

# TODAS AS ARTES

.....  
**REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA**  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 1, Jan.-Abr. 2023  
ISSN 2184-38052

# POLÍTICAS DE MEMÓRIA EM IFIGÉNIA DE TIAGO RODRIGUES, POR ANNE THÉRON

THE POLITICS OF MEMORY IN IPHIGENIA BY TIAGO RODRIGUES, BY ANNE THÉRON

LA POLITIQUE DE LA MEMOIRE DANS IFIGÉNIA DE TIAGO RODRIGUES, PAR ANNE THÉRON

LAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA EN IFIGÉNIA DE TIAGO RODRIGUES, POR ANNE THÉRON

## Ana Cunha

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Literatura Comparada Magarida Losa, Porto, Portugal

**Resumo:** O Teatro Nacional de São João do Porto recebeu, no início de 2023, o *Festival Internacional de Espetáculos Finisterra*, que abriu com *Iphigénie*, de Tiago Rodrigues, encenado por Anne Théron do Théâtre National de Strasbourg. A peça, que parte do original de Eurípidés, repensa os aspetos clássico do teatro grego e oferece-nos uma profunda consideração sobre a importância da memória para as comunidades, o conflito entre memória coletiva e individual, a responsabilidade dos membros mais vulneráveis da sociedade em não permitir que o Poder apague/esqueça as barbáries cometidas e o determinismo social. Propomo-nos, nesse sentido, a fazer uma análise literária e sociológica da relevância da programação desta peça no cenário europeu atual.

**Palavras-chave:** memória; teatro clássico; reescritas; Europa.

**Abstract:** The National Theater of São João in Porto hosted at the beginning of 2023 the International Productions Showcase Finisterra, opening with *Iphigénie* by Tiago Rodrigues, directed by Anne Théron from the Théâtre National de Strasbourg. The play, adapted from Eurypides, rethinks the classical staples of Greek theatre and offers us a profound take on the importance of memory in a community, the conflict between collective and individual memory, social determinism and the responsibility that the most vulnerable members of society have in not allowing Power to erase/forget its crimes. We thus propose to make a literary and sociological analysis of the relevance of programming this play in the current European scenario.

**Keywords:** memory; classical theatre; rewritings; Europe.

**Résumé:** Au début de 2023, le Teatro Nacional de São João de Porto accueillit le Festival International de Théâtre "Finisterra", qui démarra avec *Iphigénie*, de Tiago Rodrigues, mis en scène par Anne Théron du Théâtre National de Strasbourg. La pièce, adaptée de l'original d'Euripide, met en question les aspects classiques du théâtre grec et nous offre une profonde réflexion sur l'importance de la mémoire pour les communautés, le conflit entre mémoire collective et individuelle, la responsabilité qu'ont les membres les plus vulnérables de la société de ne pas permettre au Pouvoir d'effacer/oublier les barbaries commises et les déterminismes sociaux. Nous nous proposons, dans ce but, de faire une analyse littéraire et sociologique de l'importance culturelle de l'exhibition de cette pièce dans le scénario européen actuel.

**Mots-clés :** mémoire; théâtre classique; réécritures; Europe.

**Resumen:** A principios de 2023, el Teatro Nacional de São João do Porto acogió el Festival Internacional de Espectáculos de Finisterra, que abrió con *Iphigénie*, de Tiago Rodrigues, puesta en escena por Anne Théron, del Théâtre National de Strasbourg. La obra, basada en el original de Eurípides, replantea los aspectos clásicos del teatro griego y nos ofrece una reflexión profunda sobre la importancia de la memoria para las comunidades, el conflicto entre la memoria colectiva y la individual, la responsabilidad de los miembros más frágiles de la sociedad al no permitir que el Poder borre/olvide las barbaridades cometidas y el determinismo social. Proponemos, en este sentido, hacer un análisis literario y sociológico de la importancia de esta obra en el escenario europeo actual.

