

“A tragédia é de confiança”: Ifigénia,
Agamémnon, Electra *de Tiago Rodrigues*

“Tragedy is reliable”: *Tiago Rodrigues’s*
Ifigénia, Agamémnon, Electra

Marta Isabel de Oliveira Várzeas
Universidade do Porto / CECH
mvarzeas@letras.up.pt
ORCID: 0000-0002-1550-4389

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO: Segundo Sarrazac, uma das características do drama moderno e contemporâneo que assinala a rutura com o teatro anterior de matriz grega é o facto de a ação já não se desenrolar «num presente absoluto, como uma corrida em direção ao desenlace (a catástrofe)», mas consistir «cada vez mais num *regresso* – reflexivo, interrogativo – a um drama passado e a uma catástrofe sempre já ouvida.» No meio português, o dramaturgo e encenador Tiago Rodrigues é um exemplo claro dessa mudança de paradigma de que fala Sarrazac. Na sua reescrita das tragédias de Ésquilo e de Eurípides ressuma a tendência introspetiva de algum teatro contemporâneo, alimentada pela intromissão da voz do autor (“sujeito rapsódico”), pela desconstrução da personagem, pelo esbatimento ou mesmo anulação das fronteiras entre realidade e ficção – aspetos que convidam à reflexão sobre a mimese trágica e sobre a memória do próprio teatro. É o que se procura mostrar neste estudo, centrado na primeira das peças da trilogia *Ifigénia, Agamémnon, Electra*.

Palavras chave: Tragédia grega, recepção, memória, sujeito rapsódico, Tiago Rodrigues.

ABSTRACT: According to Sarrazac, one of the characteristics of modern and contemporary drama that marks the rupture with previous Greek-based theater is the fact that the action no longer unfolds «in an absolute present, like a race towards the outcome (the catastrophe)», but to consist «increasingly in a return – reflective, interrogative – to a past drama and to a catastrophe that has always been heard.» In the Portuguese milieu, the playwright and director Tiago Rodrigues is a clear example of this paradigm shift Sarrazac talks about. His rewriting of the tragedies of Aeschylus and Euripides, reveals the introspective tendency of some contemporary theater, fueled by the intrusion of the author’s voice (“rhapsodic subject”), the deconstruction of the character, the blurring or even annulment of the boundaries between fiction and reality – aspects that invite reflection on tragic mimesis and on the memory of theater itself. This is what we try to show in this study focused on the first play of the trilogy *Ifigénia, Agamémnon, Electra*.

Keywords: Greek tragedy, reception studies, memory, rhapsodic subject, Tiago Rodrigues.

1. Introdução¹

No capítulo introdutório do volume *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage*,² os autores assinalam três modos distintos no trabalho de recepção do teatro grego antigo: “the position in which the director tries to restore the supposed communication process of the theatre makers from the past”; “the focus on the deconstruction of ideologies in texts from other times and other cultures”; “the position in which a director uses a text without caring about historical contexts and what the historical author might have meant”. Neste último caso, afirmam, “the text may serve the director’s intentions regarding actual problems in society [...] Directors with this approach to ancient texts choose very freely from the text and cut, add, or adapt texts, images and actions to make the performance fit their intentions.”

A aceitar esta divisão, não há dúvida de que a trilogia *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, que o autor Tiago Rodrigues levou pela primeira vez à cena em 2015, se enquadra na última das possibilidades.³ Mas o que pretendo explorar neste caso concreto é o modo como as supostas intenções do encenador/dramaturgo ganham forma não apenas na adaptação livre do texto ou textos de partida, mas ainda no tratamento de outras categorias que definem o próprio modo dramático: as personagens, a ação, a mimese e a própria ideia de ficção.⁴ Ora nestes aspetos específicos, a trilogia de Tiago Rodrigues reclama a sua inserção numa poética do drama moderno e contemporâneo para cuja teorização muito tem contribuído a obra de Jean-Pierre Sarrazac, ele mesmo estudioso do teatro e dramaturgo.

