mas...

Hades Não acredito nisto, aquela grandessíssima...

Zeus Tem calma.

Hades Eu não vou ter calma, tu não me vais dizer para ter calma.

Entra Perséfone.

Perséfone O que é que se passa aqui?

Zeus Olá, filha.

Perséfone Pai? O que é que estás aqui a fazer?

Zeus Isso é forma de cumprimentar o teu pai?

Hades Não vai haver cumprimentos nenhuns. (Para Zeus) Sai do meu reino e deixa-nos em paz.

Perséfone Mas o que é que aconteceu?

Zeus Eu vim buscar-te.

Hades Não vieste nada.

Perséfone Porquê?

Zeus Falei com a tua mãe e ela não gostou muito da minha escolha.

Perséfone Qual escolha?

Zeus Não lhe contaste?

Hades Queria que tivéssemos algum tempo para nos conhecermos melhor.

Perséfone Qual escolha?

Zeus Eu escolhi Hades para teu marido.

Perséfone E tu não me dizias nada?

Hades Eu ia contar-te...

Perséfone Mentiste-me.

Hades Não foi bem mentir.

Zeus Perséfone, está na hora de irmos para casa.

Hades Ela não pode ir.

Perséfone Claro que posso.

Hades (para Zeus) E como é que estás a pensar sair daqui?

Zeus Não nos consegues impedir, o teu poder não é suficiente para isso.

Hades Tu podes sair, mas a Perséfone tem de ficar.

Perséfone Eu não quero ficar, também quero ir-me embora.

Hades Não tens escolha.

Zeus Tu obrigaste-a a comer...?

Hades Eu não obriguei ninguém a fazer nada.

Perséfone A comer o quê?

Zeus Perséfone, filha, tu comeste alguma coisa aqui?

Perséfone Foram só algumas sementes de romã...

Zeus Quantas?

Perséfone Seis.

Zeus Seis sementes... Isso significa que tens de ficar aqui seis meses em cada ano.

Perséfone O quê? Mas eu não quero ficar aqui.

Zeus São as leis das Moiras, quando comes no submundo és obrigada a ficar. Não posso fazer nada, não tenho poder para fazer nada.

Perséfone Eu quero ir para casa.

Zeus Eu levo-te para casa, mas terás de voltar. Daqui a seis meses, terás de voltar para aqui. (Para Hades.) Tinhas de a obrigar a ficar, não podias ter simplesmente explicado que querias ser marido dela.

Hades Eu posso explicar...

Zeus Não vais explicar nada.

Perséfone Tu mentiste-me. És igual aos outros deuses, não te importas com o que eu penso, com o que eu quero...

Hades Tu não percebeste, eu só queria...

Perséfone Não me interessa, não me interessa mais nada. Posso ter de voltar, mas não tenho de falar mais contigo.

9.

Submundo, casa de Hades. Hades ouve música, sentado num sofá.

Eurídice Podes desligar isso?

Hades O quê?

Eurídice Podes desligar isso?

Hades Não estou a ouvir nada.

Eurídice Desliga a porcaria da música.

Hades É uma banda nova, gosto muito, depois empresto-te.

Eurídice Eu não quero que me emprestes, quero que desligues. Desliga isso.

Hades Não estou a ouvir nada, deixa-me baixar a música.

Eurídice Desde que a Perséfone se foi embora, que não páras de ouvir isso. Sempre as mesmas músicas, o tempo inteiro.

Hades Não quero falar sobre a Perséfone.

Eurídice Eu sei que estás chateado, mas tens de ouvir essa coisa o tempo todo? A música não é má, mas passadas as primeiras 70 vezes, torna-se um bocado cansativa.

Hades Esta música ajuda-me a pensar.

Eurídice Deves ser o único que consegue pensar neste sítio, com todo este barulho. Até o Cerberus está a ficar nervoso e não pára de ladrar.

Hades Dá-lhe alguma coisa para comer, ele não vai conseguir ladrar enquanto come.

Eurídice Ele precisa de atenção, não precisa de mais comida.

