

Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. *Ifigénia, Agamémnon, Electra* ou o poder do mito em cena
Tiago Rodrigues: oblivion and rescue. *Iphigenia, Agamemnon, Electra* or the power of myth on stage

MARIA DO CÉU FIALHO¹ (*Universidade de Coimbra — Portugal*)

Abstract: In 2015, Tiago Rodrigues staged his trilogy. An anonymous all-female choir echoes the millenary multiplicity of tragic voices. Memory makes explicit the relationship of the trilogy on stage with the tradition that rewrites the primordial tragedy. Euripides and Aeschylus are coalesced as archetypes, but give rise to an interpellation of the spectator that shatters scenic illusion and causes tragedy and tradition to overflow into life. The metatheatrical discursive level regulates the communication established between stage and audience. By the hand of Orestes, Electra becomes the true matricide. He will depart. He takes guilt with him, thereby restoring possible normalcy in the household.

Keywords: *Iphigenia; Agamemnon; Electra; tradition; oblivion.*

Introdução

O século XX deixou-nos um único exemplo de trilogia sobre o mito de Tróia, dos anos sessenta, de João de Castro Osório, de escrita ideológica e contexto político claramente marcado². Dificilmente representável, ela constitui um precioso documento da influência Nietzsche-Wagner na dramaturgia portuguesa.

A segunda década do século XXI, em contrapartida, marca já a dramaturgia portuguesa com uma trilogia sobre o mito da casa dos Atridas de natureza bem diversa: trata-se de uma produção genuinamente para o palco ou a partir do palco para a memória do mito e da tradição dramática grega à volta dele. Reconhece-se, em síntese, o tratamento dramático de diversos momentos do mito por Ésquilo, Sófocles e, sobretudo, Eurípides, unidos por renovados fios condutores. A tradição e a memória dela são convertidas em instrumento de interrogação dramática e posicionam o espectador como testemunha e participante de um processo que envolve a evocação dos parâmetros da sua

Texto recebido em 29.07.2018 e aceite para publicação em 05.02.2019.

¹ mcfialhofluc@gmail.com.

² Refiro-me apenas a *A Trilogia de Tróia*. Para além desta, CASTRO OSÓRIO compôs outra trilogia de inspiração clássica: *A Trilogia de Édipo*.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 361-388 — ISSN: 0874-5498

própria memória cultural. Trata-se da ‘Trigédia’, *Ifigénia*, *Agamémnon*, *Electra*, do dramaturgo, actor e encenador Tiago Rodrigues, um dos talentos que, desde muito jovem, se havia já afirmado, pelo seu corte com o figurino de formação artística tradicional, pelo seu arrojo e originalidade, pelo seu incansável espírito de criador no panorama do teatro português contemporâneo.

Tiago Rodrigues, nascido em 1977, ingressa na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. Aos 21 anos interrompe o seu curso para iniciar, além-fronteiras, o seu trabalho com a companhia belga de teatro STAN, com a qual manteve posterior e contínua colaboração. Esta traduziu-se na criação conjunta e na participação em encenações em inglês e francês, num universo internacional de cerca de quinze países. No seus primeiros anos como actor, colaborou também com os Artistas Unidos, com SubUrbe, trabalhou como produtor e argumentista televisivo (e. g. *Produções Fictícias*). Foi cronista dos periódicos Diário de Notícias, Expresso e A Capital. Na Bélgica, ainda muito jovem, com 26 anos, foi convidado a leccionar na PARTS, escola de dança contemporânea de Bruxelas e, mais tarde, num programa de mestrado em Estocolmo (“The Autonomous actor”). Entretanto, leccionou e lecciona, em Portugal e no estrangeiro, em escolas de teatro e dança (Universidade de Évora, Balletteatro, Escola Superior de Dança, em Lisboa).

A sua experiência teatral fortemente internacional, o seu contacto e trabalho em correntes e contextos diversificados da produção e representação levam-no à criação da produtora Mundo Perfeito (2003), juntamente com Magda Bizarro. O projecto tem características em comum com o grupo STAN. Inicialmente sem financiamento estatal, a sobrevivência deste projecto, no seu período inicial, é assegurada por parcerias celebradas com teatros municipais. Na sua base está um trabalho profundamente inspirado nos processos colectivos de criação e na colaboração artística.

Esta foi uma forma de ultrapassar a dificuldade de obtenção de financiamento estatal. É que a capacidade de o Estado financiar as actividades artísticas, considerável no fim da década de noventa, decresceu na entrada do novo milénio e o crivo para financiamento privilegiava gerações que já se

havam afirmado no mundo do espectáculo, não as ‘novíssimas’ gerações³. Só mais tarde o Mundo Perfeito consegue aceder a suporte financeiro estatal.

A inesgotável energia do jovem dramaturgo, encenador, actor, professor é responsável por uma extraordinária actividade de criação: entre 2003 e 2014 criou mais de trinta peças (e. g., *Tristeza e alegria na vida das girafas*, *Três dedos abaixo do joelho*, *Coro dos Amantes* — publicadas pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 2014 —, *Se uma janela se abrisse*, *By Heart*, *Bovary*, *António e Cleópatra*). Encenou um elevadíssimo número de espectáculos, quer em Portugal, quer em digressão pela Europa, EUA, Líbano, Singapura, bem como de criações conjuntas com o grupo STAN e com artistas libaneses. Para além de ter encenado inéditos de autores estrangeiros, encenou diversos inéditos de autores portugueses contemporâneos, dando assim visibilidade e trazendo ao espaço público a riqueza dramática e os talentos teatrais dos nossos dias. Assim, Tiago Rodrigues impõe um panorama rico e pleno de potencialidades do teatro contemporâneo entre nós. Entre os autores encenados, contam-se, a título de exemplo, José Luís Peixoto, Jacinto Lucas Pires, José Maria Vieira Mendes, Miguel Castro Caldas⁴. *Se uma janela se abrisse* foi a sua primeira peça. Foi nomeada para Melhor Espectáculo do Ano pela Sociedade Portuguesa de Autores. Em 2012 outra das suas criações, *Três dedos abaixo do joelho*, foi duplamente laureada como o Melhor Espectáculo de Teatro 2012 pela Sociedade Portuguesa de Autores e pelos Globos de Ouro.

Entretanto, Tiago Rodrigues continuou com o seu trabalho como actor e argumentista para cinema e televisão, colaborando com diversos realizadores, de que se destaca o realizador cinematográfico João Canijo, entre outros. Precisamente a película *Mal Nascida*, de João Canijo, foi seleccionada para o Festival de Veneza, e a interpretação de Tiago Rodrigues mereceu-lhe o Prémio de Melhor Actor Secundário de 2008. Desenvolveu, também, vários projectos artísticos comunitários, com menores detidos em centros educativos, com estudantes do ensino secundário, como coordenador da peça colectiva *Governar*, em colaboração com o Teatro Maria Matos; desenvolveu um projecto com actores e bailarinos seniores; escreveu *Coro dos maus alunos*,

³ LOPES (2013) 14-15.

⁴ <https://escritores.online/escritor/tiago-rodrigues/>: consulta 08. 2017.

para o projecto PANOS, da Culturgest. O texto foi levado à cena por uma diversidade de grupos de teatro escolar em Portugal e no Brasil, onde obteve um prémio. “Profundamente enraizado numa tradição de teatro colectivo, as suas últimas peças destacam-se pela forma como manipulam documentos com ferramentas teatrais, combinando as vidas pública e privada e desafiando a nossa percepção de fenómenos históricos e sociais”⁵.

Desde 2014 Tiago Rodrigues desempenha o cargo de Director Artístico do Teatro Nacional D. Maria II, em cuja internacionalização tem apostado fortemente, mediante uma estratégia e um plano de actividades inteligentemente estabelecidos⁶. A trilogia *Ifigénia, Agamémnon, Electra* é publicada em 2015, Lisboa, pelo Teatro Nacional D. Maria/Bicho-do-Mato. Profundo conhecedor da tradição trágica grega, o dramaturgo joga com essa tradição, sem deixar de a respeitar.

