

**MISCELÂNEA DE
ESTUDOS
EM HONRA DE
MARIA DE FÁTIMA SILVA**

VOLUME II

**FREDERICO LOURENÇO
SUSANA MARQUES
(COORD.)**

ijU



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

REVISÃO

Daniela Pereira

IMAGEM DA CAPA

Laura Adai - Unsplash

INFOGRAFIA

Margarida Albino

EXECUÇÃO GRÁFICA

KDP

ISBN

978-989-26-2399-3

ISBN DIGITAL

978-989-26-2400-6

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2400-6>



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/00196/2020
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

MISCELÂNEA DE
ESTUDOS
EM HONRA DE
MARIA DE FÁTIMA SILVA

VOLUME II

FREDERICO LOURENÇO
SUSANA MARQUES
(COORD.)

ijú

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

IDADE MÉDIA	9
Ὁ λόγος τῆς ἱστορίας: Ana Comnena e a narração da história – Mário de Gouveia	11
A Corte de Avis e a europeização de Portugal: O Infante D. Pedro – Nair de Castro Soares.....	27
HUMANISMO	43
Reminiscências da <i>Arte Poética</i> Horaciana na obra do Humanista Inácio de Moraes – Aires Pereira do Couto	45
A etopeia ou a criação de carácter de um herói – D. João de Castro – de matizes clássicas na historiografia e na épica do século XVI – Luís Miguel Henriques	65
Retórica em palco: o espaço performativo na agenda política da <i>Tragicomédia do rei Dom Manuel</i> – Margarida Miranda.....	87
Da utilidade e dignidade da Poesia: o discurso latino de Francisco de Mendonça SJ em louvor da poesia – Carlota Miranda Urbano	101
“Trionfi da tavola” e poemas açucarados no Paço Ducal de Vila Viçosa – André Simões.....	119
O culto de Rainha Santa Isabel em Aragão. <i>Historia, y Vida</i> <i>de Santa Isabel, Reyna de Portugal, y Infanta de Aragon</i> de Juan Carrillo – a influência de Pedro Perpinhão – Helena Costa Toipa	135

RECEÇÃO DOS CLÁSSICOS	155
Sobrevidas Brasileiras de Orfeu – Maria Aparecida Ribeiro	157
Seis autores en búsqueda de un personaje: El mito de Orfeo. Tradición y relecturas desde América Latina – Rómulo Pianacci	177
Esponsais linguísticos: Machado e Rosa – Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	197
Andam faunos pelos bosques: erudição clássica num “faceto discorrer” sobre o “génio da espécie” – Maria José Ferreira Lopes	217
Horace and Ovid in Matthew Lewis’s <i>The Monk</i> (1796) – Stephen Harrison	249
Nathaniel Hawthorne, Narrative Empathy and the <i>Odyssey</i>: A Reading of “Wakefield” – Lucía P. Romero Mariscal.....	275
El edén perdido – Concepción López Rodríguez.....	289
Re-reading Euripides’ <i>Bacchae</i> through performance at the end of the nineteenth and into the twenty-first centuries – Fiona Macintosh.....	311
Antígona, um mito de exílio no teatro português e espanhol do século XX – Carlos Morais.....	341
O(s) espaço(s) do exílio em <i>Sob o olhar de Medeia</i> – Ana Seíça Carvalho	369
E a cidade não expulsou o poeta: ecos clássicos na obra de Léopold Senghor – Maria Cristina Pimentel & Arnaldo do Espírito Santo	383
Indícios clássicos no conto “Os sapatos novos de Josefate Ngwertana”, de João Paulo Borges Coelho – Maria Fernanda Brasete.....	407
Reconstruyendo a Pericles. Fuentes griegas en <i>Pericles y Aspasia</i> de Millán Picouto – María Teresa Amado Rodríguez.....	433
A retórica da palavra e do mito em cenário de guerra: Perdoar Helena de Eurípides a José Tolentino Mendonça – Martinho Soares	461

O regresso de Ulisses e a Multiplicidade de Calvino	
– Rita Marnoto	483
A poesia de Manuel Alegre: ecos do mito de Ulisses na contemporaneidade	
– Susana Marques	499
Ecoss da Antiguidade na Poesia Portuguesa Contemporânea:	
Ulisses Plurais – memórias míticas – Adriana Freire Nogueira	515
Não sei se sem poemas há país. Notas sobre <i>Nada está escrito</i> de Manuel Alegre	
– José Ribeiro Ferreira	537
As mulheres Troianas da Síria – Sandra Pereira Vinagre	563
LITERATURA CONTEMPORÂNEA	585
«Meter isto num romance»: José Saramago e a narrativização do espaço	
– Carlos Reis	587
Sob o signo de Jerónimo de Mendonça e de Rainer Maria Rilke	
História e poesia em <i>Jornada de África</i>, de Manuel Alegre	
– Maria António Hörster	601
Santo António na segunda década do século XXI	
Representações literárias em português e alemão – Maria de Fátima Gil	623

AS MULHERES TROIANAS DA SÍRIA

THE TROJAN WOMEN OF SYRIA

Sandra Pereira Vinagre

Univ. Lisboa, CEC

ORCID: 0000-0002-6840-3928

sandra.pvinagre@gmail.com

Resumo: Pouco tempo depois do início da Guerra civil na Síria, o mundo assiste à diáspora de todo um Povo. É neste contexto que Omar Abusaada, dramaturgo sírio, reescreve a peça de Eurípides, *As Troianas*, em cuja representação as atrizes não são profissionais, mas antes sírias refugiadas. Substituindo as histórias de cada uma das personagens da peça original pelas histórias reais destas mulheres, assistimos à renovação da tragédia de Eurípides, num paralelismo evidente entre os sofrimentos das troianas e os das mulheres sírias. A este projeto seguiu-se a reescrita e representação de outras duas tragédias antigas, também com refugiadas como atrizes, projeto este que não só veio atestar, uma vez mais, a intemporalidade e universalidade das questões colocadas nas tragédias, como também veio contribuir para dar uma plataforma à voz destas mulheres e às suas histórias.