Hades Não tenho paciência para brincar com ele, agora. Pede ao Thanatos, é para isso que servem os empregados...

Eurídice Vais pedir-lhe que brinque com o cão? Achas que ele não tem mais que fazer? Desde que a Deméter deixou apodrecer as colheitas e que os humanos estão a morrer aos milhares, ele não tem parado.

Hades Não digas esse nome à minha frente.

Eurídice Qual nome?

Hades Deméter, essa puta.

Eurídice Isso está mau, tu tens de ultrapassar isso.

Hades Tu já ultrapassaste Orfeu?

Eurídice Foste tu quem me prendeu cá em baixo, o que posso eu fazer?

Hades Eu não te prendi em lado nenhum, tu morreste e vieste aqui parar.

Eurídice Mas Orfeu veio buscar-me, podias ter-me deixado ir. Podias ter-me deixado voltar ao mundo dos vivos com ele.

Hades Ele falhou o teste.

Eurídice O teste que tu criaste.

Hades Tem de haver um teste, não posso deixar que as pessoas voltem à vida de qualquer maneira.

Eurídice Podias ter feito uma exceção.

Hades Tenho de ter um fundamento para ressuscitar alguém.

Eurídice A Perséfone teria feito uma exceção.

Hades Sou eu quem toma as decisões. E já te pedi para não dizeres mais esse nome.

Eurídice Pediste-me para não dizer mais o nome da Deméter. Disseste que não querias falar sobre a Perséfone, mas não disseste que não podia dizer o nome dela.

Hades Deméter, Perséfone, Zeus... Não quero ouvir mais nenhum desses nomes.

Eurídice E eu não quero estar morta. Nem sempre temos o que queremos.

Hades Eurídice!

Eurídice Não percebes, pois não?

Hades Eurídice!

Eurídice Não percebes o que é amares uma pessoa e nunca mais a poderes ver, por causa de um acidente estúpido e de um teste estúpido.

Hades Bem, o teste não era estúpido.

Eurídice Ele iria sempre olhar para trás antes de sairmos do submundo. Sempre. Porque se preocupa comigo.

Hades Eu disse-lhe para não olhar para trás, era esse o propósito do teste. Tu estavas atrás dele. Se ele não olhasse para trás, teriam os dois voltado para o mundo dos vivos.

Eurídice Estávamos tão perto, quase senti a luz do sol... Porque é que eu tinha de morrer?

Hades Todos têm de morrer.

Eurídice Tu não tens de morrer.

Hades Às vezes preferia.

Eurídice Isso é estúpido, ias continuar no mesmo sítio.

Hades Mas talvez me sentisse melhor.

Eurídice Eu não me sinto melhor.

Hades Eu sei.

Eurídice Ela vai voltar. Tem de voltar.

Hades Não quer dizer que fale comigo.

Eurídice Ela vai falar contigo.

Hades Dizes isso só para me agradar.

Eurídice Eu sei que vai. Sei o que vai acontecer.

Hades Como é que sabes?

Eurídice Falei com algumas pessoas.

Hades Que pessoas?

Eurídice Falei com Tirésias, o adivinho.

Hades Eu sei quem é Tirésias, mas Tirésias já não pode fazer profecias. Nenhum dos mortos pode fazê-lo sem um sacrifício de sangue.

Eurídice Um homem deu-lhe sangue. Um homem vivo. Queria saber o caminho para casa.

Hades Há pessoas vivas a passear pelo meu reino e ninguém me diz nada?

Eurídice Ele só queria saber o caminho para casa. Já se foi embora. Querias que eu o expulsasse?

Hades Queria que me tivesses dito, mas não faz mal. Já veio, já se foi embora. O assunto está resolvido. Mas avisa-me, se isso voltar a acontecer. Eu preciso de controlar o que se passa no meu reino, não posso ter vivos a passear por aí. Se alguém sabe que os humanos andam a fazer turismo no reino dos mortos, vou ser motivo de troça no Olimpo inteiro.

Eurídice Queres saber o que disse Tirésias?