Ifigénia

A abertura da primeira peça põe no palco um Coro anónimo, constituído por três elementos femininos, que ocupa em exclusivo as duas primeiras cenas. Essa coralidade anónima faz ecoar a multiplicidade de vozes que a tragédia fez soar, ao longo de séculos, e de projecções sobre vivências históricas contemporâneas dessas vozes, para que a tragédia se disponibilizou como instrumento de reflexão⁷. Esta personagem colectiva assume-se como Coro, a partir da memória de existência de um Coro na tragédia de *Ifigénia*. Essa memória traduz a relação da peça em palco com a milenar tradição que reescreve a tragédia primordial porque os homens reincidem, ao longo da História, na mobilização para a guerra. Helena constitui o motivo que leva Menelau a convocar toda a Hélade; por Helena celebraram os seus antigos pretendentes um pacto de defesa — mitema que o autor colheu em Eurípidés.

Mas quem é Helena? Interroga-se o Coro. Essencialmente a figuração de um pretexto para a guerra que se deixa contar em versões diversas,

⁵ <https://escritores.online/escritor/tiago-rodrigues/> : consulta em 08. 2017.

⁶ SALEMA <https://www.publico.pt/2017/06/26/culturaipsilon/noticia/tiago-rodrigues-quer-internacionalizar-o-d-maria-nao- apenas-com-as-suas-pecas-1777010>: consulta em 08.2017.

⁷ Lopes (2013) 15 sqq.

versões que nascem da projecção dos móveis bélicos de cada contador sobre este mito: Helena raptada, Helena apaixonada, ou Helena mera ideia que estimula a libido do combate e do ouro? O Coro euripidiano canta, de modo recorrente, o eros da guerra, a par da força de eros que originou a ida de Helena para Tróia, raptada ou por vontade própria. Consoante o Coro em Tiago Rodrigues a define (Cena 2):

*Helena é o que quiser e o que cada um quiser que seja
Helena nunca aparece*

Em boa verdade, Tiago Rodrigues propõe esta *Ifigénia* a partir de uma consonância com Eurípides na focalização do mito, que traduz para o contexto de representação dramática no Ocidente contemporâneo, saturado de guerras e de pretextos expansionistas. Do mito faz parte, no seu tratamento trágico, o sacrifício de Ifigénia, imposto ou não por Ártemis, mas assim entendido por Agamémnon, como condição para que ventos favoráveis tornem possível a navegação até Tróia e a consequente prossecução da empresa.

Assim, do fundo da sua memória do mito dramatizado, o Coro revê e antecipa movimentos e falas em cena, que as personagens, como é o caso de Agamémnon, proferem de seguida. Consoante lembra Lehmann, e a sua referência aplica-se à presente criação, “Kantor souligne que ‘les scènes de cette action réelle du spectacle’ doivent apparaître ‘comme si eles étaient aincrées dans le passé (...), comme si le passé se répétait, mais en des formes transformées de manière étrange’⁸:

CORO

*Agamémnon, o general desta guerra, olha o mar e diz
E agora não há vento
Agamémnon sabe que está prestes a cometer um crime e diz
E agora não há vento
Lembro-me que Agamémnon olha para as Plêiades
E repete
E agora não há vento*

⁸ LEHMANN (2002) 112.

Cena 3

AGAMÉMNON *E agora não há vento.*

CORO *Lembro-me de que uma de nós decide falar sozinha*

AGAMÉMNON *E agora não há vento*

Esta memória mantém viva no espectador a consciência de que se reinventa uma tradição milenar mas que, simultaneamente, ela se converte em teatro puro, em que a interpretação de cada personagem corresponde à vontade de cada actor em participar nesse ritual performativo. Assim se interroga o Coro sobre Helena: motivos porque partiu? mulher perfeita? imperfeita? mera ideia que deu azo à guerra (“uma ideia pura e intocável”)?

Se estes encadeamentos comportamentais colectivos andam associados ao fenómeno de causalidade da guerra, em tempos diversos, há que reconhecer a proximidade deste Coro, na sua polifonia, ao episódio relatado em Eurípides, *Ifigénia em Áulide*, do juramento dos pretendentes de Helena, exigido por seu pai humano, Tíndaro (IT, 49-71).

As duas primeiras Cenas da *Ifigénia* contemporânea têm, contudo, um carácter diverso. Na primeira reconhecem-se traços funcionais dos antigos prólogos — situação da acção no tempo e no espaço, mas construída aos poucos, pelo pacto de confiança entre palco e público:

*E quando dizemos que aquilo ali no alto são as Plêiades
Uma constelação de estrelas ainda visível à luz da alvorada
Vocês sabem perfeitamente que não é verdade*

... ..

*Quando dizemos que Menelau trouxe mil navios
E Agamémnon outros tantos
Vocês sabem, e podem vê-lo, é evidente
Que nada disso é verdade
E mesmo assim vocês confiam no que vos dizemos
Porque se lembram como nós nos lembramos
Não confiam nas luzes, que são a memória das Plêiades
Não confiam nos panos, nos corpos, no espaço
Que são a memória de Áulis e dos gregos
Confiam na tragédia
Confiam no que se lembram da tragédia
Confiam porque a tragédia é de confiança
Acaba sempre mal*

Ou seja: mudam-se as ‘vestes’ da tragédia, a sua roupagem exterior, composta por todas as releituras e encenações, mas a sua natureza é sempre a mesma, imutável, que toca o âmago de cada homem e o cerne da acção e tempo humanos, traduzindo, em linguagens diversas, a sua finitude. Por isso a tragédia acaba sempre mal; não há margem, diversamente do que entende Aristóteles, para tragédias de final feliz.

A Cena 2, mais expandida e marcada por interrogações que traduzem envolvimento emocional com a acção, aproxima-se de um párodo trágico. Em ambas as Cenas (1 e 2) o Coro move-se entre o esquecimento e a lembrança que vai despertando do mito dramatizado por Eurípidés — o arquiteceto ‘esquecido’ e ‘relembrado’ é o de *Ifigénia em Áulide*, assumido como texto do paradigma trágico:

Sabemos que a tragédia vai acabar mal
E isso dá-vos confiança, porque se lembram
Podem mudar as luzes, os panos, os corpos, o espaço
Podem mudar os detalhes, as palavras, os sorrisos e as vozes
Mas a tragédia termina como sempre: mal
E assim, confiantes, começamos

Este é o desfecho da Cena 1, a partir do qual a ilusão cénica se poderia construir, não fora esse constante jogo de esquecimento e lembrança que vincula as personagens aos seus papéis como uma função a cumprir no espectáculo, no mito em cena, que parte de um texto-modelo para ganhar nova vida. E o cerne dessa nova vida, como, de resto, o espectador pode perceber desde o início, situa-se na constante ‘frontalidade’ do Coro⁹, que se assume como desempenhando o papel de Coro e se dirige, enquanto tal, ao público, convidando-o a um pacto de convenção cénica. A garantia para esse pacto ultrapassa o plano da cenografia e da palavra no palco, que a sanciona, e que ambas as partes sabem não ser verdade, para atingir o verdadeiro cerne que dá vida ao teatro e que reside numa peculiar riqueza da tradição: a tragédia, “a tragédia é de confiança”, desvela a finitude humana nos seus limites — “sabemos que a tragédia vai acabar mal” — e tal consciência une a cena ao público e alicerça a construção do espectáculo. A tragédia toca a natureza e a situação humana, vista as roupagens que vestir da ficção e da convenção.

⁹ É usada a conceptologia aplicada por LOPES (2013) na sua tese.

É essa consciência, motora da narrativa dramática, que alimenta a tradição e a faz vir à cena, reinventando-se. Essa construção vai-se fazendo até ao desfecho final.