Palavras-chave: Teatro, Eurípides, Troianas, Síria, Refugiados

Abstract: Shortly after the beginning of the Civil War in Syria, the world watches the diaspora of an entire People. It is in this context that Omar Abusaada, a Syrian playwright, rewrites Euripides' play *The Trojans*, in which the actresses are not professionals, but rather Syrian refugees. Replacing the stories of each of the characters in the original

play with the real stories of these women, we witness the renewal of Euripides' tragedy, in an evident parallelism between the sufferings of the Trojans and the sufferings of the Syrian women. This project was followed by the rewriting and representation of two other ancient tragedies, also with refugees as actresses, a project that not only attested once again the timelessness and universality of the questions raised in the tragedies, but also contributed to give a platform to the voice of these and their stories.

Keywords: Theater, Euripides, Trojan Women, Syria, Refugees

No Inverno de 2013, vinte e cinco mulheres sírias, refugiadas na Jordânia, sobem ao palco do Centro Nacional da Cultura e das Artes, em Amã, na Jordânia, numa peça inspirada em *As Troianas*, de Eurípides. Este projeto nasceu da vontade dos britânicos Charlotte Eagar e William Stirling, ambos jornalistas, mas classicistas de formação, de fazerem sessões de teatro terapêutico com mulheres refugiadas sem qualquer experiência teatral, como forma de lhes dar, por um lado, ferramentas para o processo de recuperação dos traumas sofridos e, por outro, uma plataforma de divulgação das suas histórias¹. A escolha do texto da “tragédia da dor inocente”² explica-se pelo evidente paralelismo entre o sofrimento das mulheres troianas e o das mulheres sírias refugiadas.

As Troianas tem sido admirada pela sua mensagem antiguerre³, sendo reflexo disso muitas das suas adaptações contemporâ-

¹ Na sequência desta representação, Charlotte Eagar e William Stirling criaram a “The Trojan Women Project”, cujo objetivo, como indicado no site do projeto, é criar “a platform for Syrian refugees to tell their own stories through Drama”. Informação sobre as diversas atividades do projeto pode ser consultada aqui: www.trojanwomen-project.org [07.10.2018].

² Jaeger 1969: 373.

³ Foram, aliás, vários os estudiosos que ao longo dos anos defenderam a ideia de que já na altura da sua representação esta tragédia teria uma ligação ou, pelo menos, teria sido inspirada em eventos contemporâneos. Durante a Guerra do Peloponeso, uma guerra entre gregos numa contenda que terminou em desgraças várias e que conduziu à ruína do império ateniense, mais concretamente no inverno de 416-415 a.C., apenas uns meses antes da representação de *As Troianas*, Atenas conquistara a ilha de Melos, uma *polis* fundada por Esparta que estava a tentar manter-se neutral no conflito. De acordo com Tucídides (V, CXVI, 2-4), os atenienses mataram todos os

neas⁴, mas o foco, nesta versão, mais do que na guerra, está na perda do controlo das mulheres sobre as suas próprias vidas, sobrando-lhes apenas a escolha sobre como lidar com o seu próprio sofrimento. No século V a.C., como hoje, as mulheres como Hécuba, Andrómaca ou Cassandra representam as vítimas da guerra e vêem-se confrontadas com a necessidade da sobrevivência por entre os despojos de uma guerra que não foi por elas gerada e a de terem de lidar com os seus próprios sofrimentos. Tal como na tragédia de Eurípidés, estas mulheres são totalmente impotentes perante o desenrolar dos acontecimentos: o massacre das suas famílias e amigos, a aniquilação da sua cidade e dos seus cidadãos e o destino cruel que as espera, que é, na verdade, o cerne da ação de *As Troianas*⁵.

De acordo com o Observatório Sírio de Direitos Humanos, desde o início da Primavera Árabe na Síria, em 2011, até Março de 2021,

homens adultos e escravizaram as crianças e as mulheres. Tendo em conta as similitudes entre este massacre e o enredo da tragédia, facilmente se compreende como se pode entendê-la como uma resposta ou uma crítica à conquista da ilha ou até um aviso para quem defendia políticas imperialistas pois, na altura da representação da peça, Atenas se preparava para mais uma expedição de carácter imperialista, desta vez à Sicília. No entanto, nas décadas mais recentes, são vários os estudiosos que colocam em causa a intenção de Eurípidés em fazer esta relação entre os dois eventos, nomeadamente por questões cronológicas pois, da conquista de Melos, provavelmente no Inverno de 416 a.C., à representação da tragédia, em março de 415 a.C., o tragediógrafo teria tido muito poucos meses para escrever a peça, apresentá-la ao Arconte e recrutar e treinar os atores e os membros do coro. Independentemente das intenções de Eurípidés, das quais não podemos ter certezas, tendemos a concordar com Croally quando ele salienta que mais importante é “the fact that the writing of the play is not really the issue: it was a matter for the audience to decide in March whether they saw the play as a response (as their response) to Melos.” (Croally 1994: 232, n. 170). Para uma discussão mais alargada sobre este tópico, sugere-se a leitura de Kip 1987, Croally 1994: 231-234 e Goff 2009: 27-35.

⁴ Entre outras, salientamos as seguintes: em 1964, a adaptação de Jean-Paul Sartre faz uma analogia com a tortura e os massacres que tiveram lugar durante a Guerra da Independência da Argélia; em 1974, na adaptação de Tadashi Suzuki, encenador japonês, Troia representa Hiroshima; em 1994, a adaptação de Tony Harrison serve de protesto contra o Governo de Margaret Thatcher e a sua decisão de permitir que os americanos colocassem armas nucleares nas instalações de Greenham Common, em Inglaterra. Para uma leitura mais aprofundada sobre a receção contemporânea de *As Troianas*, sugerem-se as seguintes leituras: McDonald 1992: 21-44, Macintosh 1997: 284-323, Goff 2009: 78-135, Romero Mariscal 2013: 369-384, Lauriola 2015: 44-99 e Rabinowitz 2017: 199-213.