Hades Não vale a pena saber antes do tempo aquilo que não podemos mudar.

Eurídice E quem é que disse que tu vais querer mudar alguma coisa?

10.

Eurídice A deusa Deméter permitiu que Menta se juntasse às ninfas que lhe pertenciam, residisse na sua casa e habitasse os seus jardins. Quando Perséfone chegou, nenhuma das ninfas a veio receber. Apenas a mãe se aproximou, sorriu e disse-lhe que tudo ficaria bem, que estava segura. Perséfone ficou em silêncio, sem saber o que dizer. Nos dias que se seguiram, esteve sempre sozinha, afastando quem se aproximava, com um sorriso educado. Menta não ousou chegar perto dela, Deméter poderia reparar. Uma noite, Menta esperou que todos adormecessem e entrou, cautelosamente, no quarto de Perséfone.

Perséfone O que é que estás a fazer no meu quarto?

Menta Vim ver-te.

Perséfone Enquanto durmo? Isso é muito assustador.

Menta Queria falar contigo.

Perséfone Eu quero dormir, falamos depois.

Menta Posso continuar a ver-te dormir...

Perséfone Como é que entraste aqui?

Menta Eu agora vivo aqui com as ninfas da tua mãe.

Perséfone Onde é que vivias antes?

Menta No submundo.

Perséfone No submundo...? Não há ninfas no submundo.

Menta Antes, havia, era eu. Vivi lá durante muito tempo, até que tu apareceste.

Perséfone Deves estar a confundir-me com outra deusa qualquer, eu nunca te vi antes.

Menta Não estou a confundir nada, tu é que não percebes.

Perséfone Não percebo o quê?

Menta Eu era feliz. Nós éramos felizes. Tu apareceste e estragaste tudo.

Perséfone Vamos fazer assim: tu vais sair do meu quarto e eu vou voltar a dormir. Amanhã podes vir falar comigo quando eu estiver acordada e consciente.

Menta Nós vamos falar agora.

Perséfone E se eu não quiser falar contigo?

Menta Não sabes quem eu sou, pois não?

Perséfone És uma ninfa... Entras no meu quarto, sentas-te na minha cadeira e nem sequer te dás ao trabalho de te apresentar.

Menta Sou a Menta.

Perséfone Quem?

Menta Menta.

Perséfone Nunca ouvi falar nesse nome.

Menta O Hades nunca te falou de mim...?

Perséfone Que eu me lembre, não.

Menta Durante muito tempo, eu e o Hades vivemos juntos, no submundo, até que tu apareceste e o Hades achou que devia casar com uma deusa.

Perséfone Tu não estavas no submundo quando eu fui para lá, como é que viveram juntos até eu aparecer?

Menta Não foi bem quando apareceste, foi quando os deuses começaram a falar sobre ti. O Hades gostou da ideia de casar com uma deusa e separámo-nos.

Perséfone E acordaste-me para me dizer isso?

Menta Acordei-te para que saibas que fui eu que disse à tua mãe onde estavas.

Perséfone Queres que eu te agradeça?

Menta Quero que te afastes dele.

Perséfone Isso é um bocado difícil, tenho de voltar daqui a alguns meses.

Menta E pensas que alguns meses não são suficientes para que ele se esqueça de ti?

Perséfone Se ele se vai esquecer de mim, porque é que queres que eu me afaste dele?

Menta Era melhor para ti se te afastasses, não quero que fiques desiludida.

Perséfone Eu não vou ficar desiludida.

Menta Tu gostas dele.

Perséfone Ele mentiu-me, não posso gostar dele.

Menta Ele mentiu-te, enganou-te, seduziu-te e prendeu-te no submundo, contra a tua vontade. Porque é que havias de gostar dele? Quando voltares, ele nem se vai lembrar do teu nome.

Perséfone Ele bebeu a água do rio do esquecimento?

Menta Não, se ele bebesse a água do rio Lete, não se iria lembrar de nenhuma de nós, nem sequer dele mesmo. Não é preciso beber da água do rio do esquecimento para se esquecer que tu existes, eu sou mais bonita do que qualquer deusa.

