

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

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

DENTRO E FORA DA PERSONAGEM: COMO ENCARNAR O CORO NO *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES?

ANA SEIÇA CARVALHO
Universidade de Coimbra

El grupo de teatro universitario Thiasos de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra empezó a preparar, en 2010, el 12º Festival Internacional de Teatro de Tema Clásico, llevando a escena una nueva tragedia, el *Hipólito* euripidiano. Es nuestro intento presentar aquí el trabajo y la filosofía dramática del grupo, describiendo las opciones de los directores, los efectos visuales y la plasticidad intrínseca a su puesta en escena. ¿Ante el sentimiento trágico, será el Coro del *Hipólito* un simple personaje mudo de la obra? ¿Qué tendrán que decir o callar las quince mujeres de Trezena?

Introdução

É nosso intento, com este trabalho, dar a conhecer a encenação da tragédia *Hipólito*, de Eurípidés, pelo grupo Thíasos, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Trata-se de uma peça pela qual desenvolvi um imenso carinho, não só por ter sido a primeira da qual fiz parte, no elenco original, mas igualmente porque se tornou objecto de estudo do meu relatório de estágio, conferindo-me o grau de Mestre em Maio passado.

Autor de “uniões culpadas” – assim denomina Aristófanes o grande tragediógrafo em *Rãs* (v.850) – Eurípidés envereda, para a construção das suas tragédias, por uma busca da realidade vivenciada pelo ser humano num quotidiano que o marca e que lhe provoca o desencadear de incontidas paixões ou o confronto com terríveis dilemas.

Vivendo a pesada ambiência da Guerra do Peloponeso, o poeta dispõe em cena momentos do foro emocional, da ordem do psicológico, que justificam os grandes monólogos durante os quais as personagens se debatem com os seus sentimentos, reflexões e dúvidas perante o poder divino¹. O

¹ De ter em conta o precioso estudo de J. Romilly (1997), com maior ênfase no capítulo “Eurípidés ou a tragédia das paixões”: “Eurípidés é o primeiro a ter representado o homem vítima das suas paixões, a ter procurado descrever os seus defeitos”. Fortemente influenciado pela sofística, pela desordem social e política que Atenas vivenciava e pela instabilidade da própria vida pessoal, o tragediógrafo, “dramaturgo da depuração religiosa” (na designação de M. C. Fialho 1996: 34) acabou por trazer ao palco personagens muito humanas, desprovidas de qualquer halo divino (M. C. Fialho 1996: 110). Eurípidés construía antes personagens de “almas arrastadas em direcções contrárias” (M. C. Fialho 1996: 115), que apresentavam uma visível perturbação psíquica e luta interior (F. Lourenço 1996: 13). Como também nota M. F. Silva, as personagens apresentam “las debilidades inherentes a su propia naturaleza

sentido da realidade em Eurípides leva-o a conferir às suas personagens uma dimensão muito humana, capaz de comover o público que se revia assim nos seus sentimentos e nas lutas psicológicas interiores². O grande salto contrastivo entre Eurípides e os seus antecessores, Ésquilo e Sófocles, se podemos afirmá-lo, terá sido a clara oposição entre a devoção austera das obras de Ésquilo, a crença numa justiça divina que, com o tempo, perde o seu poder e é questionada³.

Hipólito de Eurípides em cena

Do drama de Fedra, ocupou-se Eurípides em dois diferentes textos, o *Hipólito Coroado*, que se conserva até aos nossos dias, e o *Hipólito Velado*. Cingimo-nos, nesta rápida análise, à tradicional ideia de como Eurípides terá redigido esta segunda versão devido à escandalosa recepção que a primeira teve por parte do público⁴.

A Fedra da primeira versão mostrava-se, aparentemente, uma matrona sedutora que, ostensivamente, procurava aliciar o enteado numa atitude pouco própria de uma mulher casada. Na segunda versão, a que presentemente abordamos, Fedra, pelo contrário, embora consumida por uma paixão incontornável⁵, recusa-se a confessar os seus sentimentos,

humana, (...), lo que venía a constituir un elemento nuevo dentro del teatro trágico» (2008: 105).