Distanciando-se da ideia defendida por Peter Szondi segundo a qual, a partir sobretudo do séc. XX, se assiste a uma “crise” do drama, Sarrazac 2012: 23 fala antes de uma mudança de paradigma que reflete “as novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade.” Tal mudança verifica-se principalmente no abandono da conceção aristotélico-hegeliana

¹ Este volume integra o projeto Estudos Clássicos e Humanísticos – Cultura e Património da Humanidade, desenvolvido pelo CECH-UC, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, com financiamento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (UIDB/00196/2020 e UIDB/00196/2020 e UIDP/00196/2020) para o triénio 2020-2023, inscrevendo-se no projeto complementar “Reescrita do Mito”.

² Schoenmakers; Mavromoustakos, 2010: 14-6.

³ A estreia ocorreu dia 11 de Setembro de 2015, no Teatro Nacional D. Maria II.

⁴ Ubersfeld 2010; Sarrazac 2012.

do drama como *mimesis* de uma ação única, com princípio, meio e fim e progredindo rumo ao desenlace; ação desenrolada no presente, num determinado momento que vinha interromper a linearidade da vida do herói; ação cujo carácter ilusório, ficcional era objeto de uma espécie de acordo tácito entre a cena e o auditório, que aceitava o jogo do faz de conta e embarcava nele; ação, enfim, protagonizada por personagens que funcionavam como duplo do espectador, chamado a identificar-se com elas e a deixar-se envolver emocionalmente nos acontecimentos dramáticos. Diz Sarrazac 2011: 53 que, no drama moderno e contemporâneo, “a ação consiste cada vez mais num *regresso* – reflexivo, interrogativo – a um drama passado e a uma catástrofe sempre já ouvida.” O crítico classifica esta forma dramática como “*género misto*, uma semi-mimese que vem substituir a estrita mimese teatral.”

Com efeito, ao contrário do que foi durante séculos a prática – e a teoria – do teatro modelado sobre a tragédia antiga, em muitas peças modernas o autor deixa de estar oculto e passa a ouvir-se em cena, o que provoca uma espécie de ruído, um som refratado, por assim dizer, que altera completamente o efeito mimético e, por conseguinte, o papel do espectador. Peter Szondi 2001 designa como “sujeito épico” essa voz mediadora entre a cena e o auditório, um procedimento que atinge a sua maior expressão no teatro de Brecht.⁵ Sarrazac 2011: 52, por sua vez, prefere a designação “sujeito rapsódico” e fala mesmo de “uma pulsão rapsódica presente no drama moderno e contemporâneo.” De acordo com esta perspetiva, o género misto resulta de um cruzamento entre o modo narrativo e o modo dramático que lembra a arte dos antigos rapsodos e o seu papel de mediadores não só entre as personagens, mas também entre a história e o auditório. O objetivo desta intromissão do narrativo no dramático é impedir a ilusão, ativando no espectador uma atitude analítica e reflexiva, só possível através do distanciamento provocado pela intrusão de uma voz estranha.

A trilogia de Tiago Rodrigues é um exemplo claro de tudo isto: da anulação das fronteiras entre realidade e ficção; de uma certa despersonalização das *dramatis personae*; da presença do sujeito-rapsódico; e da atribuição ao espectador do papel de destinatário direto das personagens, impedindo-o a cada momento de esquecer que está sentado na sala de um Teatro a assistir a uma peça, ou melhor, a um discurso acerca de uma peça sobre a qual é incentivado a interrogar-se.

⁵ Vide Molinari 2010, Solmer 2022.

