

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

UMA *ELECTRA* PORTUGUESA DO SÉCULO XVIII:
“TRAGEDIA EM CINCO ACTOS, TIRADA DA HISTORIA GREGA”, DE
FRANCISCO DIAS GOMES

MARÍA FERNANDA BRASETE
Universidade de Aveiro

O objectivo principal desta comunicação é explorar as ressonâncias da antiga tragédia grega na *Electra* de Francisco Dias Gomes, impressa em 1799 na Tipografia Régia Silvina no século XVIII, uma obra rara e muito pouco conhecida, presentemente disponível na Web em formato digital.

0. Em 1799, um ano depois de ter publicado *Ifigénia*¹, Francisco Dias Gomes² imprime na Tipografia Régia Silvina uma tragédia «em cinco actos, tirada da História Grega», intitulada *Electra*³. Se tomarmos em consideração a opinião de Luiz Francisco Rebello⁴ de que Portugal não é «um país de forte tradição dramaturgica», e se reconhecermos que as traduções, adaptações ou recreações do teatro greco-latino tiveram um carácter episódico, especialmente até ao século XX, esta tragédia setecentista sobre Electra constitui um exemplo assaz singular na história da recepção da tragédia grega no Teatro Português.

Pertencendo a um grupo de autores portugueses do século XVIII quase desconhecidos, apesar de o seu nome aparecer referenciado oito vezes no *Dicionário de Literatura* de Jacinto Prado Coelho⁵, a importância de Francisco Dias Gomes (1745-1795) deverá medir-se, em primeiro lugar, pelo contributo literário-cultural que prestou à época setecentista, enquanto poeta (*Obras Poéticas*, 1799), filólogo (*Análises e Combinações Filológicas*, 1745-1795) e crítico literário, além de autor de duas tragédias inspiradas em arquétipos

¹ Francisco Dias, *Ifigénia: tragedia tirada da historia grega* de Francisco Dias, Lisboa, Off. de João Antonio da Silva, 1798, 76 pp., 15 cm. Exemplar em mau estado de conservação. Obra digitalizada a partir do original. OMGAR 2537p (ULFL-OM). http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552_item1/

² Se bem que fosse este o nome completo do autor, o apelido “Gomes” aparece como um acrescento manuscrito na capa de rosto da peça e, geralmente, não figura nas citações bibliográficas da sua obra, como se pode comprovar, por exemplo, na “Biblioteca Digital” da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Esse foi o critério adoptado neste estudo.

³ Francisco Dias, *Electra: tragedia em cinco actos, tirada da historia grega* / de Francisco Dias, Lisboa, Typ. Régia Silvina, 1799, 108 pp., 16 cm. Obra digitalizada a partir do original. OMGAR 2536p (ULFL-OM). http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02551/ULFLOM02551_item1/ A partir de agora, todas as citações da *Electra* de Francisco Dias Gomes serão feitas a partir do ano (1799) desta edição digitalizada, seguido do número da(s) página(s).

⁴ *Fragmentos de uma Dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1994, p. 155. 5 Vd. Vol. 5, “Índices”, p. 1274.

gregos – *Ifigénia* e *Electra*. Uma vez que estas duas peças têm sido praticamente ignoradas pelos estudiosos do Teatro Português⁶, pensei que este seria um momento oportuno para ensaiar um breve estudo da tragédia *Electra*, a heroína trágica que mais tem marcado o meu percurso académico.

1. No âmbito da recepção da tragédia grega na literatura portuguesa setecentista, a *Electra* de Francisco Dias Gomes rememorava, em finais do século XVIII, o conflito trágico protagonizado por uma das mais célebres protagonistas da tragédia sofocliana. Tendo em linha de conta que estamos perante uma tragédia estruturada em actos e composta em versos decassilábicos, será possível prever, de imediato, que a relação de intertextualidade mantida com o texto arquetípico conciliava a retoma dos modelos greco-latinos consagrados com uma estética teatral fermentada pelo anseio de originalidade. Sob a influência do novo alento que o movimento arcádico concedera ao teatro clássico, Manuel de Figueiredo, um prolixo autor dramático⁷, que se empenhou a fundo na renovação do teatro nacional, lera na Arcádia em 1757 a sua tragédia *Édipo*, tendo posteriormente composto uma *Andrómaca*, inspirada em Racine e Eurípidés. Se bem que relativamente esparsa no panorama heterogéneo do teatro setecentista português, a recuperação do modelo trágico legado pela Antiguidade tendia a mostrar-se ainda demasiadamente presa a questões genológicas e de estilo, mesmo quando denotava a preocupação de reivindicar não uma imitação servil dos clássicos, mas a criação de obras originais. As peças trágicas de Francisco Dias Gomes enquadram-se, portanto, num contexto estético-literário em que a mimese dos tragediógrafos gregos pressupunha uma erudição notável, e pela emulação dos clássicos procurava-se servir e dignificar a produção dramática da época⁸.