⁵ Para comentários sobre a tragédia, sugere-se a leitura de Barlow 1986, Morwood 2000, Burian e Shapiro 2010 e Rocha Pereira 2018.

mais de 590 mil pessoas foram mortas⁶ e de acordo com o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, de 2011 até final de 2019, 13,4 milhões de pessoas foram obrigadas a deslocar-se, um número que inclui 6,6 milhões de refugiados e 6,7 milhões⁷ de deslocados internos⁸. Zainab Bangura, representante especial do Secretário-Geral das Nações Unidas sobre a violência sexual em conflitos, denunciou em 2015 que a violência sexual sobre as mulheres estava a ser usada como tática de terrorismo:

“After attacking a village, IS (Islamic State) splits women from men and executes boys and men aged 14 and over. The women and mothers are separated; girls are stripped naked, tested for virginity and examined for breast size and prettiness. The youngest, and those considered the prettiest virgins fetch higher prices and are sent to Raqqa, the IS stronghold. There is a hierarchy: sheikhs get first choice, then emirs, then fighters.”⁹

Verdade que, embora muito pouco noticiado pelos órgãos da comunicação social internacional, as mulheres desempenharam um papel muito importante desde o início do conflito, não só organizando como participando em diversas manifestações. Najwa Sahloul descreve o que muitas mulheres fizeram em Damasco quando o regime tentou parar as inúmeras manifestações:

“(…) elles ont installé des haut-parleurs sur des immeubles, dans des jardins publics, diffusant des chansons révolutionnaires, ont

⁶ Dados disponíveis em: <https://www.syriahr.com/en/157193/> [30.03.2021]

⁷ UNHCR 2020: 81.

⁸ O documento define como deslocados internos “persons or groups of persons who have been forced or obliged to flee or to leave their homes or places of habitual residence, in particular as a result of, or in order to avoid the effects of armed conflict, situations of generalized violence, violations of human rights or natural or human-made disasters, and who have not crossed an internationally recognized State border.” (UNHCR 2020: 66).

⁹ Reinl 2015.

lancé des ballons portant des tracts incitant la population à se joindre aux manifestants, ont tagué des murs en hommage à la révolution, aux prisonniers et aux disparus (...) Il existe de milliers de vidéos-amateur sur You tube montrant des femmes, visages cachés (pour ne pas être identifiée) lisant des déclarations, scandant des slogans, chantant des chansons révolutionnaires, brandissant des pancartes...”¹⁰

Assim, muitas destas mulheres acabaram por ser levadas para a prisão, outras foram mortas e outras ainda foram violadas por grupos em frente aos seus pais, aos seus maridos, aos seus filhos. E quando finalmente tomam a difícil decisão de abandonarem o seu País, vêm-se em campos de refugiados onde o dia a dia não é muito melhor, sendo vários os relatos de violações assim como de casamentos entre homens adultos e mulheres ainda menores¹¹ entregues por pais desesperados que veem nestes casamentos uma forma de as proteger, sexual e financeiramente, e uma maneira de conseguirem viver fora dos campos¹². Tal como na Grécia Antiga, e como refere Silva,

“(…) qualquer que seja o seu envolvimento no desencadear das hostilidades, é certa a sua impotência perante o desenrolar do

¹⁰ Sahloul 2014.

¹¹ Um estudo da UNICEF, elaborado em 2014, refere que o número de casamentos que envolvem menores (e estes são apenas os registados, pois nem todos são considerados legais) tem vindo a aumentar: dos casamentos registados em 2011, 12% foram com crianças menores, uma estatística que aumentou em 2013 para 18%, em 2013 para 25% e em 2014 para 32% (UNICEF 2014: 23). Para mais informações sobre esta polémica, sugere-se a leitura de Haid 2013, Abuqudairi 2013, Save the children 2014 e Girls not Brides 2018 (“Girls not Brides” é uma parceria entre mais de 1300 organizações da sociedade civil, dedicadas a pôr um fim a estes casamentos).

¹² Majda é apenas uma de entre as várias mulheres que, depois de várias denúncias de violações no campo de Zaatari, onde se encontrava refugiada, se viu obrigada a aceitar casar a sua filha menor conseguindo desta forma alugar uma casa fora do campo de refugiados. Para uma mãe de 4 filhas, a decisão não é fácil nem isenta de polémica: “I told myself that by marrying off one of the girls I could take care of the whole family and we could escape this fear we were living in (...) it's better to sacrifice one than sacrifice everybody.” (Haid 2013: 55).

combate e a vulnerabilidade a que estão sujeitas, sobretudo no caso da derrota daqueles que são os seus protectores e da destruição do terreno em que se encontram.”¹³

Não é de admirar, por isso, que as mulheres sírias refugiadas a quem foi apresentado o texto da tragédia de Eurípidés se tenham com ele identificado, encontrando nele as palavras e a voz necessárias para descrever os horrores por que passaram: a destruição dos seus lares, a perda de membros da sua família, a destruição da sua pátria, a crueldade para com mulheres e crianças, a mudança da fortuna, os impactos da guerra. Como refere M. Cooke,

“For the women in the camps, it was not enough to share their experiences in stutters and broken sentences. They needed help with their stories so that in telling them they might begin to understand what they had undergone. In the no-time of refugee camps they had time to reflect. Like prison experience, the violence of the regime repression of the revolution was hard to put into words”¹⁴.

Para as mulheres sírias, as frases de personagens como Hécuba, Andrómaca e Cassandra eram mais do que expressões com 2500 anos de idade, mas antes as palavras que elas precisavam para conseguirem verbalizar as suas próprias histórias¹⁵:

“I feel as though the text is talking about us, all the details of our lives and what we went through ourselves. It is like us, we were all queens in our own houses, our houses were our kingdoms. We are like Hecuba: we lost everything.” (Fatima)¹⁶

¹³ Silva 2014: 71.

¹⁴ Cooke 2017: 102.

¹⁵ Mantemos confidenciais os apelidos destas mulheres por questões de segurança.

¹⁶ Disponível em: <https://www.trojanwomenproject.org> [07.10.2018]

“Troy’s story is very similar to Syria’s story, its women, its children, the country that was destroyed. So when they offered us this text and this play we were very keen to participate because we all lived the real experience. It’s not like we needed to write a new story, whatever happened in Troy was documented, but it’s no more than what happened in Syria.” (Maha)¹⁷

“When Hecuba turns to have a last look at Troy she makes a speech about never seeing her country ever again, and I cry when I read it, because when we were at the border about to cross into Jordan my husband told me to look back at Syria for one last time, because we might never see it again.” (Suad)¹⁸

Para a direção do projeto foi convidado Omar Abusaada, formado pelo Instituto Superior de Artes Dramáticas, em Damasco, e cujos trabalhos de produção e encenação têm tido desde o início da sua carreira uma forte componente política. Em 2004, Abusaada foi co-fundador do grupo “Studio Theatre” que usava o teatro como um *forum* aplicando as técnicas de Augusto Boal¹⁹, um diretor de teatro, dramaturgo e teórico que ficou mais conhecido pela sua teoria do “Teatro do oprimido”, um método político-teatral assente na crença da força do teatro para mobilizar os trabalhadores e os oprimidos para a luta contra a opressão provocada pelo sistema capitalista²⁰. Esta prática, assente em teorias marxistas, levou Abusaada a trabalhar

¹⁷ No vídeo elaborado pela Developing Artists, em 2016, que tinha como objetivo a recolha de fundos para custear a representação na Jordânia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=dFUunYi5t2E&feature=emb_logo [07.10.2018]

¹⁸ Disponível em: <https://www.trojanwomenproject.org> [07.10.2018]

¹⁹ Boal 1991.