Com estas ferramentas o autor/encenador cria uma obra dramática que se desenvolve explicitamente sob o signo da memória do teatro. De facto, a trilogia apresenta-se como um exercício de evocação da história da família dos Atridas tratada por Ésquilo, Sófocles e Eurípidés e, ao mesmo tempo, como uma reflexão sobre a arte da tragédia e sobre a sua relação essencial e originária com a memória. O regresso às peças dos dramaturgos gregos é também o regresso a um modo de criação dramática assente na repetição das mesmas histórias sob formas diferentes. Como sabemos, os dados essenciais dos mitos encenados no teatro de Dioniso eram do conhecimento do público: no caso presente, todos saberiam que Agamémnon sacrificava a sua filha Ifigénia para poder ir para Troia, que a esposa, Clitemnestra, o matava no seu regresso a casa, e que Orestes, filho de ambos, vingava a morte do pai, matando a mãe com o apoio da irmã, Electra. A criatividade dos poetas residia nos diversos caminhos conducentes a tais desenlaces. Contudo, a memória destas narrativas era indispensável para a eficácia do processo comunicativo, pedagógico e cívico envolvido nas representações dramáticas em Atenas. Ora o próprio Tiago Rodrigues afirma ter sido essa uma das questões que quis tratar nas suas peças: “A premissa de que o espectador conhece e, quando vem ao teatro, vem ver a nova forma de contar a história, quisemos tratá-la também.” E acrescenta: “a repetição constante das mesmas histórias de outros modos, gera mais civilização do que muita informação nova todos os dias”.⁶

A breve análise que se segue centra-se na primeira das peças desta trilogia, *Ifigénia*, que ilustra muito bem o que acabo de expor.⁷

2. Ifigénia e a memória da tragédia

A abertura da trilogia estabelece de imediato e de forma explícita as regras do jogo: o papel do ator na tragédia será *lembrar e mostrar*; mostrar não apenas a personagem, como no teatro épico,⁸ mas também desconstruir, desmontar os mecanismos da ilusão. Trata-se do inverso do acordo tácito que marcava a relação entre a cena e o auditório na tragédia grega,

⁶ *Dossier pedagógico do Teatro Nacional D. Maria II*, 2015.

⁷ Cf. Fialho 2021; Deserto 2017.

⁸ Com Solmer 2022 podemos dizer: “O ator do Teatro Épico deve dizer: Eu sou o Ator que mostra a personagem.”

cujo espectador se deixava ir no “faz de conta”. O que agora se propõe é a rejeição do engano, da *apate* e a assunção da mentira. Por isso, as informações espaço-temporais do prólogo de *Ifigénia em Áulis* de Eurípidés são resumidamente retomadas, mas logo acompanhadas do seu desmentido, numa total quebra da ilusão cénica que alerta o público para a exigência de um modo diferente de ver. Notem-se as palavras da primeira figura a subir à cena e que integrará o Coro ao longo desta peça:

Lembro-me de que no início é de madrugada
Quase não há luz
Estamos aqui, na baía de Áulis, e vemos as Pléiades
Uma constelação de estrelas ainda visível à luz da alvorada
Vocês sabem perfeitamente que não é verdade
Quando dizemos que ali ao fundo é a Baía de Áulis
Onde está estacionada a multidão dos navios gregos
Esperando que se levante o vento que os levará para a guerra [...]
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 [...]
Confiam na tragédia
Confiam no que se lembram da tragédia
Confiam porque a tragédia é de confiança
Acaba sempre mal⁹

A afirmação de que a tragédia “acaba sempre mal” não se aplica, como sabemos, à totalidade das peças conservadas, não é uma definição rigorosa de tragédia nem dela diz o que quer que seja de essencial, mas, sendo uma ideia bastante vulgar e generalizada, neste contexto desconstrutivo parece ser uma interpelação ao espectador a que não falta uma leve ponta de humor e de provocação, denunciando a contradição inerente a uma visão estritamente lógica do comportamento do auditório: não acreditam e vêm ao teatro?! Mas esta é também uma forma subtil de subtrair da experiência