² J. Romilly 1986: 156.

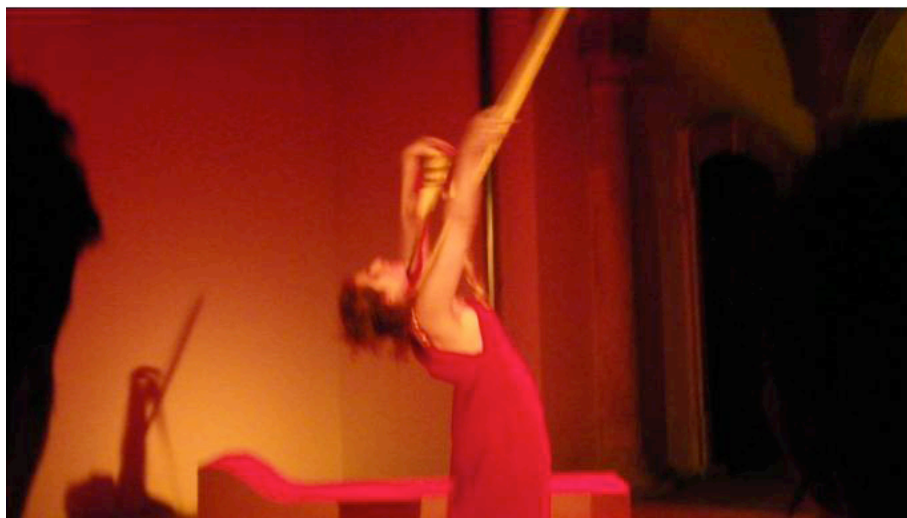
³ Os limites do homem e o seu sofrimento ganham contornos mais humanos nas obras euripidianas, chegando o autor a criticar e a satirizar as concepções tradicionais mitológicas (Vide D. J. Conacher 1967: 52-53). A dependência dos deuses transforma-se, o homem é responsável pelos seus actos e, com Eurípides, denota-se uma clara ruptura na visão da religião e do poder do ser humano (Cf. J. Romilly 1986: 5-6). Segundo B. Knox (1979: 206), no *Hipólito* nota-se claramente, mais do que nas restantes obras do autor, que o homem não tem qualquer oportunidade de agir intencionalmente e construir o seu próprio caminho: o destino está traçado desde o prólogo de Afrodite, que clarifica as razões da sua vingança. Não obstante, defendemos que as personagens, apesar da incapacidade visível de seguir um rumo pessoal, possuem em si mesmas a decisão do modo como o conduzem, ainda que o desfecho esteja desde logo traçado pela deusa, detentora onisciente do destino futuro dos seres humanos.

⁴ Cf. F. Lourenço 1996:10-12 e W. S. Barrett 1964: 30: Eurípides apresenta, na sua primeira visão do mito, uma Fedra extremamente sensualizante, que atraía e seduzia o enteado, atitude que chocou o público. Fedra preparava encantamentos com que seduzir o enteado, lançando-se impulsivamente numa conquista sexual clara, alegando as infidelidades do marido e a sua própria solidão (M. F. Silva 2005: 174). Segundo J. Romilly 1986: 5, “Après Eschyle et Sophocle, il innove, il découvre, il fait un peu scandale. Il est, si l’on peut dire, moderne en son époque. Mais en même temps il se trouve que, par là, il rejoint par divers traits notre époque à nous”.

⁵ Fedra é comparável a Estenebeia: casadas e devoradas por um amor inexplicável por um jovem, que não corresponde à afeição sentida. Como vingança, denunciam os jovens como seus violadores/sedutores (cf. M. F. Silva 2005: 170).

lutando interiormente para preservar o seu segredo⁶. A rainha demonstra nas suas atitudes de reclusão e silêncio um claro desejo de morte (vv.131-140). Eurípides mantém, todavia, a imagem de uma mulher sensualmente possuída por uma força exterior inexorável, que se debate, no leito, proferindo palavras desconexas que lembram caçadas e florestas (vv.208-211, 215-222, 228-231)⁷.