²⁰ O encenador refere numa entrevista como surgiu a motivação de trabalhar com as técnicas de Boal: “You need to know that before 2011, there was no way to overcome censorship in Syria. It was a double censorship, on both the text and the performance itself. There were so many red lines. You couldn’t talk about politics, about dignitaries, about corruption, or sex, or religion... I was never able to put on a show without having to change a few things, to come up with alternative solutions. It’s in that context that our company began following the model of the Theatre of

durante vários anos em aldeias da Síria, prisões e campos de refugiados com workshops interativos, podendo ser definido como um “artista-ativista”, termo pelo qual Cooke²¹ designou os artistas que, no contexto de diáspora do Povo Sírio, colocaram a vida em risco ao usarem a arte não apenas como uma forma de resistência, mas também para exporem a situação da Síria ao resto do mundo²².

Importa, no entanto, referir que o teatro com objetivos políticos teve início na Síria muito tempo antes da Primavera Árabe²³ ter ocorrido, sendo tão antigo quanto o regime de Assad. A novidade está em que, após 2011, começamos a assistir a um conjunto de propostas cénicas na Europa e no Oriente Próximo com o objetivo de mostrar, denunciar e consciencializar para a situação dos refugiados que são, inegavelmente, o rosto mais visível da tragédia síria, passando a ser eles os protagonistas das peças. Por um lado, para os ajudar a superar o trauma e, por outro, para exigir ao resto do mundo uma resposta política. Esta “era das diásporas”, usando a designação do sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman, falecido em 2017, vem assim exigir à arte, e nomeadamente ao teatro, que assuma o seu papel de responsabilidade cívica e política, muito para além da sua função de entretenimento. Assim, pela mão de Abusaada, ao longo de 6 semanas de trabalho intensivo com as mulheres sírias, um novo texto foi sendo criado a partir da leitura e discussão do texto de Eurípides em conjunto, estabelecendo-se um diálogo entre a tragédia troiana e a tragédia síria. Intitulada *Syrian Trojan Women*, a peça com as 25

the Oppressed, founded by Augusto Boal on the basis of the understanding of social problems and the search for their solutions.” (Cossu 2016).

²¹ Cooke 2017: 1.

²² Por exemplo, Ganzeer (cujo verdadeiro nome é Mohamed Fahmy), um dos artistas de rua mais famosos do Egípto e que teve de deixar o seu país para escapar à prisão devido a uma falsa acusação de fazer parte da Irmandade Muçulmana ou o cartonista sírio Ali Farzat, sequestrado por membros do governo que lhe esmagaram as mãos deixando-o depois a morrer à beira de uma estrada. Em relação às respostas por parte dos artistas à violência que teve lugar nos primeiros anos da Revolução Síria, sugerimos a leitura de Cooke 2017. Para informação geral sobre as práticas de resistência cultural, sugerimos a leitura de Thompson 2015.

²³ Sugerimos a leitura de Ziter 2015.

mulheres que ficaram até ao final do processo²⁴ é então apresentada ao público²⁵ pois, como refere Ziter,

“(…) in therapeutic theater, actors take control of painful memories by transforming these memories into raw material for art. As art, it exists to be shared (...) Since the goal is to fashion trauma into art, the therapeutic process is only complete after a run of public performances. Making the private public is the final step in an artistic/therapeutic process.”²⁶

Intercalando algumas das falas intemporais de Eurípidés com as histórias reais destas mulheres, o resultado foi um renovado texto que conta o que se passou a partir das vozes que não têm tido suficiente tempo de antena ou que não têm sido claramente ouvidas: as vozes das mulheres. Cenário, roupas, movimentos e luzes contribuem para esse objetivo, ao serem reduzidos à sua mais simples expressão, permitindo assim que a atenção do espectador se foque somente nas palavras das atrizes. No palco, encontram-se apenas 3 bancos, um écran no fundo do palco, e a partir de um dado momento um microfone e uma cadeira onde se irão sentar algumas das atrizes²⁷. As mulheres apresentam-se na simplicidade da sua tradição síria, envergando vestidos negros, compridos, todas usando o hijab, menos duas que envergam o niqab²⁸. Os movimentos são

²⁴ O projeto começou por incluir 50 mulheres, mas várias foram desistindo por diversas razões, incluindo o receio de possíveis represálias sobre membros das suas famílias que ainda se encontravam na Síria.

²⁵ Numa produção da Refugee Productions em colaboração com a Oxfam.

²⁶ Ziter 2017: 179.

²⁷ Todos os comentários sobre a peça, assim como as várias citações referidas ao longo deste artigo, apenas foram possíveis devido à generosidade de Oliver King, da Developing Artists, e de Charlotte Eagar e William Stirling que tiveram a generosidade de me fornecer o script tanto desta peça como da adaptação que terá lugar mais tarde no Reino Unido, assim como permitiram a sua visualização e também do documentário realizado sobre a peça da Jordânia a que nos referiremos mais adiante.