⁹ Numa peça composta sob o signo da memória do teatro, não são de admirar os ecos de outros dramaturgos que também recriaram tragédias antigas. Nesta fala inicial ressoam as palavras do Coro da *Antigone* de Anouilh: “C’ est reposant, c’ est sûr (...) Dans la tragédie on est tranquille (...) Et puis, surtout, c’ est reposant, la tragédie, parce qu’ on sait qu’ il n’ y a plus d’ espoir, le sale espoir.”

trágica os efeitos catárticos de um terror e compaixão que nela já não têm lugar. Trata-se, pois, de um convite a ver de fora, à distância, sem envolvimento emocional. De resto, tudo em cena é orientado nesse sentido. Não há momentos patéticos nestas peças, porque eles são neutralizados, entre outras coisas, pelo desajustamento entre o que se diz e o que se vê.¹⁰ Um exemplo muito simples da incongruência entre o que é dito em palco e o que o público vê da plateia é aquele em que o Coro, logo no início e com particular insistência, diz ser composto apenas por mulheres, apesar de integrar todos os atores, homens incluídos, obviamente.

A verosimilhança, princípio fundamental na ideia que Aristóteles tinha da *mimesis* poética, é também totalmente desprezada na escolha do cenário – despojado, artificial. A tenda translúcida de Agamémnon mostrava, com o acender das luzes no seu interior, objetos como uma mesa, cadeiras, um candeeiro, um projetor – tudo menos aquilo que poderia aproximar-se da tentativa de reconstituição de um ambiente antigo. Também no fundo do palco, à direita dos espectadores, era possível ver uma construção de contornos não muito definidos, vagamente sugestivos dos barcos no porto de Áulis. No entanto, em vez de velas, as supostas embarcações eram encimadas por modernas ventoinhas, que eram pontualmente ligadas para sugerir o vento. Todos estes pormenores cénicos criam uma espécie de choque, um constante ruído que impede o espectador de se envolver naquilo a que assiste, precisamente porque é o contrário que dele se espera.

No que respeita às personagens, é notório o desfazamento em relação às antigas. A recriação de Tiago Rodrigues apresenta uma constante tensão entre uma identidade já estabelecida pela tradição grega, conferente de espessura dramática, e uma outra identidade que se procura, uma identidade puramente teatral, cuja memória coincide com a do próprio teatro. As personagens têm a memória do teatro, uma memória difusa que as empurra para a busca, não de um autor, como na peça de Pirandello, mas de si mesmas, de uma maneira de serem Ifigénia, Agamémnon, Menelau, Clitemnestra. Todas elas falam e agem a partir daquilo de que se vão lembrando ou do que o Coro as vai ajudando a lembrar. Veja-se, por exemplo, a cena sexta:

¹⁰ A exceção é talvez a cena final da segunda tragédia, *Agamémnon*. Trata-se do momento imediato à antevisão de Cassandra sobre a sua própria violação por Egisto, um dado inexistente nas peças gregas. Ato contínuo, Egisto surge, proferindo as exatas palavras anunciadas pela filha de Príamo e com as quais a peça termina: “Pensavas que me tinha esquecido de ti?”

Clitemnestra – Lembro-me deste lugar. Lembro-me deste momento. De estar aqui. Parece que foi há muito tempo que estive aqui. [...] Lembro-me como se já tivesse vivido tudo isto ou como se alguém me tivesse contado uma história em que tudo isto acontecia. Mas não me lembro do que acontece a seguir. Tenho uma vaga memória de que acontece algo estranho. Não. Não é estranho. Algo terrível. [...]

Coro – Como se a história se repetisse?

Clitemnestra – Como se a história se repetisse.

[...]

Coro – Tenta lembrar-te do que nós dizemos a seguir.

[...]

Coro – Uma de nós vai falar

Tenta recordar-te do que dizemos.

Clitemnestra – Não sei.

Coro – Tenta

Clitemnestra – «Clitemnestra chegou»?