A encenação que levámos ao palco em Abril de 2010, e que com orgulho ainda mantivemos este ano de 2011, adopta de igual forma esta ideia de carnalidade, de sensualidade física, a principiar pelo Prólogo Coreográfico (figura 1) com que iniciamos o espectáculo:



Fedra entra em cena trajando um decotado vestido vermelho escuro, e dança ao redor do leito central, *leitmotiv* de toda a obra.

A rainha acaricia-se, parece abraçar uma figura imaginária no leito revolto e termina a dança, segurando uma fita *bordeau* que agita no ar, com ela envolvendo o pescoço, numa prolepse metafórica da sua morte. A sua pose e atitude sensuais, ainda que desvairadas, demonstram uma imagem bem diferente da Fedra que depois entrará velada, na companhia da Ama, quase tropeçando na direcção do leito. Eurípides compraz-se, por completo, em

⁶ Veja-se o artigo de J. Diggle, 1996: 119-126.

⁷ Eurípides apresenta uma nova Fedra, ou seja, uma mulher honrada que, apesar do sofrimento da carne, resiste à paixão e ao contacto com Hipólito, mas que nunca deixa de ser a mulher casada que sonha e deseja o incesto, ainda que o considere uma grave ofensa.

mostrar os sintomas exteriores que a paixão gerada por Afrodite impregna na Rainha.

Quando o Coro entra em cena, no Párodos, já após o Prólogo de Afrodite⁸ e uma breve aparição de Hipólito e dos companheiros vindos da caça, o espectador compreende que a casa e a família de Teseu e Fedra está condenada, que a colunata que a sustinha ruirá, devido ao estado de saúde da rainha exilada.

O Coro caminha apressadamente pelo palco, cada um dos quatro elementos com um pano esvoaçante branco nos braços, que agita e sacode com energia mas elegantemente, compondo em conjunto o leito conjugal e principiando a falar entre si numa cena muito familiar e doméstica (figura 2):



as mulheres de Trezena, elas também mães e matronas, interrogam-se sobre o estado da sua senhora, numa angústia que não conseguem compreender.

⁸ Afrodite e Ártemis aparecem em cena no *Hipólito* como deusas visíveis e antropomórficas, identificadas, no original, por duas estatuetas, ao contrário do que Eurípides já acreditava. É interessante o facto de, na presente encenação, ambas as personagens terem sido papel de uma só atriz. Tratou-se, por isso, de um trabalho de grande concentração e mesmo de modulação de voz, procurando criar, com efeito, uma distância abissal entre a Afrodite sensual e vingativa do Prólogo com uma Ártemis sentenciosa mas doce, podemos dizê-lo, e apaziguadora (M. C. Fialho, 2008: 126-127).

A simbologia da encenação do *Hipólito*

Diversas foram as razões que nos levaram a escolher um cenário simples, não só por motivos práticos e de movimentação, mas sobretudo pela sua carga simbólica: um leito e seis bancos de madeira.

O leito de Fedra, de grandes dimensões, em madeira, ocupa o centro da cena. É à sua volta que se dispõem os bancos do Coro e evoluem as personagens. O leito, que é antes de mais o ninho dos conjugais aposentos de Fedra e de Teseu, é o mesmo leito onde, nos seus mais recônditos sonhos, a rainha deseja unir-se a Hipólito. Nesse mesmo leito, morrerá a rainha, assim como Hipólito, moribundo, ao colo do pai, definhará pelas feridas do terrível acidente.

Outros são os objectos menores que compõem a peça: desde o pano púrpura, aos tecidos brancos, colmatando com as fitas de ginástica; todos acarretam uma simbologia muito especial.

É com o pano púrpura caído sobre as costas que Afrodite caminha pelo público até ao palco, largando-o com brusquidão aos pés do leito e sentando-se sensualmente⁹. Este mesmo tecido, com laivos de um brilho azulado, será erguido pelas Coreutas e utilizado como mortalha para envolver os futuros cadáveres, ironicamente, daqueles que nunca se encontram em vida, Fedra e Hipólito. Simbolicamente, Teseu também se sentará nesse leito de morte, com o filho nos braços.