²⁸ O hijab é um lenço que tapa a cabeça e a zona do pescoço, deixando à vista a cara. O niqab é um véu que tapa, além da cabeça e do pescoço, também a zona da boca e do nariz, deixando a descoberto apenas os olhos e a testa.

praticamente inexistentes quando as mulheres se sentam, individualmente, numa cadeira em frente a um microfone para partilharem as suas histórias, de mãos no colo e com um foco de luz sobre elas, mantendo o resto do cenário e as restantes mulheres, membros do coro, no escuro. Este coro apresenta movimentos estilizados enquanto entoam as palavras milenares de Eurípides, dando uma sensação de conjunto. Aliás, a peça tem início precisamente com este coro de mulheres, retroiluminadas numa tela no fundo do palco de forma que o espectador apenas consegue vislumbrar silhuetas. Falam todas em unísono, cada uma apresentando o seu nome, e as vozes vão-se tornando cada vez mais altas até ao momento em que as palavras se tornam incompreensíveis à medida que elas se dirigem para a boca de cena onde finalmente o público pode ver as suas caras. Este é o coro das mulheres troianas que faz suas parte das palavras de Poséidon com que tem início a tragédia de Eurípides, apresentando à audiência a razão de ali estarem:

“Troy is but a smoking city; it has been sacked by the Argive spear. The sacred groves are desolate and the sanctuaries of gods are awash with blood. Gold and Trojan spoils are being sent to the ships of the Achaeans. They are waiting for a fair wind to blow from the stern, so that they can have the joy of looking upon their wives and children. Scamander echoes with many a howl from female captives as they are allocated their masters (*sic*). But all the Trojan women who have not been allocated are in these tents. They have been picked out for the foremost men of the army.”

Mas no palco não estão presentes as personagens da tragédia antiga. Essas são apresentadas em projeções no fundo do palco num écran que se encontra dividido ao meio. De um lado, uma mulher olha diretamente para a câmara, apresenta-se dizendo o seu nome e nomeia a personagem com que mais se identificou ao ler a tragédia e o porquê:

“My name is Maysa. I am 25 years old (...) after the attack and the death of her father and brothers she was accused of being mad. They forced her into marriage and took her away from her family. Cassandra’s story is very similar to mine. My family were all killed and I was taken away from my family. Her character is so close to me.”

De seguida, do outro lado do écran, é pela boca de uma mulher de perfil que ouvimos as palavras da personagem grega correspondente:

“Farewell, my mother. Do not shed a tear. O my dear fatherland and my brothers beneath the ground and our father who begat us, it will not be long before you greet me.”

E é desta forma que são apresentadas as personagens de Hécuba, Cassandra e Andrómaca. Embora as suas falas mostrem bem o sofrimento por que passou cada uma das troianas, as escolhas de Abusaada deixam a nu a supremacia das histórias individuais das mulheres sírias sobre as das personagens míticas. Por um lado, o facto de estas aparecerem apenas no écran e não no palco, e de perfil, sem que as possamos olhar de frente, transmite de imediato uma sensação de distância. Por outro lado, as intervenções do coro, que na tragédia grega explicam, contextualizam ou até comentam as palavras das personagens, enquadram as narrativas de algumas das mulheres que, no palco, se vão separando do coro e que, sozinhas, sentadas e sem se mexerem, de mãos no colo e perante um microfone, contam as suas histórias individuais, sempre em correlação com o texto de Eurípidés. Por exemplo, a segunda intervenção do coro é uma das falas de Andrómaca onde ela reflete sobre a vantagens dos mortos para quem o sofrimento de viver já acabou:

“I tell you that not to be born is the same as being dead, and that it is better to die than to live in misery. The dead have experienced the miseries of life but feel its pain no more, while those

who have fallen from good fortune into misery are heart-sore because of the prosperity they have lost.”

Às palavras de Eurípides seguem-se então as palavras de Amar, que conta como teve de regressar à Síria para ver a sua mãe que se encontrava gravemente doente. Após a sua morte, homens com máscaras entraram na casa do seu irmão, onde ela se encontrava, encostaram todos à parede, incluindo as crianças, apontaram armas aos seus sobrinhos e disseram ao irmão que se não fosse com eles matariam os seus filhos, ali, à sua frente. Depois de regressar à Jordânia, Amar recebe o telefonema da irmã:

“(…) Mohammed has died. The Red Cross found his body on the side of the road; he was shot in the mouth.”

Está assim estabelecida a relação com as anteriores palavras de Andrómaca. O sofrimento do irmão de Amar terminou ali, mas não para Amar ou para a sua restante família que continuam vivos e em sofrimento.

Uma outra mulher conta à audiência como ela e mais 6 mulheres e 25 crianças, depois de vários relatos de violações e raptos, e a pedido do pai, fugiram de Homs para Al-Bayda e uns dias depois de Al-Bayda para Al-Dar al-Kabirah, enquanto os homens decidiram ficar. Faten não precisaria de dizer mais nada. No massacre de Al Bayda 150 pessoas perderam as suas vidas. O seu relato é brutalmente direto:

“The secret police were besieging the area, they raided all the houses, they told my brother and fathers: come with us we need your help unloading and sugar and some other stuff. So they helped. But as soon as they finished, the secret policemen arrested them, tied their hands and blindfolded them. They took them to some place far away, to a warehouse, to a room inside a room. It was a place no one knows. They stood them by a wall. They shot them and killed them in cold blood. Their corpses lay on the ground for

four days. My brother in law went and recognized their corpses. They took them and buried them in a mass grave.”

O coro começa então a entoar um murmúrio em uníssono que vai subindo de tom até culminar num lamento pela destruição de Troia e pareceria impensável, mas as odes da tragédia grega acabam por levar à audiência algum alívio após a dureza dos relatos, alívio esse que também é alcançado pelo facto de os testemunhos serem relatados em dialeto sírio e as odes serem ditas em árabe clássico, ou seja, mais formal e, aparentemente, mais distante. Mas não torna menos impressionante e poderosa, mesmo sendo poucas as falas de Eurípides usadas nesta peça, a fusão entre a antiga Troia e a Síria contemporânea e de que é bom exemplo a última fala do coro:

“You will soon fall upon the dear earth into anonymity. The dust winging its way to the sky like smoke will mask the house which I shall see no more. I lived in. The name of our land will go into oblivion. All is scattered and gone and unhappy. Troy is no more.”