Na ‘Cena 2-párodos’, que assenta sempre sobre o esforço de recuperação da memória do mito em Eurípides — o que mantém desperta a consciência da convenção cénica e da ‘generosidade’ dos actores, ao aceitar fazer parte dela — o Coro autocaracteriza-se e amplifica-se: as três actrizes são um grupo vasto e heterogéneo de mulheres que têm em comum o facto de estarem zangadas. A zanga ficcional dá expressão a uma revolta real e antiga, que se repete, tanto quanto a ficção a que dá origem: a guerra, a antemanhã da guerra, com todos os seus preparativos, entrecortados por esperas, por tensões, pelo circular de motivos e causas fabricados pelos homens para sancionar essa guerra. Dos motivos fabricados à pura ideia construída, as mulheres interrogam-se sobre Helena — quem é ela? o que é ela? uma teia de promessas e de ideias que leva um exército a dispor-se a morrer?

O motivo dramático da ausência de ventos que propiciem a navegação para Tróia e que há-de levar, como uma prova suprema que Agamémnon e demais senhores da guerra não superam, à decisão de sacrificar Ifigénia, é introduzido pelo Coro como um refrão, quatro vezes repetido, no final da Cena 2, como uma espécie de abertura musical em que uma linha temática é introduzida e a ela sempre voltam as personagens da Trigédia, com variações, como uma obsessiva referência na história dos Atridas. Assim, enquanto os elementos do Coro retomam a sua identidade de actores em cena e a mantêm, com uma função performativa que requer o esforço de uma memória do mito dramatizado por Eurípides, lentamente recuperada, que antecipa reacções de personagens, como Agamémnon, este centra-se na sua obsessão: “não há vento”, quatro vezes repetida, como um eco do Coro, no início da Cena 3.

Trata-se do momento em que o Atrida se debate com as suas indecisões e angústias, perante o plano do dolo com que pretende atrair Ifigénia para o sacrifício. A primeira carta seguiu o seu destino; agora Agamémnon debate-se com a decisão de escrever uma segunda, a denunciar a maquinação. A contradição ganha vida mediante os propósitos confessados pelo Atrida e a memória factual do Coro (Cena 3):

CORO *Lembro-me de que Agamémnon tapa a cara com as mãos*
AGAMÉMNON *Não vou chorar*
CORO *Lembro-me de que Agamémnon chora*
AGAMÉMNON *Não vou chorar. Não vou chorar. Vou fazer qualquer coisa. Vou dizer-lhes que não venham. Vou salvar Ifigénia. Será traição à Pátria?*
CORO *Lembro-me de que Agamémnon pergunta: o que é traição?*
AGAMÉMNON *Sim, o que é traição? Traição não é apenas escolher a quem se é leal? Quem se ama?*
CORO *Lembro-me perfeitamente que Agamémnon chora*
AGAMÉMNON *Não. Agamémnon não chora. Agamémnon não tem por que chorar. Ele muda de ideias. O que é que ele faz? Não me lembro.*
CORO *Escreve outra carta*
Lembro-me de que agora Agamémnon escreve outra carta
Uma carta que salva Ifigénia
... ..

Entre esquecimento e lembrança, o Coro denuncia a dificuldade de Agamémnon em aderir à sua função — dificuldade análoga à do Atrida, na parte inaugural da peça de Eurípides, em concatenar afectos, deveres familiares e de chefia à volta de um eixo pragmático pautado pela ética. Assim, para além de não assumir as suas lágrimas, Agamémnon ‘descola-se’ da sua ‘personna’, referindo-se a ela na terceira pessoa, ao Coro, num segmento de comunicação metadramática. Tudo se passa como se a re-criação/re-presentation da tragédia começasse de novo, a partir da memória recuperada sob a ‘régie’ de um Coro que resgata do esquecimento as demais personagens e as reconduz ao guião trágico. Assim acontece com a escrita e o envio da segunda carta, com a disputa entre os dois Atridas e a denúncia mútua de maquinações e fraquezas, pautadas pela sede do poder ou pelas manobras de Ulisses, o grande manipulador de sempre. Fica, então, ao Coro espaço aberto para cumprir a sua genuína função de Coro trágico, amplificando a acção, as memórias, os nexos temporais, comentados num tom gnómico com vivacidade plástica — é o caso da Cena 4:

... ..
A luz muda enquanto os irmãos se olham
A madrugada torna-se manhã
Ao crescerem, Agamémnon e Menelau
Aprenderam a dissimular este ódio fraternal
Disputas violentas e egoístas que apenas irmãos nutrem
E agora, enquanto a luz muda

*E começa a passear por toda a casa
Enquanto os irmãos se olham
Estes dois irmãos amam-se de verdade
Fizeram-no em nome do amor fraternal
Mais depressa do que na natureza
Mas, na mesma casa onde mora o amor
Mora também o ódio
Numa divisão escondida e silenciosa
O ódio sai do seu quarto
Reacendem raivas antigas*

Esta cena antecede o diálogo de acusações mútuas que constitui a Cena 5 e que Tiago Rodrigues concebeu muito próximo do diálogo correspondente em Eurípides, *Ifigénia em Áulide*, e que versa uma questão candente na época de profunda crise da comunidade grega: a demagogia e a mudança de comportamento dos candidatos à chefia, com o objectivo de captar o voto popular — neste caso, o voto do exército.

O processo de despertar memórias e recriar amplos cenários para a acção através da palavra, por parte do Coro, vem a repetir-se, com recorrência, mais tarde. No final da Cena 9, já chegadas Clitemnestra e Ifigénia, já confrontadas com Aquiles e com a suspeita, por ele partilhada, de que tudo é um equívoco ou um ardil, o Velho começa a desmontar a mentira, mas é o Coro quem toma voz, a partir de uma visão alargada de toda a paisagem, exterior e interior dos intervenientes, e relata, num tom lírico e compassivo, toda a trama, no centro da qual está Ulisses — um Ulisses que Menelau estaria disposto a liquidar, na Cena 7 (p. 26), na sequência da *metabole* que sofre, ao reconhecer a insensatez da guerra e da vingança por Helena, que arrasa famílias — a família de seu irmão. As palavras e a atitude de Menelau andam próximas das de Eurípides, *IA* 485 sqq.

Ao identificar-se com a dor dos inocentes, o Coro reconhece a disposição emocional que dele se vai apoderando: a raiva. Reitera: “Estamos zangadas e impotentes/ Porque também nos lembramos”. A memória move à denúncia. É que, além do mais, o Coro de mulheres não pode ter deixado de sintonizar com a incompreensão e abandono votados por Agamémnon a Clitemnestra, ainda que esta se não tenha dado conta, ao fugir da sua presença para evitar o confronto com a verdade: trata-se de um diálogo aparente, com natureza de monólogo, que o Coro compreende e sublinha (Cena 8, p. 31-32):

CLITEMNESTRA *Não. Não preciso de me ajoelhar. Digo: os teus lábios.*
AGAMÉMNON *Os teus lábios.*
CORO *Agamémnon não a ouve*
CLITEMNESTRA *A tua língua.*
CORO *Agamémnon não a ouve*
AGAMÉMNON *A tua língua*
CORO *Agamémnon não a ouve*
AGAMÉMNON *Tenho de ir.*

CORO *Agamémnon sai*
Agamémnon sai
Agamémnon sai

A acentuar a trama de interesses políticos que leva ao sacrifício as mulheres, o autor põe Ulisses em cena. Na peça euripidiana ele está presente, mas apenas na boca e na mente dos intervenientes, no estreito círculo dentro e à volta da tenda de Agamémnon. O dramaturgo-encenador português ‘importa’ de peças do mesmo círculo mitológico, como *Hécuba*, a presença e acção insidiosa do demagogo por excelência.

A sua entrada em cena opera um brutal confronto com a realidade iminente dos intervenientes numa história que poderia ter acontecido, de natural e verosímil (e essa possibilidade assoma nos diálogos de Aquiles e Ifigénia na Cena 11 e no final da Cena 14, como se ambos se descobrissem), mas que foi inventada, ao serviço de um ardil, cujo motor foi Ulisses: a das núpcias entre Aquiles e Ifigénia. Ulisses é a personagem catalisadora da acção, mais do que pela persuasão, pela pressão fria e intransigente. O próprio Coro, testemunha da cena e de memória dramática desperta, aponta a Agamémnon a resposta que este, mais cedo ou mais tarde, há-de dar aos demais senhores da guerra: “sim” (Cena 10, p. 38). A “dança zangada” do Coro, que constitui a brevíssima Cena 12, evoca a vigorosa crítica dos vv. 1089-1094 da tragédia euripidiana.