Os tecidos brancos que compõem o leito são trazidos pelas Mulheres de Trezena, no Párodo, depois de simularem uma caminhada ao rio, onde os lavam e estendem. Numa cena tipicamente interior e marcadamente feminina, as Coreutas agitam os tecidos brancos (as cores não foram seleccionadas sem propósito, pois a brancura destes panos alude efectivamente à sua inocência, em contraste com os vermelhos e os *bordeaux*, já que o Coro desconhece ainda as tormentas da sua senhora).

Quanto às fitas de ginástica, estas criam uma profunda e significativa ligação entre a rainha, Afrodite e os elementos do Coro. Fedra empunha uma, desde a sua entrada no Prólogo Coreográfico; no Primeiro Estásimo, será a vez de as mulheres do Coro dançarem cada uma com a sua fita, rodopiando em êxtase erótico; uma dessas fitas será de novo utilizada por Fedra para se dependurar imgeticamente, num simulacro de morte; na última coreografia,

⁹ Afrodite não torna a aparecer em cena, mas o seu plano cumpre-se tal como dita no Prólogo da obra e a prova da maldição que se abaterá sobre Fedra e os seus fica caída em palco: o manto púrpura que a deusa enverga aos ombros e que, num arrebatamento, num gesto preciso e rápido, desfere em palco (durante os vv. 5-6). Púrpura essa que simboliza o amor, a paixão incontrolável e o sangue que será derramado, como veremos ao longo do artigo. A Ama é uma das personagens que reconhecerá o poder arruinador da deusa do amor, vv.359-361 (vide M. C. Fialho, 2008: 131).

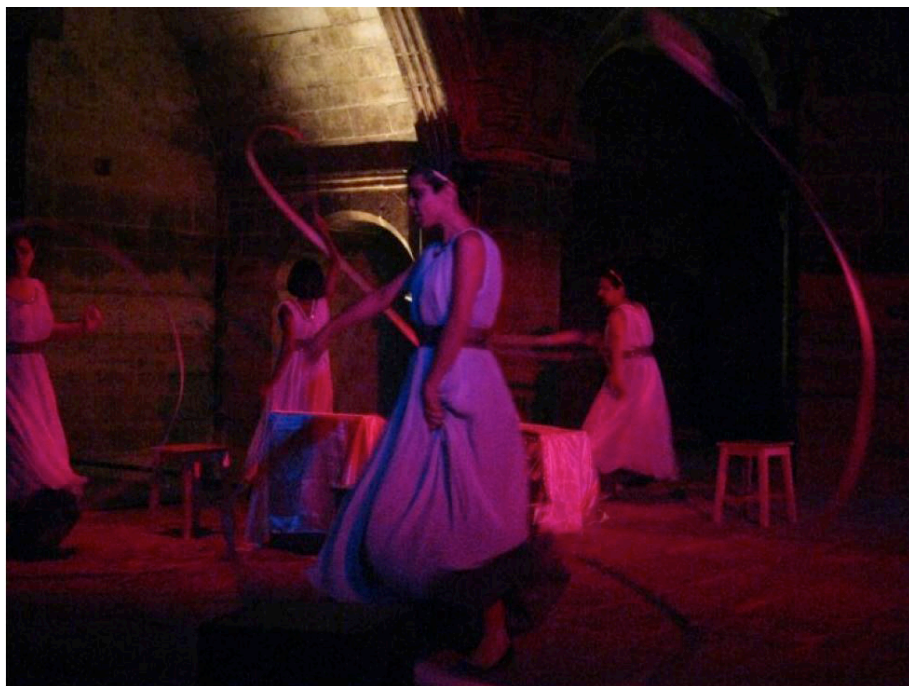
uma das Coreutas, durante o discurso do Mensageiro, trará de novo a ideia das fitas como rédeas dos cavalos desvairados que Hipólito não é capaz de dominar; rédeas essas que são também as rédeas com que Eros prende e subjuga o ser humano; rédeas da paixão e do castigo pela insubordinação ao poder divino.