O próprio Coro, no início da cena 2, vai assumindo gradualmente a sua identidade:

Lembro-me de que havia um coro
Um coro de mulheres
Eram todas mulheres?
Todas mulheres
Todas mulheres e estavam zangadas
Somos o coro das mulheres zangadas

No entanto, a partir do momento em que, numa evocação das próprias origens da tragédia, a primeira personagem é afastada do grupo dos coreutas e começa a falar sozinha seguindo as indicações que vai recebendo, o Coro passa a ser a voz da autoridade que lhe vem da sua maior capacidade de memória, justamente por ser o elemento mais antigo da tragédia. É o coro que confere unidade ao *mythos*, porque o recorda e orienta as personagens. Corresponde à voz do autor/ rapsodo: lembra-se, lembra, conta, interpreta, dá indicações cénicas, serve de ponto, reflete, levanta questões. Essa faceta reflexiva, já estabelecida nas peças antigas, apresenta-se de forma particularmente crítica nas referências iniciais a Helena. O Coro relembra a velha polémica acerca dos motivos que a teriam levado para Troia – por vontade própria ou por imposição de Páris. Com um anacronismo propositado,

mostra ter conhecimento da fortuna crítica deste tema, glosado na Antiguidade por autores como Górgias ou Isócrates (cena 2):

Vindos de toda a Grécia
Cada um com o seu chefe
Se reuniram aqui por causa de Helena
Para a resgatar ou vingar ou seja lá o que for
Juntaram-se aqui porque Páris levou Helena
Ou Helena se deixou levar por Páris
É toda uma discussão que ainda não tem resposta
Depende das fontes e das opiniões

Este tópico, porém, dá ensejo a uma reflexão mais séria, na qual a tentativa de definir Helena e a hipótese de ela não passar de uma ideia tocam a questão essencial das reais motivações por detrás de uma guerra, tema que atravessa a produção trágica ateniense no período da guerra do Peloponeso:¹¹

A mais bela das mulheres: Helena
Mas o que é isso da beleza?
É uma mulher perfeita?
Helena é perfeita
Ou será mais bela a mulher imperfeita?
Helena também é imperfeita
Ou será um corpo que desperta os sentidos?
Helena desperta os sentidos
Ou é uma ideia, pura e intocável?
Helena não é mais que uma ideia
Helena é o que quiser e o que cada um quiser que seja
[...]
E estão aqui todos os gregos
Os nossos pais, maridos namorados, irmãos
Prontos para morrer por causa de Helena
Por causa da ideia de Helena
Porque a maior parte dos gregos nunca a viu
E estão prontos a morrer pela ideia de Helena
Nunca a tendo visto

¹¹ A *Helena*, de Eurípidés, é o exemplo mais evidente.

As personagens individuais, por sua vez, à medida que vão recuperando a memória, ganham autonomia e passam a falar e a agir por conta própria, contrariando em vários momentos as indicações do coro:

Agamémnon – Lembrei-me agora que tenho de preparar a partida dos navios.

Coro – Clitemnestra quer que ele fique

Ajoelha-se. Suplica-lhe que fique

Clitemnestra – Não. Não preciso de me ajoelhar. Digo: os teus lábios.

Neste, como em outros momentos, podemos falar de uma emancipação gradual das personagens relativamente ao Coro, visível no desenrolar da trilogia e que parece uma recordação do percurso desta figura na história da tragédia, onde, de figura absolutamente central nas peças de Ésquilo, vai perdendo centralidade nas de Sófocles e sobretudo nas de Eurípides, em favor de um relevo cada vez maior das personagens individuais e dos seus conflitos.

Quanto à relação com a tragédia de Eurípides, as peças de Tiago Rodrigues destacam-se por uma espécie de dessacralização dos textos antigos, que são agora parafraseados, resumidos, adelgaçados (como diria Aristófanes), interpolados, deles se mantendo, salvo raras exceções, mais o espírito do que a letra, digamos assim.