A tragédia grega serve assim como uma forma de expressar a tragédia ocorrida com as mulheres numa perspectiva pós-dramática. Numa teoria formulada por Hans-Thies Lehmann, crítico e professor de teatro alemão, o teatro pós-dramático está mais preocupado em produzir um efeito nos espectadores do que em ser fiel ao texto, o que suscita a questão de se saber se uma peça teatral testemunhal, como esta, é, afinal, um ato de reabilitação individual ou um ato político. E a nossa resposta é: ambos. Na verdade, em primeiro lugar, esta peça permitiu que as mulheres sírias, seja através dos testemunhos diretos, seja através das 9 cartas que o encenador pediu que escrevessem a alguém ou sobre algo que deixaram na Síria e cuja leitura constitui a parte final da peça, pudessem falar em voz alta sobre os seus traumas e partilhar a sua dor, deixando de ser vítimas:

“When the words that actors have repeated for millennia came out of their mouths in Arabic, and the words were not theater, but their lives, these women ceased to be victims; they became survivors. Moreover, saying these words to an audience that recognized the overlap between the classic and the recent trauma turned these women into heroines.”²⁹

São, aliás, vários os testemunhos que as atrizes deram depois da representação que revelam bem o que representou para elas terem participado na peça:

“The idea of the play is such a good one: we are getting the opportunity to talk about what we’re going through and at the same time we feel that we are doing something important and that we’re appreciated.” (Raneem)³⁰

“My participation in this play revitalised me. It gave me a sense of responsibility. I feel more optimistic now: it empowered me and made me feel stronger. It helped me overcome some of the issues resulting from our crisis.” (Fatima)³¹

Mas, por outro lado, a peça torna-se igualmente um ato político. Com efeito, na noite da apresentação em Amã, o público era composto essencialmente pela família das atrizes, outros refugiados e jordanianos que viviam já com cerca de 600.000 refugiados registados no país. Mas quando a produção aceitou o convite da Fundação Tällberg, a peça ganhou um significado diferente tendo em conta que o público era formado por Administradores de empresas, Académicos, Artistas e ex-funcionários do governo. A peça foi representada no CERN³², a

²⁹ Cooke 2017: 103.

³⁰ Tran 2013.

³¹ Disponível em: <https://www.trojanwomenproject.org> [07.10.2018]

³² Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire.

Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear, em Genebra, Suíça, em Outubro de 2014, como parte de um workshop que “aimed to explore the implications for mankind and society of the accelerating pace of evolution, in all its dimensions”³³. Assim, a partir deste momento, a peça deixou de ser apenas um espaço para reabilitação dos traumas individuais e coletivos, e rapidamente ganhou um novo objetivo: partilharem-se as histórias destas mulheres com o resto do mundo e promover a sua consciencialização, por forma a estimular ações que ajudem a pôr cobro às várias desumanidades causadas pela tragédia síria.

Com este novo objetivo, e a convite das Universidades Georgetown, em Washington DC, e Columbia, em Nova York, tentou-se levar a peça *Syrian Trojan Women* até ao público dos Estados Unidos, mas os vistos das mulheres sírias foram recusados com o argumento de que não havia forma de garantir que as mulheres regressariam à Jordânia³⁴. Como se o facto de terem deixado maridos, irmãos, filhos ou os poucos parentes que ainda têm, não fosse suficiente³⁵. De qualquer forma, foi organizada uma conferência em que foram apresentadas partes da peça, documentários dos bastidores e um debate ao vivo (via skype) com algumas das mulheres que participaram na peça e com outros membros da equipe artística, incluindo o encenador Omar Abusaada. Intitulada “Voices unheard – The Syria: Trojan Women Summit”, esta conferência permitiu ainda um debate

³³ Disponível em: <https://tallbergfoundation.org/workshops/twc/> [10.11.2018]

³⁴ Os visais foram recusados ao abrigo da secção 214(b) da Lei da Imigração e Nacionalidade (Immigration and Nationality Act): “If you are refused a visa under section 214(b), it means that you: (...) Did not overcome the presumption of immigrant intent, required by law, by sufficiently demonstrating that you have strong ties to your home country that will compel you to leave the United States at the end of your temporary stay”. Esclarecimento disponível em: <https://www.usavcs.com/214b-visa-denial-what-does-it-mean/> [10.11.2018].

³⁵ Tal como defendido por Cynthia Schneider, ex-Embaixadora dos Estados Unidos na Holanda e co-Presidente do Laboratory for Global Performance and Politics da Georgetown University, que organizou o evento: “I honestly thought the fact that these women had dependent small children and dependent parents [in Jordan] and none speaks English, and they don’t have any connection in the U.S., what would be the likelihood under those circumstances that that would happen?” (Marks 2014).

com artistas e alguns eminentes especialistas em política sobre a situação da Síria, dos refugiados e do papel das artes.

Também o documentário realizado por Yasmin Fedda, intitulado *Queens of Syria*³⁶, contribuiu para a divulgação da situação das mulheres sírias. Tendo acompanhado os ensaios e assistido ao processo de criação da peça representada na Jordânia, a realizadora intercalou partes dos ensaios e da representação em Amã com cenas das mulheres nos seus apartamentos de condições miseráveis a falarem das suas histórias, da tragédia grega e da peça.

Mas a maior utilização política da peça encenada por Abusaada foi a sua adaptação, três anos mais tarde, pela encenadora Zoe Lafferty. *Queens of Syria* estreou no Young Vic Theater, em Londres, com algumas das 25 mulheres que tinham estado na peça da Jordânia, a que se seguiu uma tour por várias cidades inglesas, tendo ainda resultado num documentário, realizado por Charlotte Ginsborg e Anatole Sloan, intitulado *The World to bear: Queens of Syria UK Theatre Tour*, assim como num pacote educacional, gratuito, para professores, criado pelo British Council, com sugestões de como consciencializar os jovens sobre a situação da Síria e dos refugiados, assim como sobre diversas questões relacionadas com os direitos humanos³⁷.

Embora mantenha a estrutura da peça original, Zoe Lafferty fez diversas alterações que são significativas do modo como uma peça de teatro terapêutico foi adaptada para um novo contexto e com um claro objetivo político que já não é apenas o de sensibilização, mas

³⁶ O trailer do documentário pode ser visto aqui: <https://vimeo.com/86996865> [07.10.2018]. Além de ter sido visualizado em diversos países, o documentário ganhou vários prémios em diferentes festivais, dos quais destacamos os seguintes: Prémio Pérola Negra por Melhor Realizadora de Documentário do Mundo Árabe no Festival Internacional de Cinema de Abu Dhabi (2014), Menção Especial do ACNUR – Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (em inglês: UNHCR) na 3ª edição do Festival Internacional de Cinema dos Direitos do Homem – Human Screen Festival, na Tunísia (2014), Prémio do ACNUR e CONARE (Comité Nacional para os Refugiados, Brasil) por Melhor Realizadora no CineMigrante Festival, na Argentina (2015), e prémio de Melhor Documentário no Twin Cities Arab Film Festival, nos Estados Unidos (2016).