Mas retomemos o fio condutor: logo após a *rhexis* de Fedra, deitada no leito em que se revolve, num longo discurso em que expõe a sua intensa paixão pelo enteado (análise psicológica desenvolvida, marca euripidiana¹⁰), a Ama procura persuadi-la a lançar sobre si mesma um encantamento para suavizar o seu desejo sensual.

É nessa linha de conta que, entoando a Ode a Afrodite, o Coro em êxtase partilha do ardor amoroso que assola a rainha. Procurámos na nossa encenação, uma verdadeira fusão/entrelaçamento o mais equilibrado possível entre o texto e a coreografia: as odes são proferidas em uníssono, à medida que os elementos do Coro se acariciam ao som da música. De seguida, iniciam uma dança propositadamente descoordenada: num rompante, como se a deusa tivesse penetrado os seus corpos, as Coreutas erguem-se do solo; Afrodite, a deusa materialmente humana em cena, que se mantivera sentada de costas como se de uma estatueta se tratasse, caminha languidamente pelo palco, entregando nas mãos de cada coreuta uma fita *bordeau*.

À semelhança de Fedra, no Prólogo Coreográfico, as coreutas dançam empunhando a fita, utilizando-a como metáfora do Amor nos seus diversos prismas (figura 3):

¹⁰ Diggle, J. (1996), "The *Eros* of Phaedra and the Psychology of Crime", in A. A. Nascimento, V. Jabouille e F. Lourenço (eds.), *Eros e Philia na Cultura Grega*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 119-126, p. 120.



as mulheres acariciam-se sensualmente ao som da música, como se tivessem sido possuídas por Afrodite e Eros; e na manifestação dessa possessão e loucura, agitam-se em movimentos frenéticos, rodeando o corpo com elas numa simbologia de paixão amorosa, contornando sensualmente o tronco com as fitas; finalmente, numa metáfora de prisão e morte, envolvem o corpo e o pescoço com a fita, imagem inequívoca da força que antecipa, em prolepse visual, a morte de Fedra.

Quando a música termina, as Coreutas tornam a assumir uma posição fixa e rígida, como se se tornassem invisíveis em cena. Seguem-se, no entanto, os grandes *agônes*, entre a Ama e Hipólito e, de seguida, entre a Ama¹¹ e Fedra. Uma vez mais, o Coro estará presente, mas reservado e silencioso¹². Ao seu papel,

¹¹ Um breve apontamento sobre esta personagem parece impor-se, mesmo que o nosso estudo não a contemple, pela importância singular que Eurípides lhe confere na sua segunda versão. No *Hipólito Velado*, é Fedra a única responsável por todos os encantamentos e feitiços aos quais se submete para seduzir o enteado. Ao passo que, na peça que estudamos, é nas mãos da Ama que o autor inculca a ideia de administrar poções e o próprio desvendar do segredo (vide M. F. Silva, 2008: 113).

¹² O Coro assiste à degradação física de Fedra, assiste à argumentação da Ama, à ideia dos encantamentos suavizadores do desejo, à cedência da rainha (olhar automático e simétrico da Ama e do Coro, de cada lado do leito); observa o desvendar do segredo, da Ama a Hipólito, a decisão do suicídio de Fedra; a descoberta da tabuinha por Teseu e a expulsão de Hipólito: testemunhas mudas são o que são. São fulcrais os silêncios dos elementos do Coro. Não obstante, a sua presença é pressentida por manifestações silenciosas, que se traduzem por movimentos sincronizados em determinados momentos chave da obra. Hipólito, em desespero, acaba por pedir ao palácio que não cale a verdade que ali se camufla fatalmente, mas será em vão (vv. 911,

mais ou menos passivo, de testemunhas silenciosas, correspondem no seu traje, a inocência com que contemplam o sofrimento daquele lar (a brancura das vestes) mas, ao mesmo tempo, a culpa pela sua permissividade (a púrpura dos cintos).

Sente-se, assim, a reviravolta e o sentimento trágicos¹³; uma dança imbuída de paixão segue-se uma dança hipnótica e de horror, após a rainha anunciar a sua intenção de suicídio. Durante o Segundo Estásimo, o Coro caminha lentamente pelo palco, um elemento a seguir o outro, num ritmo cadenciado, como se o estado em que se encontrassem fosse hipnótico (figura 4).