Assim se entende que a complexa questão de originalidade aparece abordada na “Advertência” (1799: 3-4) preambular que antecede esta *Electra* setecentista. Nesse breve texto introdutório, Francisco Dias Gomes compraz-se

⁶ Curiosamente, nem o nome de Francisco Dias Gomes, nem o título das peças são mencionados na obra de referência de Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Lisboa, Verbo, 2001. Ainda assim, uma menção breve a estas duas tragédias pode encontrar-se na obra de Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1968, 5ª ed., p. 88, e na tese de doutoramento de Tatjana Manojlović, “Personagens da Tragédia Grega no Drama Português Contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia”, Lisboa, FLUL, Centro de Estudos de Teatro, 2008, p.25. (http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/573/1/20242_ulsd_re506_TD.pdf)

⁷ Um das oito tragédias produzidas pelo Arcade que «mais a fundo se empenhou na renovação da cena nacional» (Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1968, 5ª ed., p. 86). Cf. ainda Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Lisboa, Verbo, 2001, pp. 112-3.

⁸ Cf. J. do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, vol. 1, s.v. «Arcádia Lusitana», Porto Figueirinhas, 1984, p. 65.

em elucidar que, «pela primeira vez em Portugal, e tal em Espanha»⁹, esta sua tragédia «imita» uma das peças mais famosas e aplaudidas do «maior trágico dos Antigos» (Sófocles), sublinhando, de imediato, os aspectos que, na sua opinião, marcavam a originalidade da sua tragédia, face ao modelo imitado. Enquanto ressalta os traços mais originais da sua obra, Francisco Dias Gomes aproveita o ensejo de mencionar a aprovação lisonjeira que as inovações introduzidas na sua peça haviam já merecido por parte de «pessoas sapientíssimas nesta Arte»¹⁰, acrescentando que:

Os mesmos Sábios, sem ter motivos de lisonjear o Autor, assentam que o V Acto desta tragédia é superior ao V de *Orestes* de Voltaire¹¹, o qual muitos Franceses censuraram de frio (...). (1799:3)

À autoridade do modelo grego associavam-se, assim, os juízos elogiosos dos críticos que contribuía para legitimar o valor literário desta sua *Electra*, em sintonia com os padrões e a sensibilidade da época do autor que, engenhosamente, termina esta “Advertência” preliminar com as palavras seguintes: «merece esta peça estimação pela perícia do estilo, pela dicção da Poética e pela harmonia dos versos» (1799:4)

2. Num anseio de imprimir à sua tragédia de tema clássico uma marca de originalidade, Francisco Dias Gomes cria o seu próprio estilo, se bem que sempre sob a influência do seu modelo de eleição – Sófocles. Escorando a intriga dramática na tragédia sofocliana homónima, preferiu, no entanto, a moderna estruturação em cinco actos, prescindiu da figura do Coro, esse elemento ancilar da antiga tragédia grega, e apresenta Ismene como irmã de Electra. Estas inovações anunciavam, de imediato, uma reescrita do drama da filha do malogrado Agamémnon, mas a originalidade do nosso autor setecentista seria ainda mais ousada e manifestar-se-ia também num nível mais profundo, que se reflectia na forma como a acção se organizava e entretecia ao sabor do ritmo eloquente do verso decassilábico, renovando assim a tensão trágica dos diálogos que devolviam à cena figuras arquetípicas do teatro sofocliano.