Perséfone Devias ter cuidado com o que dizes, os deuses não gostam de arrogância.

Menta Os deuses são muito mais arrogantes do que eu. E mesmo que eu não fosse mais bonita do que qualquer deusa, basta eu ser mais bonita do que tu, o que é bastante fácil.

Perséfone Desculpa?

Menta Já olhaste bem para ti? Para o teu cabelo, para os teus olhos, para a tua roupa? Não és bela, não és delicada, tu tropeças nos teus próprios pés. Os deuses desejavam-te, porque eras uma novidade, carne fresca. Já não és uma novidade. Não há razão nenhuma para que o Hades queira continuar contigo, é melhor afastares-te. Não vais querer ficar a assistir enquanto ele volta para mim.

Eurídice O coração de Perséfone encheu-se de raiva e ela odiou Menta de tal forma que nem conseguia falar. Ergueu um braço e o quarto encheu-se de luz. Menta gritou e gritou e o som chegou a todos os lugares do Olimpo. Quando a luz desapareceu, Menta já não era uma ninfa, tinha-se transformado numa pequena planta, dentro de um pequeno vaso.

11.

Eurídice Às portas do reino infernal de Hades situa-se o rio Aqueronte, a fronteira que separa o reino dos vivos do reino dos mortos. Vez após vez, Caronte, o barqueiro, atravessa o rio para trazer as almas dos que já morreram. Diz-se que Caronte não deixa que nenhum ser vivo entre na sua barca. Mas a verdade é que alguns seres vivos conseguiram passar a fronteira para o submundo. A guardar as portas desse reino, está Cerberus, o cão de três cabeças, de Hades. E ao lado de Cerberus, estou eu, a olhar para um rio que não posso atravessar. À espera não sei bem do quê, sem sequer poder contar o tempo. E vejo a barca de Caronte atravessar o rio, mais uma vez. Mas desta vez não traz as almas dos mortos. Desta vez, quem está dentro da barca, com um ar altivo e uma pose rígida, é a deusa Deméter. Desce da barca, dá um passo em frente e olha directamente para mim.

Deméter Continuas à espera de Orfeu? Vais ficar aí muito tempo.

Eurídice O que é que isso te interessa?

Deméter Não devias falar assim com uma deusa.

Eurídice És Deméter, a deusa das colheitas. Calculo que não tenhas vindo ao submundo por causa das colheitas. A Perséfone está lá dentro. Queres entrar?

Deméter Não posso, os meus poderes não o permitem. A vida e a morte não se misturam.

Eurídice O que acontece se tentares entrar?

Deméter Nada de agradável.

Eurídice Mas pudeste atravessar o rio.

Deméter Posso atravessar o rio, nada mais.

Eurídice Então, porque vieste?

Deméter Achei que te ia encontrar aqui.

Eurídice Tu vieste à minha procura?

Deméter Eu sei quem tu és, Eurídice, sei porque aqui estás. E sei o que acontece com Orfeu no mundo dos vivos, enquanto tu esperas por ele.

Eurídice Uma deusa não deixa o Olimpo e atravessa o Aqueronte só para me dar notícias de Orfeu. O que queres tu de mim?

Deméter Quero saber como está a Perséfone.

Eurídice A Perséfone acabou de chegar.

Deméter Eu sei, vim atrás dela. Vou ficar sem a minha filha durante os próximos seis meses, preciso que alguém me dê notícias dela.

Eurídice Queres que eu vigie a Perséfone?

Deméter Quero que ela esteja feliz.

Eurídice Se pensas que o Hades lhe vai fazer mal, estás enganada.

Deméter Quero que ela esteja feliz, que tu garantas que ela está feliz e me relates se acontecer alguma coisa que ponha em causa a sua felicidade. O amor à minha filha a isto me obriga... Preciso da tua ajuda.

Eurídice E porque deveria eu ajudar-te?

Deméter Para fazeres a Perséfone feliz.

Eurídice Ela pode ser feliz sem que a mãe dela se meta na sua vida.