Proferem o cântico escapista em tom monocórdico, cavo e tenso, entoando os versos, cada uma por si, ao mesmo tempo, numa ladainha em transe, desordenada, que chega a ser desagradável ao ouvido do espectador.

1074-1075, O. Longo 1989: 59, “E lo stesso coro, che quand’è il momento potrebbe, e vorrebbe, ristabilire la verità proclamando l’innocenza di Ippolito, è costretto al silenzio”. Somente Ártemis, já no epílogo, como *deusa ex-machina*, fornece a última prova de como a história de Fedra e Hipólito não será calada nem esquecida (vv. 1430-1431).

¹³ “But, as always, in tragedy, the celebration will be short-lived. The tragic reversal is imminent and will quickly change the nature of the dance”, Henrichs, A. (1996), “Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides”, *Philologus* 140: 48-62.

Caminham de olhos vidrados em frente, até se reunirem ao centro para erguer o manto púrpura, que Afrodite deixara caído. Com o manto cobrem o leito de Fedra e sobem aos quatro bancos que colocam em redor. É com alguma surpresa que, mais tarde, na presença de Teseu (“Servos, abri as portas, tirai as trancas, para que eu possa olhar a visão amarga da mulher que, morrendo, me destruiu”, vv. 809-811), deixam o manto cair no solo, antevendo o cadáver de Fedra, estendido.

Durante o discurso horrendo do Mensageiro, uma das Coreutas desenha, através de uma coreografia baseada no *corpus* textual, as palavras da personagem, numa tentativa de criar plasticamente o quadro descrito. A dança tem o seu início no preciso momento em que o Mensageiro refere a chicotada imprimida aos cavalos, a fita estala no ar e a coreuta principia a rodopiar, erguendo a fita, simulando a visão da onda gigantesca que assola a praia; de seguida, cobre com a fita o olhar, perante a aparição horrenda do touro monstruoso; simula a força e o segurar com as mãos quase em ferida as rédeas, pois os cavalos, assustados, empertigam-se ferozmente e derrubam o seu auriga, arrastando-o pelo solo; assim a coreuta se arrasta com a fita enrolada no corpo, como prisão, até ao momento em que o carro salta, o auriga cai por completo, partindo a cabeça. Desenlaçando-se da fita num tremor de dor e ferimentos, a dança termina e a coreuta retoma a sua posição como personagem. Por momentos, encarna uma imagem de Hipólito, um alter-ego que recria de forma coreográfica um acidente horrendo e sanguíneo, que não aparece em cena.

Em contrapartida, na encenação deste ano, para além da morte de Hipólito, nos braços do pai, em *pietà* final, a morte de Fedra também é visualizada pelo público: através do pano púrpura, com projectores estrategicamente localizados, os espectadores vêem a sombra da rainha, em contra-luz, perto do leito, a enlaçar o pescoço com a fita e a enforçar-se.

As danças são claramente inventadas, pois desconhecemos por completo o modo como o Coro evoluçionava em cena. Podemos projectar a ideia de que o Coro, em Eurípides já possuidor de um papel dito menor, se manteria estático, enquanto as restantes personagens intervinham, e que dançaria quando lhe cabia a palavra¹⁴.

Conclusões

“It is impossible for exactly the same constellation between actors and spectators to occur another time”, Erika Fischer-Lichte¹⁵. Os espectadores e os efeitos neles provocados serão necessariamente diferentes de *performance* em

¹⁴ Davidson, J. F. (1996), “The Circle and the Tragic Chorus”, *G & R* 33 (1): 38-46.

¹⁵ Erika Fischer-Lichte, “Performance as event – Reception as Transformation”. In Hall, Harrop: 2006, p.37.

performance. Uma *performance* existe somente como evento: quando termina o acto autopoético, de igual forma a *performance* deixa de existir, pois é do domínio da *presentness* efémera e transitória, jogando com a intensidade óbvia de um presente que não torna a repetir-se.