**Palabras-clave:** memoria; teatro clásico; reescrituras; Europa.

## 1. Abertura

Em 2014, Tiago Rodrigues assume a direção do Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII), e em 2015 (re)escreve a "trigédia" (Fialho, 2019) *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, a serem apresentadas em três noites consecutivas. *Ifigénia* parte da peça clássica de Eurípides, *Ifigénia em Aulis*, adaptando-a, reivindicando a consideração da sua mensagem para o momento presente. A peça esteve recentemente em cena no Teatro Nacional de São João (TNSJ), ao abrigo do *Festival Finisterra*, dinamizado pela União dos Teatros da Europa. Nuno Cardoso, diretor artístico do TNSJ e vice-presidente da União, enquadrou da seguinte forma a importância deste projeto:

A fragilidade dessa experiência social, cultural e económica a que chamamos Europa é uma ferida aberta que temos de confrontar. Uma ferida que supura com a política do medo e da hostilidade com questões fraturantes, como as que envolvem o género, a migração, o Estado social, a identidade, o ambiente, a distribuição da riqueza, etc. Uma ferida de que os charlatães tiram proveito para apregoarem os falsos remédios do populismo e das realidades alternativas através de um excesso de exposição mediática e de um dilúvio de opiniões, mais do que de factos. Finisterra marca o início de uma resposta possível a estas convulsões. O teatro como um laboratório para a discussão da agenda política e social das nossas cidades e comunidades. O teatro como elemento catalisador do pensamento crítico, preparando o caminho para o diálogo através da criação e da cooperação, da fusão de horizontes. (2023: 5).

É, então, neste contexto de teatro-fórum que nos chega Ifigénia de Tiago Rodrigues, do Teatro Nacional Dona Maria II, encenada por Anne Théron, do Théâtre National de Strasbourg, programado por Nuno Cardoso, da União Europeia de Teatros, numa verdadeira colaboração transeuropeia, intendendo incentivar o intercâmbio de ideias, partindo do património de cada país.

## 2. A tragédia repetida

O primeiro aspeto a salientar em Ifigénia é a sua impactante dimensão temporal. Os eventos da peça, que de resto são conhecidos ao público, estão simultaneamente a desenrolar-se pela primeira vez e em *loop*. O Coro, emprestado da tradição clássica, introduz a peça, quebrando a quarta parede, lembrando os espectadores que a ação se passa na Baía de Áulis, sob as Plêiades, mas também no teatro, sob as suas luzes e os seus panos. O Coro espera que o público conheça a tragédia de Ifigénia, se lembre da tragédia de Ifigénia, e que assista aos eventos que se seguem com esse conhecimento em mente. A tragédia, como expõe o Coro:

É de confiança/ Acaba sempre mal/ Podem mudar as luzes, os panos, os corpos, o espaço/ Podem mudar os detalhes, as palavras, os sorrisos, as vozes/ Mas a tragédia termina como sempre: mal/ E assim, confiantes, começamos (Cena 1)<sup>1)</sup>.

Em vários momentos, Tiago Rodrigues cria a ilusão de que os eventos da peça podem não acabar em tragédia, em vários momentos se constrói a possibilidade da esperança de que Ifigénia não seja sacrificada, que a armada não parta para Troia, e que não se dê a guerra inútil que se sabe se dará. O nosso conhecimento do desenlace, e a lembrança por parte do Coro desse mesmo conhecimento, contribuem para uma sensação ainda mais pungente de desesperança e de ciclicidade quando, por uma vez, já incontável, a tragédia se cumpre.

## 3. Memória coletiva e memória individual

A peça começa com “Lembro-me de que no início é de madrugada”, e este mote “Lembro-me” é a força motora de toda a peça, uma vez que os acontecimentos se desenrolam, mas estão também a ser relembrados, num exercício de memória coletiva vs. memória individual. O Coro vai dando sequência aos acontecimentos, lembrando o que se passou. Ao mesmo tempo, por vezes, as personagens resistem a essa memória coletiva, invocando memórias individuais. Esta confrontação entre a memória que a comunidade guarda de um evento, modulado pelo enquadramento presente, e as memórias pessoais dos sujeitos intervenientes tem sido largamente estudada, sobretudo em contextos em que uma comunidade precisa de processar um evento traumático ou divisivo que se deu no seu seio. Em Portugal temos como exemplo a Guerra de Libertação de África ou o período do Fascismo.

A memória coletiva é um conceito desenvolvido pelo sociólogo Maurice Halbwachs, para dar conta da memória que uma comunidade guarda de um determinado evento passado, à luz do contexto social e cultural em que vive no presente. Diz-nos o autor:

---

<sup>1)</sup> Apesar de o texto de Tiago Rodrigues ter sido originalmente apresentado no TNDMII em Português, a encenação de Anne Théron, que esteve em fevereiro de 2023 no TNSJ, foi apresentada em francês. Transcrevo a partir do guião original, que foi publicado pela Bicho-do-Mato e pelo TNDMII em 2015, de forma a simplificar a leitura.

De facto, não se pode pensar nos acontecimentos do próprio passado sem refletir sobre eles. Mas falar sobre algo significa ligar dentro de um único sistema de ideias as nossas opiniões, bem como as do nosso círculo. Significa perceber no que nos acontece uma aplicação particular de factos sobre os quais o pensamento social nos recorda em cada momento o significado e o impacto que estes factos têm para ele(1992: 53, tradução nossa).