Electra continua a protagonizar o conflito trágico da peça que recria algumas das cenas mais paradigmáticas da tragédia homónima de Sófocles (como é o caso das célebres cenas da urna, de anagnórise ou de tiranicídio), mas as variações intencionalmente introduzidas produzem uma ressonância muito mais ampla e profunda, que faz ecoar outras peças conhecidas da

⁹ Será curioso reproduzir o comentário explicativo que o autor fornece de seguida: «Digo em Espanha, porque os seus Dramáticos mais famosos quase nenhuma lição tiveram dos Trágicos Gregos, cujo idioma ignoravam para os poder imitar» (1799: 3)

¹⁰ (1799:3). As citações desta obra serão apresentadas numa grafia actualizada da língua portuguesa.

¹¹ Em 1750, Voltaire publicara *Orestes*, uma tragédia em cinco actos.

tradição sofocliana como por exemplo *Antígona* ou *Rei Édipo*. Essas variações, umas vezes mais subtis, outras mais audaciosas, evidenciam-se logo no próprio elenco de personagens (como é o caso da participação de Ismene, como irmã de Electra), mas também ao nível da caracterização da protagonista, no modo como se recriam cenas tão emblemáticas como a da urna ou a de anagnórise e até mesmo, como o próprio A. refere na “Advertência” (1799: 3), no facto de «a nobre e heróica disputa entre Pílades e Orestes, no Acto IV, não [ser] imitada de ninguém».

Fica-nos a impressão de que, numa tentativa de conjugar tradição e inovação, Francisco Dias Gomes procurou alicerçar a originalidade da sua tragédia, não no sentido moderno de ignorar a tradição herdada, mas a partir do modelo grego consagrado construir uma peça que nobilitasse, no seu tempo, aquele que foi considerado, desde sempre, o género maior do Teatro Ático. O grande mérito de um dramaturgo que versasse um tema clássico residia na forma de o tratar e é a esse ponto que, de seguida, me irei dedicar.

3. Como na *Electra* de Sófocles, a acção da tragédia portuguesa decorre em Micenas, mas a cena representa um templo majestoso (onde estão depositadas as cinzas de Agamémnon), com as portas abertas, junto a uma região costeira, numa zona arborizada que deixa entrever uma humilde casa de campo – que nos traz à memória o humilde casebre do Lavrador da *Electra* euripídiana.

No Acto I, composto por seis cenas, o diálogo reparte-se por cinco personagens: Ismene (irmã da protagonista), Idamante (o velho aio de Agamémnon, uma figura equivalente à do Pedagogo), Electra, Clitemnestra e Egisto. Neste espaço dramático, o diálogo inicial entre Ismene e Idamante¹² recontextualiza as principais coordenadas míticas da situação dramática que vão conceder o primeiro plano a Electra, se bem que prenunciando significativas alterações na reconstrução trágica do conflito da peça. Enclausurada na sua dor extrema, firme no desejo de vingar a morte cruel do pai, implacável na cólera que nutre pelo usurpador do trono familiar, mantém, em termos gerais, os traços sofoclianos da princesa de ânimo inquebrável, destemida e obstinada, que resiste na esperança de que o regresso do seu irmão Orestes possa retaliar a ofensa de um crime de sangue violento e intolerável. Esses permanecem como os traços de carácter da protagonista que no decurso da acção vão ganhar, todavia, novos matizes e conferir ao drama familiar uma dimensão política, de certa forma análoga à do conflito de Antígona. É certo que muitos pontos de contacto se poderiam estabelecer entre as duas heroínas trágicas sofoclianas:

¹² O nome de Idamante traz-nos à memória o filho homónimo de Idomeneu, o rei de Creta a quem Wolfgang Amadeus Mozart dedicou uma célebre ópera, composta em 1781, e cujo libreto, escrito em italiano, era uma adaptação de uma tragédia francesa de Antoine Danches.

ambas são princesas obcecadas por um crime de sangue familiar; ambas se isolam numa dor extrema que reclama vingança; ambas sentem ameaçada a sua linhagem real; ambas são vítimas do poder de um tirano. Assim, o efeito de estranhamento que a primeira cena da tragédia portuguesa provocava não punha em causa a tradição sofocliana, mesmo no surpreendente diálogo de abertura estabelecido entre Ismene, a irmã proscrita de *Electra* (1799:6, 10), com Idamante, o velho aio que salvara o jovem príncipe «do furor do tirano» (1799: 13), Egisto. E é precisamente esse tom político que vai marcar a diferença na caracterização da *Electra* de Francisco Dias Gomes, como entoam as palavras de Ismene, no final da Cena I:

Antes esses excessos enfurecem
Cada vez mais a dura crueldade
Do fero Egisto, que domina, e manda,
Qu' tudo pode no sublime trono
Do grande Agamémnon... mísera *Electra*! (1799:8)

Ao tradicional dever de vingança familiar acrescenta-se, assim, o desejo desatemorizado de retaliar o golpe cruel desferido por Egisto contra o seu malogrado pai. Mesmo alimentando ainda a esperança de que Orestes vive (1799:14), o clamor de vingança grita alto no coração de *Electra* que assume a hipótese de ela própria a pôr em prática:

«Quê? Pública há-de ser minha vingança.
(...)
Meu frágil braço aqui verás erguido
Para no sangue infame do tirano
Tua afronta lavar, qu'está pedido
Ao Céu, e à terra pública vingança. (1799: 14, 15-16)

Se na tradição trágica grega, o dever de vingança foi sempre entendido como um requisito apolíneo, que Orestes jamais ousou desrespeitar, nesta tragédia portuguesa a referência ao oráculo parece ter um valor meramente convencional, e não determina o comportamento de Orestes. Também na *Electra* de Sófocles, como salientou Maria do Céu Fialho¹³ «a decisão do regresso, ainda que *Electra* a veja marcada pela intervenção divina, parte do próprio Orestes» e, mais do que em qualquer outra peça, «o dramaturgo deixa-nos a impressão de os Olímpicos estarem tão longe dos determinantes da acção humana». Ora não é de estranhar que nesta tragédia setecentista

¹³ «O Deus de Delfos na *Electra* de Sófocles», *Minerva, Revista de Filologia Clássica* 20 (2007) 45.

os deuses estejam verdadeiramente ausentes, pois, em consonância com a mundividência cristã, é aos Céus que a protagonista dirige os seus lamentos e as suas imprecações. Mas também ela se sente só. O silêncio divino, a traição cobarde da sua mãe e os apelos à moderação da sua irmã resignada, Ismene, fazem com que Electra, como Antígona, não ceda nunca na sua obsidiante contenda, nem refreie o seu exacerbado desejo de vingança. A sua condição feminina não a impede, no entanto, de expor a ira impiedosa que sente pela mãe e por Egisto, porque, como declara (Cena IV):

Uma vingança nobre e gloriosa
Só nos pode fazer clara e famosa (1799:25)

A diferença desta Electra é que ela não pretende ser uma protagonista passiva, uma vítima *patética* de um destino trágico que a condena a uma sobrevivência lamentosa e resignada.

Também as personagens de Clitemnestra e de Egisto dão provas do subtil trabalho de assimilação e de adaptação operado pelo dramaturgo português. Ecos da congénere euripidiana ressoam na recharacterização da personagem de Clitemnestra: uma mãe flagelada com a vida infortunada dos seus filhos; uma cúmplice penitente do crime sanguinário que confessa; uma rainha subjugada ao poder implacável do seu marido-tirano; uma mulher atemorizada e desiludida com as desventuradas de uma vida que a oprime e a leva a implorar a morte¹⁴. A cena entre mãe e filha assume novas proporções de ódio e de vitupérios, que se intensificam quando Clitemnestra lhe anuncia a proposta de casamento com o filho de Egisto como a solução planeada para unir as duas famílias.

A última cena termina precisamente com um diálogo entre Egisto e Clitemnestra, em que ela lhe comunica a recusa veemente de Electra de unir-se a Cléon, num matrimónio indigno e aviltante para o destino do seu *oikos*.

No Acto II, dominam as personagens masculinas: Orestes e Píades que se encontram primeiro com Ídamante e depois com Egisto. Retomando a tradição o filho de Orestes chega incógnito à terra pátria (desta vez encarnando o papel de náufrago), acompanhado do seu fiel amigo Píades, que, como em Ésquilo, não é uma personagem muda, mas cuja intervenção se reveste de uma importância dramaticamente consistente e surpreendente.