Finalmente, o véu de toda a ilusão cai por terra e deixa que Clitemnestra veja claro: ‘ver’ corresponde, neste caso, à memória totalmente recuperada da acção dramática em Eurípides. O processo opera-se pela interacção de personagens no palco e afecta esta mesma interacção, já que contribui para definir papéis, afirmar autonomias e rebeldias. Clitemnestra cresce e afirma-se, desenhando a sua própria ‘performance’ (Cena 13, p.40):

CORO *Clitemnestra senta-se junto a Agamémnon*
CLITEMNESTRA *Não. Fico de pé.*

A rainha cresce para se converter numa dura antagonista de seu marido, quer pela denúncia, quer pela vigorosa argumentação, em planos diversos, que desmonta a do rei mas que não o demove dos seus propósitos. Esta competência retórica, subitamente revelada e accionada pelo desespero materno em Eurípides, incide nos vãos motivos da guerra, numa vingança que cabe a Menelau, nos laços de sangue que unem Agamémnon a Ifigénia, na capacidade já mostrada por Clitemnestra para perdoar e reconstruir um lar onde desempenha o seu papel de esposa e mãe, bem como no limite que existe para esta capacidade. Em Tiago Rodrigues, porém, este domínio da cena, por parte de Clitemnestra, vai mais longe: ela desconstrói a imagem que Agamémnon quer dar de si mesmo para o reduzir, como companheira que o conhece demasiado bem — e este conhecimento equivale a domínio —, à dimensão modesta de um homem que apenas faz o que pensa ser correcto, porque é honesto: não se trata de um Agamémnon com dimensões de tirano, nem tão-pouco de uma personagem trágica ofuscada pela ambição de glória ou riqueza. Esta imagem contradiz a que Menelau dera antes, concordante com a do texto euripídiano, de seu irmão como ambicioso demagogo.

Agamémnon não consegue libertar-se de um sentido de dever de horizontes estreitos, marcado por chavões e conceitos prévios, como o de ‘honra dos gregos’. Os nexos entre sacrifício e honra são impalpáveis na acção, nesta versão dramatizada do mito, entre esquecimento e memória. O Coro é a memória que desperta, revoltada, de uma tragédia que seguiu seu rumo até ao desfecho errado — acabou mal; Clitemnestra, por seu turno, descobre, no seu desespero, o poder apaziguador do esquecimento. Assim propõe a Agamémnon que desista e esqueça: o sacrifício, a guerra, o seu estatuto, o espaço e o tempo — enfim, o mito. Clitemnestra, aquela que foi capaz de reescrever a sua história pela capacidade de perdoar/esquecer, afirma agora a sua disponibilidade e capacidade para saltar para fora do mito e levar Agamémnon consigo, já que só fora do mito e do palco é possível salvar Ifigénia e encontrar algo que se assemelhe a felicidade.

Adensa-se a tensão, sublinhada por silêncios e verbalizada pela belíssima intervenção do Coro (Cena 13, pp. 43-44):

*Lembro-me de que aqui há um longo silêncio
Tão longo que a luz muda*

*Agamémnon pensa
Clitemnestra espera
Um longo silêncio em que tudo é pesado e medido
Uma vida inteira colocada num prato da balança
Outra vida imaginada no outro prato
O delicado jogo dos pesos dessa balança invisível
Lembro-me de que se ouvem os pássaros
Corvos marinhos e andorinhas das falésias
Que se animam ao final do dia
E rasgam o céu sobre os coros imóveis
Que pesam o futuro na balança
Lembro-me de que Agamémnon é o primeiro a falar*

Este é, em suma, o momento de clímax, a partir do qual tudo se desagrega. Clitemnestra sente que a torrente da catástrofe os arrasta a todos. Diversamente do que ocorre em Eurípides, esta mulher, ‘partida por dentro’, como diz o Coro (Cena 13, p. 45), ‘parte-se também por fora’, e dá largas à expressão do seu desespero materno. A partir da morte de Ifigénia, a dinâmica do esquecimento não é mais possível, mas a da lembrança cultivada, sinónimo de vingança futura. Essa vingança inscreve-se, para Clitemnestra, na consequência inevitável das leis que regem a acção humana: Clitemnestra denuncia o que significa a irredutibilidade de Agamémnon (Cena 13, p. 44):

Estás prestes a ultrapassar um limite. Tu sabes que o limite existe. Nunca o ultrapassaste. Não tens memória de alguma vez outro rei o ter feito. Também não fazes ideia do que vais encontrar do outro lado desse limite... ... O que te esqueces é que não vais ultrapassá-lo sozinho. Nós vamos contigo. Todos nós.

Esse limite é o da moderação e transgredi-lo representa a *hybris* ancestral da personagem trágica. E as palavras de Clitemnestra anunciam as consequências dessa *hybris*: a vingança futura, mas, mais do que esta, um processo de encadeamento híbrido que arrastará toda a casa: ‘Todos nós’. Mas ‘todos nós’, em contexto pós-dramático, envolve literalmente a totalidade dos que estão no mito representado, dos que o representam e dos que se deixam envolver na representação enquanto espectadores: todos os que, numa cadeia longa de tempo, repetem o ritual da infracção do limite, ao aderirem ou consentirem a guerra e o sacrifício de inocentes. Por outro lado, esta cadeia afasta-se de Eurípides e recupera a visão esquiliana da culpa que se arrasta e avulta na culpa subsequente.

No quase-sacrifício, o quase-vento se faz e não faz sentir. O cerco aperta-se. A presença de Ulisses, como a encarnação da força da própria demagogia e interesses da guerra, provoca como que um entrecocar de vontades: *metabolai* em sentidos contrários, que dominam a Cena 14. Menelau rende-se à inevitabilidade do sacrifício, bem como Aquiles, ainda que tente resistir (evocando o perfil da personagem euripidiana). Agamémnon, por sua vez, deixa perceber laivos de instinto paterno que despertam e denuncia, num gesto de derradeiro de desespero, como que a pedir desculpas, a construção de um edifício de mentiras que se desmorona e que consiste no ‘bem dos gregos’, na quimera do Pan-helenismo e da vingança colectiva.

É neste caos de emoções, sentimentos e interesses que se ergue a voz de Ifigénia, tal como na tragédia grega, disposta a avançar para uma morte voluntária — uma morte gratuita, que a distanciará daquele cenário humano e a autonomizará no esquecimento (“Não pertenço à vossa memória. Pertenço a mim. Morro para ser esquecida”). Porquê? Certamente porque Ifigénia encontra na morte o meio de quebrar vínculos com o mito, por acção do esquecimento, e recolher a si, intacta e impoluta. A sua fala, no final desta cena, lembra a atitude da Políxena de Hécuba, no momento do sacrifício. Uma vida por viver perpassa na singular despedida de Aquiles, que fecha a cena:

IFIGÉNIA *Os teus olhos.*

AQUILES *Os teus olhos.*

No desfecho da acção, o Coro remete-se ao silêncio. O Mensageiro que chega di-lo e explica: o Coro faz agora o movimento mental contrário àquele com que iniciou a sua representação em palco: esforça-se por esquecer, acompanhando o propósito de Ifigénia. Consegui-lo-á? A raiva e o esquecimento não se conjugam. De qualquer modo, distancia-se da narrativa da salvação miraculosa da jovem. Ifigénia desapareceu, salva por uma deusa. O sangue que resta é de um veado. Tudo é confuso, de imagens soltas. Mas a versão deixa os gregos exultantes. É a versão que convém, desculpabilizante. Só

Clitemnestra a não aceita, céptica como em Eurípides, num universo masculino de mentira. Óbvio é que o caminho para a guerra está aberto. Todos se hão-de mover como um só, na ilusão alimentada de que os deuses estão com eles e de que a guerra é justa — sopra o vento, finalmente.