Deméter Tu não queres saber como está Orfeu? Eu posso dar-te notícias dele.

Eurídice Como está Orfeu?

Deméter Quando morreste, ele ficou inconsolável. Depois de voltar do submundo, sem te conseguir trazer com ele, ficou ainda pior. Jurou não voltar a olhar para mais nenhuma mulher e compôs músicas após músicas que fazem chorar todos aqueles que as ouvem.

Eurídice Não tens mais nada para me contar?

Deméter Ainda não compreendeste, pois não? Eu apenas me preocupo com a minha filha.

Eurídice E Zeus?

Deméter Que tem Zeus?

Eurídice Ouvi dizer que existe algo de especial entre ti e ele.

Deméter O teu querido Orfeu chegou à conclusão de que as mulheres só trazem sofrimento e convenceu outros homens de que seriam muito mais felizes se abandonassem as suas próprias mulheres e criassem relações com outros homens. Isso deixou as mulheres bastante insatisfeitas, o que as levou a jurar vingança contra o teu Orfeu. Ele corre perigo de vida.

Eurídice Tens de o ajudar.

Deméter Eu não tenho de fazer nada.

Eurídice Dizes-me que vão magoar Orfeu e não queres fazer nada? Como é que podes ser tão insensível?

Deméter Os mortais têm de lidar uns com os outros apenas durante algumas décadas e nunca estão satisfeitos. Se soubesses o que é ter de lidar com os egos imaturos dos outros deuses durante séculos, se calhar....

Eurídice Podes ajudar-me a salvar Orfeu ou não?

Deméter Sejamos sinceras, tu estás aqui à espera que ele morra... ou queres continuar sozinha?

Eurídice Não quero que ele sofra. Se ele quisesse morrer, já o teria feito.

Deméter É isso que te atormenta... Orfeu teve coragem para vir ao submundo buscar-te, mas não teve coragem para se matar.

Eurídice Ele não tem de desistir da vida por mim.

Deméter E tu, desistias da vida por ele?

12.

Submundo, casa de Hades.

Perséfone Este chá está ótimo, sabe mesmo bem.

Hades A sério?

Perséfone Queres beber um pouco?

Hades É de quê?

Perséfone Menta.

Hades Menta?

Perséfone Sim, chá de Menta.

Hades Não sabia que existia uma planta com esse nome.

Perséfone Tu não conhecias uma ninfa chamada Menta?

Hades Eu conheço uma ninfa chamada Menta.

Perséfone Ela está ali, naquele vaso. Acho que está com saudades tuas.

Hades O que é que se está a passar aqui?

Perséfone Devias provar o chá.

Hades Eu não quero chá.

Perséfone Mas gostas de Menta.

Hades Não estou a gostar desta conversa.

Perséfone Prova o chá.

Hades Já te disse que não quero provar o chá.

Entra Eurídice. Hades e Perséfone não se apercebem.

Perséfone É apenas chá, tens medo do meu chá?

Hades Não tenho medo do teu chá.

Perséfone Então, tens medo do quê?

Hades Não tenho medo de nada.

Perséfone Acho que isso não é verdade, acho que tens medo de alguma coisa.

Hades Pára com isso.

Perséfone Do que é que tens medo?

Eurídice De estar sozinho.

Perséfone Interessante.

Hades (para Eurídice) Que raio de conversa de merda é esta?

Eurídice Desculpa, foi sem querer. Saiu-me.

Hades O que é que estás aqui a fazer?

Eurídice Tu tinhas dito... Tu tinhas dito para...

Hades Para te meteres nas conversas dos outros?

Perséfone Não sejas desagradável, deixa-a falar.

Hades O que é que se passa?

Eurídice Fomos invadidos... Tu tinhas dito para eu te avisar...

Hades Invadidos? Como assim, invadidos?

Eurídice Píritoo e Teseu entraram no submundo para vir buscar a Perséfone.

Perséfone A mim? Porquê?

Eurídice Píritoo quer casar-se contigo.

Perséfone Casar?

Hades E trouxeram algum exército?

Eurídice Não, vêm só os dois.