Logo no início da primeira cena, o leitor tomava conhecimento, através de uma sucinta didascália, da inovação introduzida na paradigmática “cena da urna”: ela continha as cinzas de Cléon. Subsumia-se assim o estrategema

¹⁴ Cf. Cenas IV e V. Note-se que esta última cena é um breve monólogo (11 versos) de Clitemnestra.

engendrado por Egisto para unir as duas famílias. Mas é a Idamante que Orestes revela primeiramente a identidade das cinzas que a urna contém (1799:39) e é com a cumplicidade do velho aio que narra a falsa história da morte do irmão de Electra às mãos de Cléon, «Que num estreito passo se encontravam/ sem ceder um a outro» (1799: 43). As ressonâncias da passagem equivalente do *Rei Édipo* são inquestionáveis, mas o desfecho trágico do encontro dos Labdácidas opõe-se ao desta narrativa artificiosa (1799: 44-5), que encerra este Acto II. É a falsa notícia da morte infausta de Orestes às mãos de Cléon que, fazendo crescer a tensão dramática no Acto III, alimentada pelas reacções contraditórias das personagens em confronto (Electra e Idamante/Egisto), vai motivar a aguardada cena de reconhecimento. Perante o sofrimento lancinante da irmã, Orestes resiste ao «vivo impulso» de lhe falar (1799: 72), mas, a conselho do sempre previdente Píades, evita a revelação da sua verdadeira identidade que acaba, no entanto, por ser descoberta por Electra, mediante a conjugação de dois indícios desconhecidos da tradição: o colar de Agamémnon que ela própria colocara no pescoço do seu jovem irmão, mas que Orestes diz ser um prémio da sua vitória sobre Cléon; e o sinal de nascença no peito que ela vislumbra, quando, num arremesso desvairado de retaliação, lhe rasga as vestes para desferir o punhal contra aquele que julgava ser o infame assassino do seu irmão.

No Acto IV, «não imitado de ninguém», conforme adverte o A. (1799: 3), as variações multiplicam-se na construção de uma intriga que ganha intensidade dramática na incapacidade que confronta Egisto e Clitemnestra em reconhecerem Orestes. Estimulante para o curso da acção é o paródico *qui pro quo* que protela o reconhecimento do jovem príncipe atrida, accionado pelo perspicaz Píades no intuito de salvar a vida do amigo da morte decretada por Egisto ao guarda Fanor. Neste processo de recriação dramática do reconhecimento de Orestes, o uso ardiloso de um tópico não convencional (1799: 82) cria uma cena patética de impasse (Cena III) que, além de protelar o desfecho da anagnórise, fornece uma motivação para o tiranicídio mais consentânea com o pensamento ético-moral coevo. A desmesura do rancor vingativo de Egisto manifesta-se no acto de um rei desesperado que também ordena aos guardas a prisão e morte de Electra (1799:91), mas que a mãe impede com inesperada força persuasiva:

Suspendei-vos, indignos, ninguém ouse
Com sacrílega mão tocar em Electra (1799:91)

É no último Acto da peça que acontece o tão esperado tiranicídio, mesmo sem se ter cumprido o matricídio, que o antecedia na *Electra* sofocliana. Respeitando as convenções da antiga tragédia grega, o acto homicida não é perpetrado em cena. A função do antigo mensageiro é desempenhada, primeiro por Ismene, que presenciara a cena e, com genuína comoção, relata à mãe os

anteriores e os pormenores desse confronto sangrento, em que Orestes agiu em legítima defesa e derrotou com valentia Egisto.

(...) entre clamores,
Entre aplausos de gentes infinitas,
Como em triunfo Orestes é levado,
E como rei por todos aclamado (1799: 95)

As reminiscências da tragédia sofocliana parecem implícitas na descrição da morte de Egisto como um acto vitorioso de Orestes, a que o reconhecimento público garantirá o almejado *kleos*. Também Édipo agira em legítima defesa, quando matou o estrangeiro numa encruzilhada; e o próprio Orestes sofocliano executara o tiranicídio, «imaginando o seu acto como um gesto glorioso»¹⁵. As dissemelhanças começam a insinuar-se, no entanto, quando Electra rejubila ao recordar a Ismene os pormenores mais cruentos do acto de vingança que há muito tempo desejara ver realizado (1799: 102-3). Seria do maior interesse determo-nos um pouco mais na comparação das duas narrativas que revelam as diferentes focalizações das irmãs do homicídio, e as articulássemos de seguida com a pungente reacção de Orestes (1799: 103-5), na penúltima cena da peça.