Uma das grandes diferenças é a introdução da figura de Ulisses que, na peça euripídiana, não passava de uma brevíssima referência na boca de Agamémnon. Prevalece, porém, a imagem que dele foi construída tanto em peças de Eurípides – *Hécuba* ou *As Troianas* – como no *Filoctetes* de Sófocles. A sua presença inesperada na *Ifigénia* de Tiago Rodrigues é o caso extremo de uma personagem cuja identidade dramática construída na tragédia ática é tão poderosa que adquire vida própria e se impõe em cena, ocupando um lugar que não lhe havia sido dado antes. Ulisses foge completamente ao controle do Coro, que dele diz, na cena 9:

Ulisses é demasiado perspicaz
Mesmo que mentíssemos
Que disséssemos que não foi assim
Que nos lembramos de que não foi assim
Não serviria de nada
Seria inútil
Porque Ulisses lembra-se de tudo
Até do que não se lembra

Ulisses traz à cena a retórica política da inevitabilidade da guerra e da ausência de escolha, num discurso que prima pela amoralidade e hipocrisia. E assim se completa o quadro da tematização da guerra, anteriormente iniciado na troca de acusações entre Menelau e Agamémnon, na qual a responsabilidade de quem manda e a ação em prol do bem comum se apresentavam como justificações de peso.

Neste trabalho de reinvenção da tragédia o facto cénico, aquilo que é propriamente dito teatral sobrepõe-se ao texto dramático em consonância com a também moderna rejeição de um teatro textocêntrico. Por vezes, a palavra escrita pelo autor parece não passar de um guião que vai ganhando forma plena em cena, subordinando-se a ela. Não há qualquer didascália no texto impresso, como não havia na tragédia antiga, o que faz com que só o espetáculo torne plenamente legíveis atos e palavras. Para dar apenas um exemplo, no final do primeiro encontro entre Agamémnon e Clitemnestra o Coro deve dizer três vezes: “Agamémnon sai”. O texto nenhuma indicação oferece acerca do tom ou do tempo da fala, por isso, o sentido da repetição só no palco se desvela, quando o Coro pronunciar essas palavras num crescendo que vai da neutralidade tonal de uma didascália pronunciada em cena até à ordem autoritária num tom impaciente e irritado.

Por outro lado, a simplicidade dos diálogos faz descer as personagens do seu pedestal de figuras nobres, pondo-as a falar uma linguagem mais familiar. O encontro de Clitemnestra com Agamémnon, anterior à sua lembrança do que de facto a traz a Áulis, chega a ser um pouco romanizado, pelo menos no que toca à figura feminina, que mostra um afeto quase erótico pelo marido, algo muito invulgar, para não dizer impossível, na tragédia. E a discussão posterior acerca do sacrifício da filha de ambos, é apresentada como um conflito doméstico que, não por acaso, decorre no interior da tenda de Agamémnon onde se vêm apenas as silhuetas das personagens.

A tenebrosa lembrança de Clitemnestra fá-la desejar o esquecimento, a alteração da sua história. Ela pede a Agamémnon que desista, esqueça, e propõe a fuga. O espectador, porém, sabe desde o início que qualquer reviravolta é impossível: “a tragédia é de confiança”. O desfecho é, portanto, inevitável, tanto como a guerra de Troia de que os homens não estão dispostos a desistir em nome da honra, ou da glória, ou da paixão, tudo disfarçado sob o rótulo do “sacrifício pelo bem comum”.

Inevitável, porque na memória de todos, é também a morte de Ifigénia. No entanto, ela é a única personagem que nunca diz “lembro-me” e aquela que profere a verdade mais simples e mais evidente: “Como é estúpida a

guerra, pai. Tão estúpida!”. Ifigénia não precisa de qualquer coisa para se lembrar, decide verdadeiramente sem recorrer à memória própria ou alheia e, apesar de cumprir o seu destino, fá-lo na afirmação de uma autonomia e independência que levam ao extremo a sua decisão, na tragédia de Eurípides, de aceitar a morte com honra. Na peça contemporânea, a filha de Agamémnon assume a identidade paradoxal do esquecimento (cena 14):

Não. Já chega de memórias. Não quero as vossas memórias. Eu morro. Mas sou eu que morro. Não são vocês que se lembram da minha morte. Eu é que morro. E não porque alguém se lembra disso. Morro apenas porque sim. Escolho morrer. Não pertenço à vossa memória. Pertenço a mim. Morro para ser esquecida. A minha morte é só minha.