³⁷ Este pacote pode ser descarregado aqui: www.britishcouncil.org/sites/default/files/queens_of_syria.pdf [12.02.2020]

também de responsabilização. Desde logo, há uma diferença estética evidente: as mulheres sírias já não se apresentam com vestidos pretos, mas antes com vestidos de cores vivas como cor-de-vinho, roxo ou amarelo. É certo que, tal como apontado por Ziter, “aesthetics can come at the expense of the efficacious, when the display of artistry eclipses healing”³⁸, mas, na verdade, esta alteração acaba por ser bem sucedida na medida em que, de uma forma geral, temos tendência a identificar-nos mais facilmente com aqueles que partilham a nossa noção de estética e uma das mensagens desta readaptação é precisamente a de que esta tragédia que ocorreu com as mulheres sírias poderia ter ocorrido com as mulheres de qualquer país europeu.

Foram também introduzidas novas cenas e uma delas põe a nu os preconceitos com que muitos dos refugiados tiveram de lidar quando chegaram à Europa³⁹: uma mulher síria dirige-se à boca de cena e, como se fosse uma jornalista, coloca à audiência as mesmas perguntas, em inglês, traduzidas de imediato para árabe por outra atriz que se encontra ao seu lado, que os jornalistas lhes fizeram:

- “– Why did you run away from Syria? (...)
- How do you survive trauma?
- Do you have nightmares?
- Do you know anyone who has drowned on the boats? (...)
- How come you have a smart phone?
- Sorry, it’s not sad enough. Do you have a sadder story?”

³⁸ Ziter 2017: 187.

³⁹ Tal como precisamente aponta Rachel Shabi: “Faced with the largest refugee crisis since the World War II (...), the reaction around much of Europe has been a hardening of hearts and a bolstering of border patrols. Whether it is wealthier nations such as Britain or France, or poorer European Union members such as Romania or Bulgaria, the comments are strikingly similar: countries are too full, refugees are someone else’s problem and migrants are either a security threat, a terrible culture clash or a financial burden, to the extent that their arrival must be controlled or stopped entirely” (Shabi 2016).

Para além de algumas das mulheres sírias usarem a língua inglesa em detrimento da árabe, o que é revelador da sua necessidade de se fazerem compreender, são vários os momentos em que o público é chamado à responsabilidade por ter assistido a tudo e nada ter feito durante demasiado tempo:

“We are not here to entertain you or sing a song. I have an anger and a message to pass to you. We came from the Troy of this age, or even worse, our home is destroyed, our cities lie in ruins, millions of refugees, hundreds of thousands of innocent victims who tried all kinds of death, thousands of injured, detainees and missing persons. A huge crime that hasn’t stopped for five years, a crime which made humanity fall (...) only the sea opened his arms for us, without any preconditions (...) how killing people did become normal? Shame on you.”

Paralelamente, e seguindo o mesmo processo de criação da peça representada na Jordânia, Omar Abusaada, em parceria com o escritor e dramaturgo Mohammad Al Attar, encenou outras duas adaptações de peças gregas⁴⁰: *Antígona*, de Sófocles, intitulada *Antígona de Shatila*⁴¹, estreada em 2015 em Beirute, e *Ifigénia*, a partir de *Ifigénia em Aulis*, de Eurípides, estreada em 2017 em Berlim⁴². A intenção de trabalharem com mulheres sírias refugiadas a partir destas três tragédias gregas foi a de mostrar a sua situação em três fases diferentes da guerra: a partir de *As Troianas*, fazerem o luto por aquilo que passaram e pelos entes queridos que perderam; a partir de *Antígona*, fazerem a reflexão que sempre se impõe sobre se valeu a

⁴⁰ Sobre a receção dos clássicos gregos no Mundo Árabe, sugere-se a leitura de Etman 2008 e Almohanna 2016.

⁴¹ Shatila é o nome do campo de refugiados onde viviam as mulheres que atuaram na peça.

⁴² Esta adaptação com nove jovens sírias a relatarem as suas fugas da Síria foi primeiro representada como histórias em Setembro de 2017 no antigo aeroporto de Tempelhof que, construído durante a expansão nazi e desativado desde 2008, chegou a ser o maior campo de refugiados de Berlim.

pena a sua luta pela liberdade ou se o preço a pagar foi demasiado alto⁴³, e a partir de *Ifigénia*, refletirem sobre as suas experiências e tópicos como obrigações familiares, amor, compaixão e sacrifício. Mohammad Al Attar, graduado em Literatura pela Universidade de Damasco e com um mestrado em Teatro Aplicado pela Goldsmiths University, em Londres, tem sido uma voz ativa nas questões da Síria. Autor de várias peças de teatro relacionadas com o tema⁴⁴, Al Attar encontrou nas tragédias gregas a forma de alcançar o seu objetivo:

“(...) it was never my intention to deliver a final statement, but rather to encourage audiences to engage in a deeper way in the Syrian tragedy. This is my goal. It is an attempt to remind people of this fact: Despite acknowledging that the political and military maps are very (*sic*) and complex, it should not prevent you from taking actions, and from asking more profound questions regarding how and why did we allowed (*sic*) this to happen.”⁴⁵

Estas adaptações das tragédias gregas recuperam assim a natureza didática do teatro antigo, sensibilizador de consciências. Resta agora esperar a resposta do mundo à pergunta de Suad, uma das atrizes: “I have a scream I want the whole world to hear. But I wonder if it will be heard?”⁴⁶.

⁴³ Sobre a peça *Antígona*, refere Abusaada numa entrevista: “The main theme of this text is a very important one for these women... insurgency, rebellion, disobedience... Did they do right or wrong in deciding to ask for freedom? This question has been endlessly discussed in rehearsals – both whether Antigone is right to insist on doing what she believes is moral despite the tragedy she brings, and whether the price Syrians are paying for challenging President Bashar al-Assad has been worth it.” (Ross 2014).