Limitar-nos-emos apenas a ilustrar, numa breve citação, os efeitos nefastos do acto homicida, provocados no espírito daquele príncipe, que agira na ilusão de que realizava um feito glorioso, porque justo e justificado:

Ó lembrança do crime que me oprimes;
Tira-me a vida triste, e aborrecida,
Já que valor não tenho, esforço, e audácia
Para tentar contra os meus próprios dias,
E dar fim a meus males lastimosos.
Mas... ah! ... que vejo? ... os fogos da vingança
Em vossas mãos já brilham... Negras Fúrias...
Monstros, deixai-me ...um triste, e um desgraçado,
Que até compaixão vossa merece. (1979:106)

Bem longe do modelo sofocliano, esta *Electra* portuguesa do século XVIII não só suprimiu o matricídio do enredo trágico como atribuiu um papel crucial às emoções que o agir das próprias personagens potencia enquanto forma de aprendizagem e de conhecimento, que as transforma e lhes subtrai o valor de uma vida auspiciosa. A visão delirante das “Negras Fúrias” funciona simbolicamente como um eco esquiliano do sofrimento desmesurado daquele

¹⁵ Maria do Céu Fialho, “O Deus de Delfos na *Electra* de Sófocles”, *Minerva, Revista de Filologia Clássica* 20 (2007) 47.

homem que toma consciência do horror do acto criminoso praticado, mesmo sem ter chegado ao extremo de matar a sua própria mãe. Ao conflito político e familiar sobrepõe-se, agora, um dilema ético-moral, com repercussões psicológicas devastadoras e bem visíveis no pungente espectáculo de dor que domina a parte final da peça. As interrogações desiludidas de Electra (1799: 105) e as súplicas lancinantes de Clitemnestra, para que a morte a liberte dos remorsos que a corroem, pontuam essa mudança de perspectiva, essa reviravolta que conduziu à catástrofe os membros daquela família amaldiçoada por um destino cruel que lhe parece negar qualquer esperança de futuro.

Se bem que tanto a *Electra* sofocliana como a tragédia de Francisco Dias Gomes confrontem as suas personagens com o estranho paradoxo da existência, os versos finais da peça portuguesa deixam entreaberta a possibilidade de um horizonte venturoso para a vida humana.

Infeliz quem mal vive, e mal acaba!
Ditoso quem bem vive, e quem bem morre. (1799:108)

BIBLIOGRAFÍA

- Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, 5 vol., Porto, Figueirinhas, 3ª ed., 1984.
- Francisco Dias, *Ifigenia: tragedia tirada da historia gregal* de Francisco Dias. - Lisboa: Off. de João Antonio da Silva, 1798. - 76 p.; 15 cm. - Exemplar em mau estado de conservação. Obra digitalizada a partir do original. OMGAR 2537p (ULFL-OM). http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552_item1/
- Francisco Dias, *Electra: tragedia em cinco actos, tirada da historia grega* / de Francisco Dias. - Lisboa : Typ. Régia Silvina, 1799. - 108 p.; 16 cm. - Obra digitalizada a partir do original. OMGAR 2536p (ULFL-OM). http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02551/ULFLOM02551_item1/
- Maria do Céu Fialho, “O Deus de Delfos na *Electra* de Sófocles”, *Minerva, Revista de Filologia Clássica*, 20 (2007) 39-45.
- , *Electra*, Introdução e Tradução do Grego. In: Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho (edd.), *Sófocles. Tragédias*, Coimbra, Minerva, 2003, 91-166.
- Tatiana Manojlovic, “Personagens da Tragédia Grega no Drama Português Contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia”, Diss. Dout., Lisboa, FLUL, Centro de Estudos de Teatro, 2008. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/573/1/20242_ulsd_re506_TD.pdf
- Luis Francisco Rebello, *Fragments de uma Dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- , *Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1968, 5ª ed.