A escolha e desejo do olvido representam porventura a rejeição de um mundo de memórias opressivas, de uma violência em constante retorno, sem fuga possível, *sub specie aeternitatis*, por assim dizer. Como afirma Fialho 2019: 374, “Ifigénia encontra na morte o meio de quebrar vínculos com o mito, por acção do esquecimento, e recolher a si, intacta e impoluta.”

Mas não configuram também estas palavras uma declaração acerca do próprio trabalho de reencenação das peças e dos mitos antigos? Não se tratará aqui de defender a necessidade de um olhar sempre atualizado e renovado sobre histórias que continuam a interpelar-nos à busca de sentido?

As últimas palavras que se ouvem na peça final da trilogia são em forma de pergunta: “e se ficássemos em silêncio?” Não me parece tratar-se de uma sugestão, um convite ou exortação, mas, antes, o equacionar de um problema, do problema que está no cerne desta história recontada por Tiago Rodrigues: O que aconteceria se não falássemos sobre isto? Se não continuássemos a contar esta história de outros modos? Se nos esquecêssemos?

3. Conclusão

Representar hoje a tragédia dos Atridas é, de certa maneira, um ato de luta contra o esquecimento, de resistência contra a valorização absoluta de uma contemporaneidade fechada ao passado e ao futuro. Regressando a dramas passados com bem conhecidas catástrofes e desenlaces, Tiago Rodrigues propõe uma reflexão sobre a forma e o sentido da reescrita contemporânea de textos antigos; propõe também um exercício de activação

da memória e, ao mesmo tempo, de reflexão acerca do seu papel civilizador e da sua importância política e filosófica. A recriação de peças antigas é, pois, uma forma de pensar não apenas os problemas que elas levantam e que continuam a inquietar-nos, mas também uma forma de pensar a própria memória do teatro como um espaço onde se albergam o humano e o bestial que nos atravessam individual e coletivamente. Um espaço de lucidez, portanto.

Bibliografia

- Deserto, J. (2017), “Clitemnestra e a memória: entre Eurípides e Tiago Rodrigues”, in De Martino, F., Morenilla, C., Fialho, M. C., Silva, M. F., 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: 201-14.
- Fialho, M. C (2021), “Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. Ifigénia, Agamémnon, Electra ou o poder do mito em cena”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 21: 361-88.
- Hall, E. (2007), “Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century”, in Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (eds.), *Dionysos Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*. Oxford: University Press.
- Molinari, C. (2010), *História do Teatro*. Lisboa: Ed. 70.
- Rodrigues, T. (2015), *Ifigénia, Agamémnon, Electra*. Lisboa: TNDM II & Bicho do Mato.
- Sarrazac, J.-P. (2002), *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras.
- Sarrazac, J.-P. (2011), *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne.
- Sarrazac, J.-P. (2012), *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Schoenmakers, H., Mavromoustakos, P. (2010), “Introduction: Changing Attitudes towards Ancient Drama in Theatre Practice”, in Silva, M. F., Marques, S. H. (eds.), *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage*. Coimbra, IUC: 9-23.
- Solmer, A. (2022), *Manual de Teatro*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Szondi, P. (2001), *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Ubersfeld, A. (2010), *Os termos-chave da análise teatral*. Évora: Licorne.
- (2015), “O exercício da memória: conversa com Tiago Rodrigues”, in *Ifigénia, Agamémnon, Electra, Dossier Pedagógico Teatro Nacional D. Maria II*.