Agamémnon

A segunda peça inicia-se *ex abrupto*, sem vigias que manifestem o júbilo do povo ao saber que o soberano está de regresso, mas também sem a sombra que cresce por entre os silêncios daquilo que cala, em Ésquilo. Aqui Clitemnestra e Agamémnon são postos frente-a-frente, como que retomando uma conversa suspensa há mais de uma década, no contexto do banquete de celebração do regresso do herói. Ao hiato de tempo é subtilmente conferida uma continuidade surda e de prenúncio ambíguo — a substituir a ambiguidade das palavras do Vigia esquiliano. A ponte entre Áulis e o presente é feita pelo Coro (Cena 4), que lembra uma Clitemnestra destrocada, no seu regresso a casa, movida pelo juramento de vingança, conforme o público a deixara em Áulis. Para o Coro, Clitemnestra não tem ilusões: Ifigénia morreu. Ao projecto de vingança vem juntar-se Egisto, movido por ódios antigos. Ambos se instalam como os amantes tiranos, impondo o terror e o silêncio na cidade. O palácio está em festa, mandada organizar por Clitemnestra, ao saber do regresso do rei. Se o esperava? “Não fiz outra coisa durante dez anos”, responde (Cena 1, p.55). O espectador presente que essa tarefa contínua remete para a promessa feita em Áulide (*Ifigénia*, Cena 13, p. 46):

... ..*Se Ifigénia morrer hoje, eu não vou esquecer. Os teus filhos não vão esquecer. Ninguém vai esquecer. Será proibido esquecer. Lembraremos durante milhares de anos. Se matas Ifigénia, estas mãos serão a tua morte.*

Agamémnon, cego, não apreende a carga de ódio e ressentimento por detrás das aparentes boas-vindas. Clitemnestra joga com essa cegueira e adensa-a ainda mais, com palavras de lisonja que recordam a cena da passadeira vermelha em Ésquilo (A.908 sqq.): ela convida Agamémnon a ultrapassar a justa medida, ao excesso: “Não tenhas medo dos excessos”, em claro contraste com a advertência feita na peça anterior (Cena 13, p. 44): “Estás prestes a ultrapassar um limite... .. não fazes ideia do que vais encontrar do outro lado desse limite.” O espectador sabe-o, pois já conhece o mito e as

tragédias gregas que dele nasceram. Como refere Kantor, citado por Lehmann¹⁰: “les scènes de cette action réelle du ‘spectacle’ doivent apparaître comme si elles étaient ancrées dans le passé (...), comme si le passé se répétait, mais en des formes transformées de manière étrange”.

O rei está, pois, prestes a encontrar, por incentivo e intervenção de Clitemnestra, o que o espera do outro lado do limite. Nada lhe é negado, como ao condenado à morte no seu último dia de vida. É o próprio Agamémnon quem formula o desejo de um banho — o banho fatal, que o espectador identifica a partir do mito - após o sono reparador. Finalmente, o sacrifício de Ifigénia torna-se inevitável motivo de diálogo entre o casal, pela referência indirecta do rei. Clitemnestra responde evasivamente. Deixa perceber que se alimentou do propósito de vingança ao longo dos dez anos que passaram: “...ganhei um novo sentido na vida.” (Cena 1 p. 58). Toda esta feroz duplicidade de sentido é palpável na peça homónima de Ésquilo (e. g. A.895 sqq.), mas é reforçada no presente drama (“A minha felicidade dependia do teu regresso” ... “vai ser um dia inesquecível”, garante Clitemnestra no final da Cena).

Diversamente do que ocorre em Ésquilo, Cassandra surge após a entrada do par real no palácio. A razão da sua presença, só verbalizada na Cena 3, é por demais conhecida pelo espectador para quem o mito é familiar. A Cena 2 é ocupada totalmente com o seu monólogo, sozinha em palco, de modo semelhante ao que ocorre em Ésquilo, após Clitemnestra entrar no palácio, depois de tentado, em vão, quebrar o silêncio da cativa troiana. O movimento aqui, é inverso: Clitemnestra sai do palácio e tem lugar um diálogo entre ambas, desconcertante para a rainha. A estratégia do discurso de duplo sentido não resulta com Cassandra, que sempre o desconstrói, com a sua reiterada afirmação de que conhece o futuro e que o futuro lhe trará a morte. É este excesso de conhecimento que provoca o mesmo efeito que o silêncio esquiliano: Clitemnestra entra no palácio, impacientada com Cassandra, tal como em Ésquilo (A. 1064-1068), que abandona a um destino que em breve virá ter com a cativa troiana — aquele futuro que a rainha pensa tecer com autonomia (Cena 3).

Esta Cassandra não é possuída por delírios — é lúcida, como Egisto reconhecerá na Cena 5. Conta a sua história e de como foi tomada pelo dom da

¹⁰ LEHMANN (2010) 112.

profecia — uma profecia em que ninguém acredita e que não logrou salvar Tróia. No futuro, comprovada a eficácia profética de Cassandra, acreditarão nela os espectadores? Por isso se dirige aos espectadores envolvidos no drama, lançando essa ponte da tradição ao presente, de modo a que a ilusão cénica não domine toda a acção — trata-se de um teste crucial, este de dar crédito à profetisa: algo equivalente a dar crédito à tragédia e a tragédia, como afirmara o Coro no início da trilogia, “é de confiança/acaba sempre mal”. Tal como Cassandra.

A intervenção do Coro ocupa toda a Cena 4 e constrói a ponte entre Áulis e o momento presente: um tempo longo, condensado pela obsessão da vingança, que leva Clitemnestra a confessar, com toda a violência contida, a partir das suas entranhas feridas (Cena 5, p. 68):

...eu não estou aqui. Estou em Áulis e sou a mãe de Ifigénia. Estou sempre em Áulis... ...O meu tempo é Áulis

O perfil de tiranos do par Clitemnestra-Egisto e o terror que reina em Argos perpassam toda a peça de Ésquilo. Tiago Rodrigues importa o espírito e o efeito da imagética animal utilizada por Ésquilo¹¹, ainda que a transforme e renove, fazendo vénia a reescritas que fazem parte da história de leitura dramática do mito. Aqui se denuncia a de *Électre*, de Giraudoux. Electra identifica-se com os pobres de Argos, que estão presentes na peça homónima, e que ela considera os verdadeiros cidadãos. Pois o Coro de Tiago Rodrigues autoidentifica-se com a franja mais frágil da população de Argos — velhos e crianças — e que, mesmo assim, denuncia a execrável dupla: Egisto é um abutre indomesticável que Clitemnestra pensa, contudo, ter domesticado. O abutre está presente na peça de Giraudoux, ainda que mais como prenúncio da morte do tirano que como seu ícone animalizado¹².

Aqui, o abutre é a ave de rapina que sobrevoa o palácio e se prepara para atacar Cassandra, como sua presa, sobrevoando já o cadáver antecipado de Agamémnon. Cassandra sabe que vai morrer. O Coro manifesta particular proximidade a Cassandra: é que também o Coro conhece o mito e a tradição, que pesa como um destino (“Também nós lemos o livro”, Cena 6, p. 68).

¹¹ FIALHO (2010) 113-121.

¹² BRILHANTE (2003) 225.

Agamémnon, porém, na sua cegueira, está mergulhado na ilusão dramática e é conduzido à armadilha sem o saber.

Quanto ao espectador, esse, é conscientemente situado na diacronia dos receptores do mito e, em simultâneo, dentro do espectáculo, repartido entre o conhecimento prévio, que as personagens lhe fazem assumir, e as emoções trágicas de um espectáculo sempre novo e original. Assim, Egisto, o abutre, ‘desce’ até à vítima para, na criação de Tiago Rodrigues, interagir à vista com ela, num diálogo a três, marcado pela hipocrisia e por um cruel jogo de máscaras: Egisto vem para uma pretensa reconciliação familiar, Clitemnestra, como esposa dedicada, intervém no papel de moderadora, postergando a aproximação entre ambos para a ‘festa’.