Hades Estás a dizer-me que estamos a ser invadidos por duas pessoas? Dois não é propriamente uma invasão.

Eurídice Píritoo é filho de Zeus.

Hades Se eu me preocupasse com todos os filhos do meu irmão, ficava louco.

Eurídice Eles querem raptar a Perséfone.

Hades, Perséfone Raptar?

Perséfone Raptar-me? Mas porque é que toda a gente que quer casar comigo me leva, sem sequer me perguntar primeiro se estou interessada?

Hades Estás interessada em casar com o Píritoo?

Perséfone Não.

Hades Eu vou resolver este assunto. (Para Eurídice) Onde é que está o Thanatos?

Eurídice Da última vez que o vi, estava com uma das Moiras. Penso que era a Átropos.

Hades Mas o que é que se passa aqui, quando se precisa da morte, a morte está a namorar?

Eurídice Se calhar estão só a conversar...

Hades Eu vou ensinar àqueles dois idiotas porque é que não podem entrar no meu reino.

Perséfone Para que é que precisas do Thanatos? Ele apenas traz a morte e leva as almas para o submundo, não tem poderes para causar violência.

Hades O que eu quero é libertar as irmãzinhas dele, as Keres, mas preferia fazê-lo com ele. Elas são demasiado cruéis e traiçoeiras para andarem sozinhas.

Perséfone Isto não é propriamente uma batalha, são só dois... Soltar as Keres parece-me exagerado.

Hades O Ares costuma andar com elas, mas ele ia querer começar outra guerra e eu já tenho confusões que cheguem.

Perséfone Não podes deixá-los com o Cerberus? É para isso que servem os cães de guarda.

Hades O Cerberus não os impediu de entrar.

Perséfone Não quer dizer que consigam sair.

Hades Não seriam os primeiros... Quero resolver isto de uma vez por todas.

Sai.

Perséfone Eurídice, queres chá?

Eurídice Sim, obrigada.

Perséfone É chá de Menta.

Eurídice Eu sei, já ouvi falar dela.

Perséfone Eles estiveram juntos durante muito tempo?

Eurídice Acho que sim, mas ela agora não vai fazer mais nada.

Perséfone E o chá é delicioso.

Eurídice Tenho de te contar uma coisa.

Perséfone Eu sei que falaste com a minha mãe, estava à tua procura e ouvi-vos.

Eurídice Eu não vou dizer nada que tu não queiras, mas tinha de saber como está Orfeu.

Perséfone Eu sei.

Eurídice Desculpa.

Perséfone Não há problema, a minha mãe preocupa-se um bocado, só isso. Acho que vou fazer mais chá.

Eurídice Não me contaste o que te disse a Menta.

Perséfone É uma longa história...

Eurídice Eu tenho tempo.

13.

Submundo, casa de Hades.

Perséfone Orfeu está morto?!

Hades Um grupo de mulheres da Trácia, devotas de Dionísio, resolveu matá-lo.

Perséfone A sério?

Hades Atiraram a cabeça dele ao rio, junto com a lira. Encontraram-na na ilha de Lesbos.

Perséfone A lira?

Hades Não, a cabeça.

Perséfone Porque é que o mataram?

Hades Estavam embriagadas, como é comum a qualquer devoto do meu sobrinho.

Perséfone Isso não é razão para matarem alguém.

Hades Porque é que se mata alguém, Perséfone?

Perséfone Vingança, inveja, ciúmes...?

Hades Algumas delas desejavam Orfeu e ficaram furiosas porque ele passava todo o tempo com homens, outras viram os seus maridos trocá-las por Orfeu.

Perséfone A Eurídice sabe como ele morreu?

Hades Eu não lhe contei.

Perséfone Espero que Orfeu não lhe conte, não quero que ela fique perturbada com isto.

Hades Porque é que haveria de ficar perturbada? Voltaram a estar juntos.

Perséfone Se eu ficasse sem cabeça não ias ficar perturbado?

Hades Tu quando te foste embora, disseste que não ias falar mais comigo. Porque é que não cumpriste a tua promessa?