A aposta da encenação, sobretudo no que ao Coro diz respeito, embora se destine a um público português, que compreende, por isso, a linguagem inerente e o texto, baseia-se, podemos afirmá-lo, em diversos elementos visuais. A teatralidade das cenas euripidianas permitiu aos encenadores criar um todo que se compõe, se o analisarmos, de diversos quadros consecutivos. No decorrer da tragédia, as personagens - e esse detalhe pode ser avaliado pela observação do conjunto de fotografias de que dispomos - recriam verdadeiros quadros de uma beleza e simetria singulares¹⁶.

Desde a roupa escolhida, à gama cromática, passando pela utilização de determinados objectos cénicos - desenham e iluminam a ideia de uma prisão sexual que domina a obra.

O Coro, muito embora, como temos vindo a apreciar, não demonstre uma influência directa nas personagens e não possua aquela grandeza que os autores trágicos antecedentes lhe conferiam, transmite, como vimos, uma clara mensagem de conselho para os meros mortais: que não desejem incorrer em *hybris*, já que a perda do equilíbrio humano é causa de sofrimento.

Como grupo de teatro universitário, o nosso objectivo primordial, por excelência, é procurar desenvolver uma filosofia e dinâmica conjunta, uma aprendizagem escolar, um trabalho de equipa, que nos torne mais coesos, que nos permita debruçarmo-nos sobre diversas opções estéticas, linguísticas, coreográficas e cénicas, explorando a voz, o corpo, a dança, adquirindo e desenvolvendo, cada vez mais, competências, no mundo do teatro e na vida em si mesma, em actuações especiais e irrepetíveis¹⁷.

¹⁶ “Greek tragedy is fascinated by its own imitation of beautiful, alluring bodies; at moments of quintessentially tragic emotion involving pity and fear, eros and thanatos, tragic figures (especially females) are often compared with paintings or statues, in an implicit acknowledgement of the visual objectification of the characters represented.”, Felix Budelmann, “Bringing Together Nature and Culture”. In Hall, Harrop: 2006, pp. 118-133.

¹⁷ “Tragedy is comprehended and defined differently through performance than on page, and performance offers a living laboratory for exploring a genre prematurely declared dead”, Helen Foley, “Generic Ambiguity in Modern Productions of Greek Tragedy”. In Hall, Harrop: 2006, p. 150.

BIBLIOGRAFÍA

- W. S. Barrett (1964), *Euripides. Hippolytos*, Oxford, Clarendon Press.
- D. J. Conacher (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, University of Toronto Press.
- J. F. Davidson (1996), “The Circle and the Tragic Chorus”, *G & R* 33 (1), 38-46.
- J. Diggle (1996), “The *Eros* of Phaedra and the Psychology of Crime”. In A. A. Nascimento, V. Jabouille e F. Lourenço (eds.), *Eros e Philia na Cultura Grega*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 119-126.
- M. C. Fialho (1996), “Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípedes”, *Máthesis* 5, 33-51.
- M. C. Fialho (2008), “Deuses e Homens no *Hipólito* de Eurípedes”. In A. Pociña, A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy*, Granada, Universidad, 125-146.
- E. Hall, S. Harrop (eds), *Theorising Performance, Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Duckworth, 2010,
- A. Henrichs (1996), “Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides”, *Philologus* 140: 48-62.
- B. Knox (1979), *Word and Action, Essays on the Ancient Greek*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- O. Longo (1989), “Ippolito e Fedra fra parola e silenzio”, *QUCC* 32: 47-66.
- F. Lourenço (1996), *Eurípedes. Hipólito*. Lisboa, Colibri.
- J. Romilly (1986), *La modernité d'Euripide*, Paris, Puf Écrivains.
- M. F. Silva (2005), *Ensaio sobre Eurípedes*, Lisboa, Livros Cotovia.
- (2008), “La Fedra de Eurípedes, ecos de un escándalo”. In A. Pociña, A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy*, Granada, Universidad, 105-123.
- S. Sontag (2001), “The artist as exemplary sufferer”. In *Against interpretation and other essays*, Picador, USA Edition, pp.39-48.