O relato do banho e assassinato extra-cénico de Agamémnon cabe a Cassandra, sob a forma de antevisão (Cena 9, p. 83), sem delírios, “lúcida”, tão lúcida que a sua antevisão a converte numa entidade que narra a acção do mito antecipada, como se se diluíssem, uma vez mais, as fronteiras da convenção dramática. Cassandra move-se entre universos: o de Tróia destruída, a que pertence e que determinou a sua condição e natureza, um universo de que restam destroços e cativos, mortos e memórias, e um universo a que é estranha: o da constelação familiar da casa de Agamémnon, constelação mortífera a que sabe, por antecipação, caber a morte do rei e a sua. Assim, Cassandra move-se entre o passado e o futuro, entre a traição e a morte, a que, em boa verdade, pertence já. A cena final, de novo no domínio do relato do extra-cénico, traz ao espectador cenas da festa da vingança, macabra, com o par de assassinos brindando e dançando à volta do cadáver do rei, e entrelaça tempos: presente e futuro, pois Cassandra relata, como uma sequência de nexos, a sua própria violação e morte, às mãos de Egisto. É neste momento que Egisto surge, de dentro do palácio, para retomar o curso do tempo e se ocupar da cativa troiana.

Kantor, de acordo com o seu ‘Teatro da Morte’, recorre, na época que se segue à Segunda Guerra¹³, ao mito central do regresso de Ulisses, regressado simbolicamente do reino dos mortos. Este mito anima e serve de modelo às

¹³ (1983) 81 sqq.

suas personagens dramáticas posteriores. Nota Lehmann¹⁴: “Tous les ‘personnages’ semblent eux-mêmes être déjà des revenants”. Não é o caso em Tiago Rodrigues, mas não deixa de parecer eco inspirado nesta realidade teatral contemporânea o aparecimento de Electra, não de além-túmulo, mas de ‘além-futuro’, um futuro marcado por mais execuções de vingança. Porque Electra não pertence ao presente dramático nem ao espaço pisado pelos do palácio, Agamémnon não a pode ouvir (apenas vê sombras), nem às suas queixas e denúncias — só Clitemnestra e o Velho, que acompanha toda a trilogia dramática, como um fio do destino. Electra é como um fantasma antecipado e impotente, incorpóreo, limitada pelo seu próprio tempo: o tempo futuro, que se anuncia e em que a filha de Agamémnon terá primazia na acção¹⁵.

Electra

A abertura da terceira peça dá o tom sobre o arquétipo escolhido para a reescrita dramática: a peça homónima de Eurípides. É que o espaço inicial da acção situa-se no campo, na floresta, e a personagem que apresenta a acção é o Lavrador, casado com Electra por decisão política de Egisto.

Partindo da velha ambiguidade sobre o destinatário dos prólogos monológicos de Eurípides, Tiago Rodrigues opta pela interpelação dos espectadores a partir do palco. Tal como em Eurípides, *El.* 1-53, o Lavrador dá a conhecer os antecedentes da acção que ligam o assassinato de Agamémnon à situação presente, mas não o faz de modo expositivo, antes sob a forma de interpelação interrogativa sistemática, que se percebe crescer para o espectador. O motor da interpelação reside, de novo, no binómio esquecimento/memória (Cena 1, p.93):

Quem se lembra de Agamémnon? Quem se lembra de que Agamémnon, depois de regressar vitorioso da guerra de Troia, foi assassinado por sua mulher, Clitemnestra, e por Egisto, que usurpou o lado da cama onde dormia Agamémnon? Quem se lembra

¹⁴ LEHMANN (2010) 108-109.

¹⁵ Não pode deixar de ser sublinhada estratégia análoga, na tessitura do drama, em HÉLIA CORREIA, *Perdição. Exercícios sobre Antígona*, em que o par Antígona-Ama interage, em universos paralelos, o dos vivos e o dos mortos, sem que estes comuniquem ou mutuamente interfiram, de modo a que o conhecimento global da existência como um destino, por parte da dupla *post mortem*, não possa levar a qualquer advertência aos vivos — apenas à contemplação, comentário, explicação.

de que Orestes foi expulso do país antes que pudesse crescer e vingar a morte do pai? Quem se lembra de que Electra foi obrigada a casar-se comigo, um estrangeiro pobre, para que dela não pudesse advir também qualquer perigo? Todos se lembram? E porque não falam? Porque se calam? Porque vêm para a floresta gritar o vosso ódio, tal como eu o faço agora? Que medo é esse que enche as nossas florestas de gritos de ódio?... ..

No 'vosso'/'nossas' se confirma o pacto entre o palco e o público. As personagens irmanam-se, nos medos e na revolta impotente, aos espectadores de hoje; estes, por sua vez, participam dessa vivência da opressão e do grito abafado a que o mito deu e dá voz, em cena.

Tiago Rodrigues carrega os traços da situação, em relação a Eurípides. O Lavrador euripídiano possui a cidadania, enquanto filho de gente de Micenas (v. 35); o do drama contemporâneo é pobre e estrangeiro. Apoia Electra, com amizade. Nada indica explicitamente que a manteve intocada, mas a força do mito permite que se adivinhe tal situação no implícito nas palavras trocadas entre o par.

Este Lavrador faz seu um ódio gritado, que evoca traços da personagem Electra em Sófocles — traços que se fundem com os do seu homónimo euripídiano: a amizade e o respeito confessados por *Electra* (cf. *El.* 67), a vontade de a resguardar de trabalhos que não correspondem ao seu estatuto (cf. *El.* 64-66). Esta personagem é de breve presença em palco — mais breve ainda que em Eurípides, pois não volta a aparecer para além da Cena 2, enquanto em Eurípides está em cena no episódio I. Quanto a *Electra*, o dramaturgo português exacerbou-lhe ainda mais os traços que já se percebem em Eurípides: o lamento constante, porventura exagerado quanto à sua situação e à sua figura; lamento centrado em si, que é definido, na *Electra* portuguesa, como um prazer (Cena 1, p. 94):

...Não posso tirar algum prazer, o único prazer que me resta, de mostrar ao mundo aquilo em que a minha mãe me tornou: uma escrava? Faço mal em entregar-me à volúpia das lágrimas?...

Sucedem que esta solução, a do casamento com o Lavrador, representa o único recurso encontrado por Clitemnestra para poupar *Electra* das mãos

sangrentas de Egisto. A existência de Electra convertida numa espera incessante leva, por sua vez, a marca sofocliana¹⁶.

A chegada do par Píades-Orestes dá-se de seguida. Só depois o Coro intervém (Cena 3). Da assertividade discursiva os dois amigos passam para uma singular forma de comunicação, por interrogações, como parece ser uso daquela terra — fica, pois, esclarecida a razão por que Electra e o lavrador também se exprimem assim. Será o medo que faz evitar um discurso assertivo?...

Para o Coro, na Cena 3, animada por um notável virtuosismo lírico-dramático de jogo entre a tradição, um modelo contemporâneo de crítica política genérica à opressão e pela proposta metadramática do silêncio, a chave desta forma de discurso parece residir no facto de a cidade ser um lugar sem respostas. E sendo a cidade um lugar sem respostas, talvez o regresso de Orestes nada mude, talvez o destino da Casa dos Atridas seja a fonte de todos os problemas, por uma questão de identificação do Coro (e do espectador) com ele. A acção irá encaminhar-se para um cruel desfecho e o Coro parece propor — ou, pelo menos, formula a hipótese — o distanciamento e quebra de identificação com a acção trágica. Daí a quase-resposta do silêncio, sob a forma de pergunta, alargado do palco e da ficção à vida, por um processo peculiar ao dramaturgo: a repetição (“E se ficássemos em silêncio?/ E se ficássemos em silêncio?/ E se ficássemos em silêncio?”.)