⁴⁴ Incluindo, entre outras, *Withdrawal* (peça sobre um casal que reside num pequeno apartamento em Damasco onde se refugia dos mecanismos de controlo social), *Could you please look into the camera?* (com base em entrevistas com sírios que foram detidos durante a Primavera Árabe e na qual os testemunhos de tortura são contados diretamente para uma câmara) e *While I was Waiting* (em que um paciente em coma serve como metáfora da Síria).

⁴⁵ Feldhaus s.d.

⁴⁶ No trailer do documentário de Yasmin Fedda.

Bibliografia

- Abuqudairi, A. (2013), “Wed in refuge – Syrian Women and Girls in Jordan”, *Perspectives – Political analyses and commentary: Middle East and North Africa* 6: 58-63.
- Almohanna, M. (2016), “Greek Drama in the Arab World”, in B. Van Zyl Smit (ed.), *A handbook to the reception of Greek Drama*. London: Wiley-Blackwell, 364-381.
- Barlow, S. A. (1986), *Euripides. Trojan Women*. Warminster: Aris & Phillips.
- Boal, A. (1991), *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Burian, P. e Shapiro, A. (2010), *Euripides. Trojan Women and Other Plays*. Oxford, Oxford University Press.
- Cooke, M. (2017), *Dancing in Damascus – Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution*. New York: Routledge.
- Cossu, F. (2016), “Interview with Omar Abusaada”, *While I was waiting*. Festival d'Avignon 70e.
- Croally, N. T. (1994), *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Etman, A. (2008), “Translation at the intersection of traditions: the Arab Reception of the Classics”, in L. Hardwick & C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Blackwell, 141-152.
- Feldhaus, T. (s.d.), “Interview – Mohammad Al Attar: Why did we allow this to happen?”, *Volksbühne Berlin*. Disponível em: <https://www.volksbuehne.berlin/en/news/6416> [06.04.2019]
- Girls not Brides (2018), *Child marriage in humanitarian settings. Girls not Brides*. Disponível em: <https://www.girlsnotbrides.org/wp-content/uploads/2016/05/Child-marriage-in-humanitarian-settings.pdf> [06.07.2020]
- Goff, B. (2009), *Euripides: Trojan Women*. London: Bloomsbury.
- Haid, H. (2013), “Female Syrian refugees. Violating rights in the name of protecting women”, *Perspectives – Political analyses and commentary: Middle East and North Africa* 6: 52-57.
- Jaeger, W. (1969), *Paidéia: a Formação do homem grego*. Lisboa: Aster.
- Kip, E. T. (1987), “Euripides and Melos”, *Mnemosyne* 40.3/4: 414-419.
- Lauriola, R. (2015), “Trojan Women”, in R. Lauriola & K. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden: Brill, 44-99.
- Macintosh, F. (1997), “Tragedy in performance: nineteenth and twentieth-century productions”, in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 284-323.
- Marks, P. (2014), “Visa denials scuttle play with Syrian actresses at Georgetown”, *The Washington Post*, 28/8/2014. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/visa-denial-scuttles-syrian-play/2014/08/28/e293bd00-2eee-11e4-be9e-60cc44c01e7f_story.html [07.10.2018]
- McDonald, M. (1992), *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York: Columbia University Press.
- Morwood, J. (2000), *Euripides. The Trojan Women and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.

- Rabinowitz, N. S. (2017), "Trojan Women", in L. K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*. Chichester-West Sussex: John Wiley & Sons, 199-213.
- Reinl, J. (2015), "Q&A: Probing Islamic State's sex atrocities with the United Nations", *Middle East Eye* – edition française, 27/5/2015. Disponível em: <https://www.middleeasteye.net/fr/news/qa-probing-islamic-state-s-sex-atrocities-united-nations-1064004421> [10.10.2018]
- Rocha Pereira, Maria Helena (2018), "*Euripides. As Troianas*", in M. F. Sousa e Silva (coord.), *Tragédias*, vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 73-132.
- Romero Mariscal, L. (2013), "Las condenas de la guerra de Las Troyanas de Eurípides", in A. Pociña & J. M. García (coords.), *La paz y la guerra*. Granada: Universidad de Granada, 369-384.
- Ross, T. (2014), "Syrian refugee women in Lebanon take heart from Antigone – in pictures", *The Guardian*, 10/12/2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/global-development/gallery/2014/dec/10/syrian-refugee-women-lebanon-antigone-sophocles-in-pictures> [07/10/2018].
- Sahloul, N. (2014), "La femme et la revolution syrienne", *Emancipation*, 4/7/2014. Disponível em: <http://www.emancipation.fr/spip.php?article1009> [12.10.2018]
- Save the Children (2014), *Too young to wed – the growing problem of child marriage among Syrian girls in Jordan*. London: Save the Children. Disponível em: <https://www.savethechildren.org/content/dam/global/reports/education-and-child-protection/too-young-to-wed.pdf> [20.04.2019]
- Shabi, R. (2016), "Reversing the anti-refugee discourse with art", *Al Jazeera*, 1/11/2016. Disponível em: <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/11/reversing-anti-refugee-discourse-art-161101085549043.html> [10.07.2019]
- Silva, M. F. (2005), *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia.
- Silva, M. F. (2014), "Cativas de Guerra: a extrema degradação do estatuto social da Mulher", *Sapere Aude* 5.9: 69-88.
- Thompson, N. (2015), *Seeing Power: Art and Activism in the 21st century*. Brooklyn-London: Melville House.
- Tran, M. (2013), "Syrian women share their stories in new version of ancient anti-war play", *The Guardian*, 28/11/2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2013/nov/28/syrian-women-anti-war-play-trojan-women-jordan> [11.10.2018]
- UNHCR – The UN Refugee Agency (2020), *Global Trends: Forced displacement in 2019*. Denmark: UNHCR. Disponível em: <https://www.unhcr.org/5ee200e37> [20.06.2020]
- UNICEF (2014), *A study on early marriage in Jordan*. Jordan: UNICEF. Disponível em: https://www.unicef.org/media/files/UNICEFJordan_EarlyMarriageStudy2014-email.pdf [26.03.2020]
- Ziter, E. (2015), *Political Performances in Syria: from the six-day War to the Syrian Uprising*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ziter, E. (2017), "The Syria Trojan Women: Rethinking the public with therapeutic theater", *Communication and the Public* 2.2: 177-190.