Perséfone Eu disse que não tinha de falar contigo, é diferente. Não queres que fale contigo?

Hades Eu fiquei seis meses a pensar que não ias falar mais comigo, e tu chegas com a minha ex-amante dentro de um vaso, transformada em planta, e falas comigo como se não se tivesse passado nada. O que é que te aconteceu?

Perséfone Tu trouxeste-me para aqui, enganaste-me e nem sequer sou a única pela qual estás interessado... Sou apenas mais uma, de quem te vais fartar.

Hades Ela disse-te isso?

Perséfone Algo do género.

Hades Tu és a minha escolha.

Perséfone Mas não me deixaste fazer a minha, não tive essa oportunidade, não te pude conhecer primeiro, porque nunca cheguei a poder decidir. Em vez disso, ofereceste-me uma romã, sem me dizer que ao provar as suas sementes ficaria aqui presa.

Hades Eu queria que nos conhecêssemos melhor antes de te dizer que estava interessado em ti...

Perséfone De todos os frutos que existem, uma romã, o fruto do casamento, símbolo da deusa Hera. Ela deve ter adorado a ironia, o seu símbolo a perturbar a minha mãe... Tenho a certeza de que ela soube, todos os deuses souberam. No Olimpo não se fala de outra coisa.

Hades A maior parte dos deuses não gosta de mim, especialmente a tua mãe, eu sabia que Zeus não ia conseguir guardar segredo. Assim, era como se estivéssemos a viver um tempo extra... um tempo emprestado. Mais tarde ou mais cedo, Zeus ia acabar por contar à tua mãe e ela iria arranjar maneira de te levar de volta.

Perséfone Podias ter falado comigo, podíamos ter resolvido isto os dois.

Hades Deméter é a Mãe e ninguém leva esse papel mais a sério do que ela.

Perséfone Isso não é desculpa para não falares comigo.

Hades Não sei, assustei-me, não sabia o que fazer...

Perséfone Entraste em pânico? O deus do submundo entrou em pânico. O soberano do reino dos mortos entrou em pânico.

Hades Quem é que disse uma coisa dessas? Não se pode dizer essas coisas, eu tenho uma reputação.

Perséfone O que eu queria dizer é que tu és terrível, assustador e extremamente poderoso.

Hades E todo teu.

Perséfone Então e isso não prejudica a tua reputação?

Hades Tu transformaste em planta quem te aborreceu, tu também és terrível e assustadora.

Perséfone Não disseste que sou extremamente poderosa.

Hades Também não disseste se és minha, se me terias escolhido...

Perséfone Tens dúvidas?