É a mera intuição que leva Orestes a reconhecer a irmã na primeira mulher que encontra naquela terra — “nas tragédias, estas coincidências acontecem”. De resto, em Eurípides, Orestes havia também reconhecido previamente Electra, sem que esta suspeitasse da identidade do irmão. Só mais tarde o identifica. Em ambas as peças este reconhecimento desencontrado cria margem para um tempo de dolo que põe Electra à prova. E em ambas as peças será uma terceira pessoa — o Velho, de quem Tiago Rodrigues tira partido dramático tão eficaz — quem reconhece Orestes. Não o faz sobre o modelo de reconhecimento homérico de Ulisses pela Ama, na *Odisseia* (19, 392 sqq.), a partir de uma cicatriz, tal como ocorre em Eurípides 567 sqq., mas também por sinais físicos, de modo mais vago.

¹⁶ Cf. e. g. Sófocles, *El.* 207-208; 257-306 et passim. Vide FIALHO (1992) 158 sqq.

A hesitação de Orestes, perante a expectativa feroz de Electra, assenta na proposta euripidiana, que Tiago Rodrigues trabalha no contexto global da trilogia, criando nexos e alusões que recuperam momentos anteriores da acção trágica. Pela forma de comunicação por perguntas, o Coro — e o seu silêncio toma, afinal, a forma de distanciamento — e Pílades enveredam por um processo que evoca a maiêutica, uma maiêutica falhada, que tenta conduzir Electra à consciência de que um matricídio sangrento se situa para além da vingança tolerável, a que decerto não Orestes não adere. Trata-se de um limite que nenhum homem deveria ultrapassar, de acordo com a reflexão de Pílades, proposta a Electra (Cena 4, p.101). E esta reflexão recupera a advertência de Clitemnestra a Agamémnon, na primeira peça (Cena 13, p.44):

Estás prestes a ultrapassar um limite. Tu sabes que o limite existe.

O que logo a rainha contradiz, propositadamente, na cena inaugural da segunda peça, de modo a que Agamémnon justifique, pelo seu próprio excesso, a morte que o espera (“Não tenhas medo de excessos”). Excesso e transgressão parecem, pois, fazer parte da natureza desta família. Orestes mantém, ainda, a consciência das fronteiras da vingança; em Electra, por seu turno, essa consciência está ausente. Ela rejubila ao segurar a cabeça de Egisto morto às mãos de Orestes — um Egisto cuja alucinação apavorada, em cena¹⁷, perante os fantasmas do passado e os seus descendentes vivos do presente, a reclamar vingança, encontrará de seguida, no domínio do extracénico, relatado pelo Coro, o termo da vida, o seu “ponto final” pela faca de um Orestes frio e determinado. No entanto, não basta a Electra esta retaliação. O foco maior do seu ódio centra-se em Clitemnestra.

Tal como em Eurípides, Electra não leva em conta que Clitemnestra só ajudou a montar a armadilha fatal, mas que foi Egisto quem desferiu o golpe mortal sobre Agamémnon (Eur. *El.* 9-12). Egisto intentava matar Electra, mas, pelo casamento que afastou a princesa do palácio, a mãe salvou-lhe a vida (*El.* 25-28). A “sombria Electra”, consoante o Coro a designa (Cena 10, p.110)

¹⁷ Vide DESERTO (2017) 212: esta cena parece ter sido construída a partir dos versos de Eurípides, *El.* 323-331, em que Electra refere a embriaguez de Egisto, junto ao túmulo de Agamémnon, a proferir injúrias contra o morto e contra Orestes. Egisto, todavia, não vem ao espaço de representação no tragediógrafo grego. E a ele são feitas referências sobre a sua amabilidade de hospedeiro, perante os dois estranhos (*El.* 779-789).

suspende um caudal de insultos e manifestações de júbilo dirigidas à cabeça mutilada do defunto, para aguardar por Clitemnestra, que vem chegando. O engodo é idêntico ao de Eurípides, e o Coro não alimenta ilusões — lê com toda a clareza distanciada o procedimento de Electra: esta explora o “resíduo de bondade de Clitemnestra” (Cena 10, p.112) e atrai-a, manipulando o seu instinto materno, com a notícia de que está prestes a dar à luz. Brillante e horrível, comenta o Coro — sórdido e demasiado próximo do procedimento de ódio condensado e simulado, sob o discurso irónico e dúplice, de Clitemnestra ao receber Agamémnon. Mas Clitemnestra havia deixado claro que o sacrifício de Ifigénia representaria a morte de Agamémnon às suas mãos (*Ifigénia*, Cena 13, p.46). O tempo de Clitemnestra, porque Clitemnestra não esquece, é o tempo de Áulis, assim o declarou a rainha, na noite fatídica. O tempo de Electra, assim esta o declara a sua mãe (Cena 11, p.115), é o passado, porque ela não esquece, porque modela a sua memória à medida do seu rancor. Ainda que o negue, Electra revela-se similar a sua mãe, no passado em que esta vivia para a vingança. Porém, a filha é mais sombria ainda.

Com a pronta vingança exercida por Orestes sobre Egisto, contrasta a reacção daquele, que o Coro regista: Orestes esconde-se, enquanto o Coro se remete ao silêncio de espectador, tomado pelo genuíno sentimento de *phobos*.

Um poderoso efeito de diálogos paralelos se desenrola ao longo da Cena 11: Electra e Clitemnestra trocam palavras tensas — de ódio dissimulado, por parte de Electra, de ansiedade, tímido afecto e insegurança, por parte de uma Clitemnestra humanizada e arrependida de acções cometidas, tal como se apresenta também em Eurípides, *El.* 1109-1110. Tiago Rodrigues apresenta uma Clitemnestra que chega só, sem qualquer séquito ou pompa; por seu turno, Orestes, nitidamente atraído pela figura materna, nota a Pílades a beleza de sua mãe, o cheiro que reconhece, da sua infância, tudo o que lhe anula qualquer impulso de vingança. Pílades, de acordo com o seu conhecido papel nas *Coéforas* de Ésquilo, denuncia o momento em que Orestes hesita. Electra, por sua vez, ao fazer entrar Clitemnestra na sua humilde casa, detém-se cá fora, ébria do cheiro iminente de sangue materno derramado, certa de que dominará a vontade de seu irmão e feliz, como se afirma, por essa felicidade “alimentada a sangue” (Cena 11, p.119), como se fosse uma Erínia.

Do seu horror, o Coro, incrédulo perante um espectáculo imaginado de sangue e ferocidade que tudo ultrapassa, proclama, para que haja conhecimento disso e a tragédia se possa escrever, reescrever, a fúria assassina de Electra, o arrependimento confessado de Clitemnestra e a manifestação da sua fragilização de carácter, nas mãos de Egisto, ainda que, timidamente, nutrisse afecto maternal. É esta Clitemnestra que, à imagem da sua homónima em *Coéforas*, 896-898, desnuda o seio perante Orestes, de acordo com o relato do extracénico. O acto de desnudar o seio e o seu efeito sobre Orestes assumem uma perceptível carga freudiana, no contexto da peça e na complexidade relacional destes irmãos entre si e aos seus progenitores. O seio representa o sinal visível, físico, da ligação vital entre filho e mãe. Orestes não pode matar, ainda que segure a sua faca. É Electra quem se apossa do seu braço paralisado e quem entrelaça a sua mão na de Orestes para descarregar o golpe fatal.

Afinal, é Electra quem, verdadeiramente, mata Clitemnestra. Em Sófocles, Electra, à porta do palácio, apropria-se, pela emoção, do matricídio cometido a frio por Orestes; em Eurípidés, pelo contrário, é Electra quem pressiona um Orestes relutante a cumprir a vingança por ela preparada. A partir deste modelo, o autor sublinhou os traços mais sombrios da sua personagem, enquanto apresenta um Orestes mais frágil ainda — um Orestes que lembra o protagonista da peça homónima de Eurípidés.

A cena final da peça põe frente a frente os dois irmãos, livres da sua tarefa já cumprida. Electra feliz, naquilo que considera a sua liberdade após um acto que entende ter sido justo, Orestes desvinculado de um futuro no seio da sua casa e da cidade. Num gesto final de resgate, Orestes desculpabiliza Electra e assume sobre si o peso de uma culpa que arrasta para fora de Argos.

Poderá Electra ser uma mulher normal, com um destino normal? Assim o quer Orestes, exortando-a a esquecer quem é, o seu nome, a apagar os sinais visíveis das mortes e a atingir, assim, a frescura de uma beleza que lhe era vedada. Esquecer quem se é e viver uma existência normal: este fora o convite de Clitemnestra a Agamémnon, na primeira peça, antes que o rei escolhesse porfiar no caminho do mito. Ao esforço de memória por parte do Coro, na parte inicial da trilogia, resgatando a tradição de um certo esquecimento, corresponde agora, após o clímax a que toda a transgressão de limites e o *pathos* levaram, um esforço vão e sem sentido de memória, por parte de

Electra, mas corresponde também esse resgate pelo esquecimento por parte de Orestes: esquecimento nos outros, em Electra, na cidade. A ele cabe-lhe ser a força que arrasta o destino para fora dali, assumindo a culpa do que não quis praticar, identificando-se com aquilo com que a memória do mito, injustamente, o identificou: um punho cerrado que sustém, para sempre, uma faca. E consigo ele arrasta os fantasmas da casa. Tudo parece ter começado com a ausência de vento em Áulis. Tudo acaba com um vento que só Orestes sente e que o expulsa dali e que o liberta daquela trama, ainda que a memória do mito o identifique e reduza a um punho e uma faca. Orestes assume essa memória da tradição. Quanto a Argos e à sua casa, quer esquecer tudo, incluindo quem lhe pôs a faca na mão. Assim se autonomiza e parte. Orestes não veio pelo poder e pelo trono, não nutre a ilusão de um perfil heróico. Parte, advertindo todos — e o espectador também — que não é um herói. No entanto, à maneira de Édipo, ao transferir para si culpas e gestos que não são propriamente seus, de modo a deixar a Argos a possibilidade de retomar a normalidade, este Orestes talvez se tenha convertido num herói. O vento vem de longe, dos tempos de Áulis após o sacrifício. De novo se faz sentir. Quem navega agora? Talvez Orestes, para o lugar que a memória do mito lhe reserva. Fá-lo *de motu proprio*, soltando-se de Argos. Por isso o silêncio do Velho o acompanha — um silêncio similar ao do Coro, na Cena 10: silêncio que se segue ao *phobos*, espécie de catarse meditativa entre palco e público.

Conclusão

Esta novíssima reescrita do mito da Casa dos Atridas toma como referência da Antiguidade, essencialmente, Ésquilo e Eurípides — sobretudo Eurípides — que organiza de acordo com a própria sequência cronológica do mito: tudo começou em Áulis. Integrando, nesta recuperação pela memória — assim é perspectivada a reescrita — momentos de recepção intermédia (Giraudoux), trilhando caminhos de concepções e recursos dramáticos modernos, que conferem primazia ao texto da representação e que interpelam o espectador, pela quebra de ilusão dramática e questionamento meta-teatral, Tiago Rodrigues oferece, assim, ao teatro contemporâneo uma obra-prima que revitaliza a tradição trágica grega, pelo domínio que dela tem. Isso permite-lhe recuperá-la com fidelidade e originalidade, dialogando com ela e envolvendo os espectadores nesse diálogo reflexivo, porquanto o palco

se expande e envolve o público. O talentoso dramaturgo logra fazer sentir a quem segue a acção de Áulis até à partida de Orestes que a tragédia é séria, “de confiança”, e nos põe em silêncio perante nós mesmos.

A trilogia foi levada à cena por diversas vezes, após a estreia, com encenação de Tiago Rodrigues, para abertura da temporada, na Sala Garrett, do Teatro Nacional D. Maria, de 16 a 20 de Setembro de 2015¹⁸. Seguiu-se a encenação pelo autor no Teatro Nacional de S. João, Porto, entre 22 de Outubro e 2 de Novembro do mesmo ano¹⁹. No âmbito da abertura do Festival Aqui Acolá, o Núcleo de Teatro do Sol, Ponta do Sol, Ilha da Madeira, apresentou a peça *Electra*, a partir de Tiago Rodrigues (25 de Maio de 2017), no Auditório do Centro Cultural John dos Passos.

¹⁸ www.tndm.pt/pt/calendario/ifigenia : consulta:03.2018.

¹⁹ Aos três espectáculos podia dar acesso um só bilhete. Vide <http://ptjornal.com/as-tragedias-gregas-de-tiago-rodrigues-chegam-ao-palco-do-tnsj-53152> por A. HENRIQUES: “Para Tiago Rodrigues, trazer à cena as tragédias gregas tem importância por causa da urgência que todos temos em combater o que é impossível evitar. E aí, confronta-se o livre arbítrio dos heróis — como é o caso de Ifigénia que, no final, “escolhe” morrer pelo povo — com a impotência do coro, os anónimos cujos gestos apenas têm valor quando são coletivos”. Consulta 08.2017.

Bibliografia

- BRILHANTE, M. J. (2003), “Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo”: *Máthesis* 12 (2003) 199-231.
- DESERTO, J. (2017), “Clitemnestra e a memória: entre Eurípides e Tiago Rodrigues”: DE MARTINO, F., MORENILLA, C., FIALHO, M. C., SILVA, M. F., D., NAVARRO, A. (eds.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres. Homenaje a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*. Bari, Levante, 201-214.
- FIALHO, M. C. (2010), “Clitemnestra en su *oikos* vacío”: DE MARTINO, F., MORENILLA (eds.), *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*. Bari, Levante, 113-121.
- FIALHO, M. C. (1992), *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra, INIC.
- KANTOR, T. (1983), *Theater des Todes*. Zindorf.
- LEHMANN, H.-Th. (2002), *Le théâtre postdramatique*. Paris, L’Arche.
- LOPES, L. M. S. (2013), *O texto, o ator e a cena em Tiago Rodrigues*. Porto, FLUP, Diss. Mestr..

Resumo: T. Rodrigues leva à cena em 2015 a sua trilogia. Um Coro anónimo feminino dá eco à milenar multiplicidade de vozes da tragédia. A memória traduz a relação da trilogia em palco com a tradição que reescreve a tragédia primordial. Eurípides e Ésquilo combinam-se como arquétipos mas dão azo a uma interpelação do espectador que quebra a ilusão cénica e faz transbordar tragédia e tradição para a vida. O plano discursivo do metateatral pauta a comunicação palco-espectador. Pela mão de Orestes, Electra é a verdadeira matricida. Ele partirá. Leva consigo a culpa para deixar à sua casa a normalidade possível.

Palavras-chave: *Ifigénia; Agamémnon; Electra; tradição, esquecimento.*

Resumen: Tiago Rodrigues lleva a escena su trilogía en 2015. Un Coro anónimo femenino da eco a la milenaria multiplicidad de voces de la tragedia. La memoria traduce la relación de la trilogía en el escenario con la tradición que reescribe la tragedia primordial. Eurípides y Esquilo se combinan como arquetipos, pero dan pie a una interpelación al espectador que rompe la ilusión dramática y hace desbordar hacia la vida la tragedia y la tradición. El plano discursivo de lo metateatral marca la comunicación escenario-espectador. Por mano de Orestes, la verdadera matricida es Electra. Él se irá y se llevará la culpa para dejarle a su casa la normalidad posible.

Palabras clave: *Ifigenia; Agamenón; Electra; tradición; olvido.*

Résumé : En 2015, T. Rodrigues projette sa trilogie sur la scène. Un cœur anonyme féminin fait écho à la millénaire multiplicité de voix de la tragédie. La mémoire traduit la relation de la trilogie en scène avec la tradition qui récrit la tragédie primordiale. Euripide et Eschyle se combinent comme des archétypes, mais donnent lieu à une interpellation du spectateur qui rompt avec l'illusion scénique et fait déborder tragédie et tradition pour la vie. Le plan discursif du méta-théâtral guide la communication scène-spectateur. Par la main d'Oreste, Électre est la véritable matricide. Il partira et emmènera avec soi la culpabilité pour laisser chez soi la normalité possible.

Mots-clés : *Iphigénie ; Agamemnon ; Électre ; tradition ; oublié.*