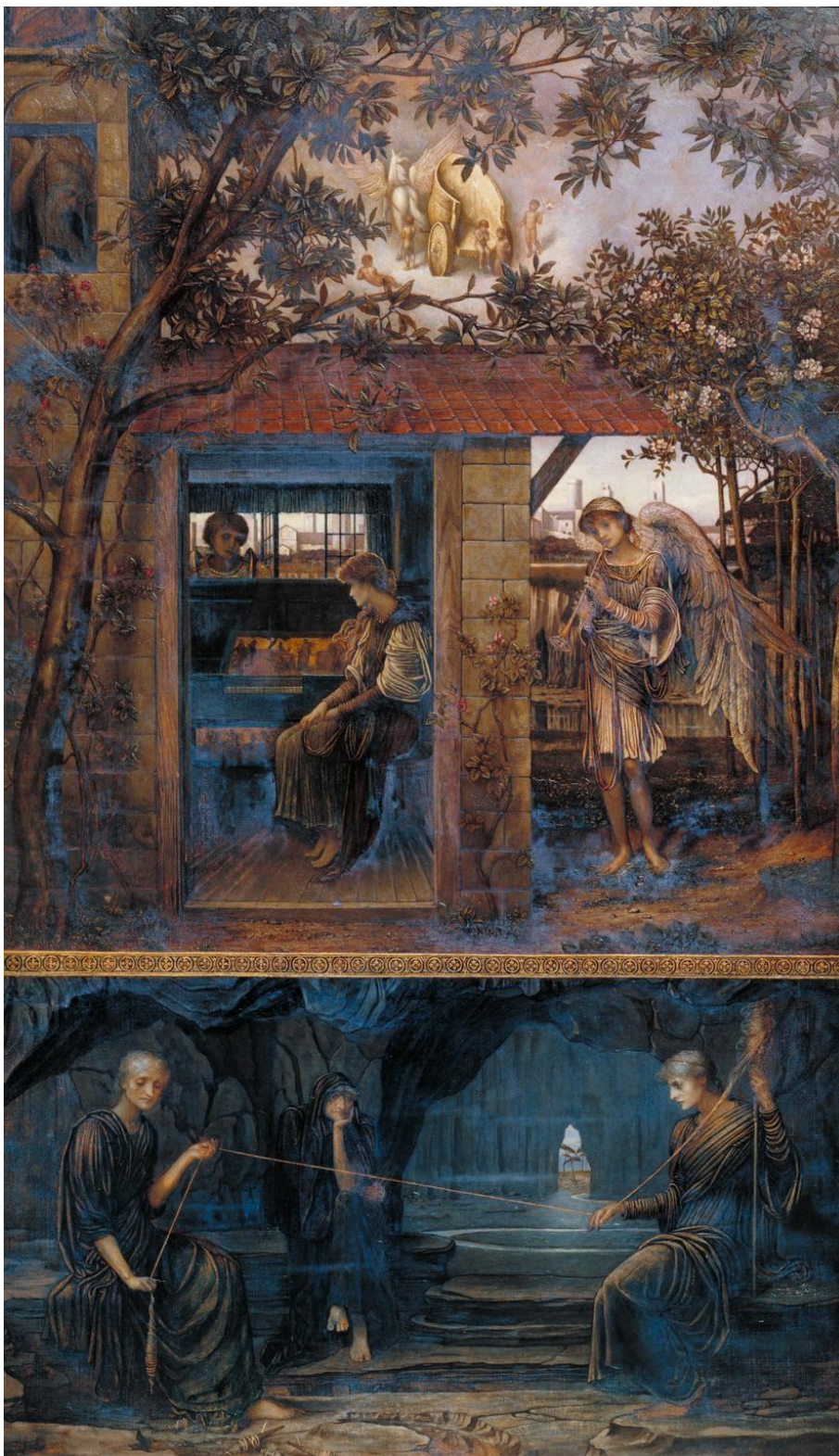
Hades Muitas...

Epílogo

Eurídice As Moiras criam a oportunidade para que as coisas aconteçam, mas não nos forçam a agir. Embora elas saibam o que nós vamos fazer, somos nós que o fazemos e é nossa a responsabilidade, quer sejamos mortais ou deuses. De seis em seis meses, Perséfone parte para o Olimpo e lá fica seis meses, até ter de voltar para o submundo, porque Hades fez a escolha que as Moiras esperavam que fizesse. E quando Perséfone chega à casa da sua mãe, a felicidade de Deméter sente-se em toda a terra, as plantas ficam mais verdes, as árvores dão fruto e todas as colheitas florescem. Mas, no momento em que Perséfone volta para o submundo, a terra fica mais fria, as folhas caem das árvores e a terra enche-se de água porque Deméter está infeliz e chora. Às vezes, chega a discutir com Zeus, culpando-o do que aconteceu. E ele, frustrado, lança raios contra a terra, criando tempestades. Os humanos sentem as diferenças, ao longo do ano, e deram-lhe nomes: Primavera, Verão, Outono, Inverno. Mas quando Perséfone vem ter comigo e com Orfeu, aos Campos Elísios, eu vejo no seu rosto que nada disto importa à verdadeira rainha do submundo.

Anexo 2

Quadro de John Strudwick, *A Golden Thread* ²⁷⁵



²⁷⁵ STRUDWICK, John Melhuish. *A Golden Thread*. 1885. In: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/strudwick-a-golden-thread-n01625>, Tate Museum, UK.