O ato de rememoração coletiva a que assistimos na peça é essencial ao funcionamento da comunidade. A passagem das memórias pelo crivo dos pares, o auto e hétero-julgamento determina se as personagens podem ou não continuar a pertencer àquele círculo. Dito isto, uma vez que este exercício se dá ao nível da comunidade, é de esperar que possa existir conflito entre memórias coletivas de diferentes comunidades. Certamente, gregos e troianos lembram os eventos que levaram à guerra de maneira diferente – como diz o Coro “Juntaram-se aqui porque Páris levou Helena/ Ou Helena se deixou levar por Páris”.

Estas memórias podem, por sua vez, ter usos políticos, podendo institucionalizar-se a memória ou pô-la ao serviço, como arma simbólica, num apelo ao voto, por exemplo. Menelau instrumentaliza a memória da promessa que os nobres da Grécia fizeram aquando do seu casamento com Helena para os reunir num único exército, Ulisses instrumentaliza a memória de sacrifícios passados e reis que não servem o seu povo para garantir o apoio das tropas no sacrifício de Ifigénia, por exemplo. O problema da utilitarização da memória coletiva com um pretexto político é que o Poder não domina essa mesma memória. Como é evidente nesta peça, a memória coletiva é gerida sobretudo pelo povo, que, dependendo do contexto, pode ou não estar recetivas a uma apropriação política da sua memória. Adicionalmente, estas práticas tendem a despoletar um revisionismo reacionário, servindo propósitos demagógicos próprios (como assistimos hoje, em várias partes da Europa, onde, por insatisfação com o fim da segunda guerra ou com o tratamento recebido pela EU, políticos exigem reparações demagógicas ou bloqueiam o acesso de vizinhos à União)<sup>2</sup>.

A memória coletiva vem, naturalmente, com limitações: não é estanque, nem equivale a uma memória objetiva, depende sempre do que é transmitido, de geração em geração, da forma em que se dá essa transmissão e do contexto contemporâneo. A isto acresce a relação do sujeito transmissor, bem como do recetor, com a memória. As memórias coletivas associam-se inevitavelmente com a nostalgia daquilo que foi o passado, pela necessidade de preservação dessa memória – como uma obra que devesse ser preservada num museu ou noutra instituição cultural – e pelas sociabilidades que se assumem enquanto uma manifestação e consequência de todos estes elementos conjugados (Guerra, 2020, 2022).

Um bom primeiro exemplo desta dinâmica é a introdução de *Agamémnon* na Cena 3. Temos, nesta cena, o Coro a dar voz à memória coletiva e *Agamémnon* expressando a sua memória individual sobre a responsabilidade no envio da carta que atrai Ifigénia para a sua morte:

---

<sup>2</sup> Conferir, por exemplo em Masson (2017, 4 novembro).

Coro: Lembro-me de que Agamémnon olha para as Plêiades

E repete

E agora não há vento

Agamémnon: E agora não há vento. (...) Lembro-me de que é isso que eu digo. Não há vento e o meu irmão Menelau convenceu-me a escrever uma carta pedindo à minha mulher que trouxesse aqui a nossa filha, sob o pretexto de querer casá-la com Aquiles.

Esta memória é contrariada na Cena 5 por Menelau que responsabiliza a ambição do irmão e o seu desejo de glória pelo ardil. Esta ambição, que existe clara no texto de Eurípides, e no consciente coletivo, só é referida na peça de Tiago Rodrigues por Menelau. O público nunca assiste a ela - aos olhos do público *Agamémnon* é sempre um pai extremoso e um rei justo - caracterização que é reforçada por Clitemnestra na Cena 13. Uma vez que Menelau é caracterizado negativamente pelo Coro, imediatamente antes deste acusar *Agamémnon* de ambição, é-nos sugerido que a descrição deste pode ser parcial, toldada por anos de ressentimento, fazendo dele um *unreliable narrator*, conduzindo o público a dar mais crédito a interpretação que Clitemnestra, sua esposa e seu par, faz das suas ações. Diz-nos o Coro sobre a relação de Menelau e *Agamémnon*, na Cena 4:

Coro: A luz muda enquanto os irmãos se olham

Reacendem raivas antigas

Disputas violentas e egoístas que apenas irmãos nutrem

Ao crescerem, Agamémnon e Menelau

Aprenderam a dissimular esse ódio fraternal

Fizeram-no em nome do amor fraternal

Estes dois irmãos amam-se de verdade

Mas, na mesma casa onde mora o amor

Mora também o ódio

Numa divisão escondida e silenciosa

Assim, quando Menelau acusa *Agamémnon* de populismo, de fazer promessas eleitorais que não pretende cumprir (uma realidade tão familiar aos gregos do séc. V A.C., como aos espectadores em 2015 ou em 2023), de forma a estabelecer a predisposição de *Agamémnon* para a dissimulação, tentando minar a confiança do público no relato das suas memórias, o próprio público está a receber esta informação com cautelosas reservas, esperando ouvir o testemunho de outras personagens, menos tingidas, até pelo consciente coletivo, que não lembra Menelau positivamente. Estamos perante um claro exemplo da utilitarização da memória para ganhos políticos. Afinal toda a peça é um julgamento que o público, i.e., as gerações vindouras, estão a fazer das ações destes homens.

Menelau: (...) Lembras-te do tempo em que ardias de impaciência por comandar os gregos? Quem te visse acreditaria na tua modéstia. Quem te visse não duvidaria que só pensavas no melhor para todos. (...) Mas quem te conhecesse, como eu, sabia da ambição que sempre alimentaste. A tua humildade, a esperança que incutias nos que te rodeavam: eram apenas um modo de nos convenceres. E convenceste. E fizemos de ti rei.  
(...)

Menelau: Mas depois raptaram Helena e foste o primeiro a chamar os gregos para a guerra com Troia. Subitamente, o Agamémnon por quem todos tínhamos esperado estava de volta. Corajoso. Honrado. E todos te seguimos até Áulis e esperámos que se levantasse o vento. Passaram semanas e o exército começou a reclamar. Os soldados começaram a falar em desistir. Depois os próprios chefes começaram a falar em regressar a casa. Lembras-te de vires ter comigo e de dizeres que estavas perdido? Que a guerra era a tua razão de existir? Que a vitória sobre Troia era a meta da tua longa corrida. «Não deixes que me tirem a glória», foi isso que disseste. Foi ou não foi? Foi ou não foi o que disseste? Não te lembras? E quando o sacerdote disse que era necessário sacrificar Ifigénia, quem ficou em silêncio? Eu. E quem falou? Quem disse «sim»? Tu. E quando Ulisses sugeriu que se enviasse uma carta a Clitemnestra chamando Ifigénia para casar com Aquiles, quem ficou calado? E quem se apressou a escrever a carta?

(Cena 5)

É interessante reparar nos marcadores linguísticos que distinguem eventos em que há consenso histórico e eventos em que as memórias divergem. A narração que Menelau faz dos eventos que precederam a guerra de Troia – o rapto de Helena, o reunir das tropas – são frases declarativas, assertivas, narrativas, descrevendo eventos sobre cuja memória há acordo. Já as atitudes dos bastidores, de quem foi a iniciativa, de quem foi a ambição, são frases interrogativas, apelativas, precedidas por “Lembras-te”, marcando as instâncias da memória em que não há acordo.

Este cruzar de memórias individuais sobre Agamemnon também é explicado por Halbwachs (1992). Efetivamente, a memória de Menelau sobre *Agamémnon* é influenciada pela opinião do povo, e a opinião do povo é influenciada pela de Clitemnestra. Há um constante e dinâmico trânsito de memórias e influências em circulação neste círculo social:

Mas a memória individual é no entanto uma parte ou um aspeto da memória do grupo, uma vez que cada impressão e cada facto, mesmo que aparentemente diga respeito exclusivamente a uma determinada pessoa, deixa uma memória duradoura apenas na medida em que se tenha pensado nela - na medida em que está ligada aos pensamentos que nos chegam do meio social (1992: 53, tradução nossa).

#### **4. O Coro como porta-voz da memória coletiva e como bocal dos deuses**

Ao mesmo tempo que o Coro serve de porta-voz para a memória coletiva da comunidade, este serve também como representação dos deuses, da sua vontade, da sua determinação do que será o destino. Isto mesmo é-nos sugerido por Ulisses: “Estamos perante o inevitável. Chamem-lhe o destino, a memória, os deuses. Não é o nome que interessa” (Cena 10). E, tal como nas histórias clássicas, por vezes, os humanos resistem e contrariam a vontade dos deuses.

Coro: Clitemnestra quer que ele fique. Ajoelha-se. Suplica-lhe que fique  
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: Agamémnonsai  
Agamémnonsai  
Agamémnonsai

(Cena 8)

Ou,

Coro: Clitemnestra senta-se junto a Agamémnon  
Clitemnestra: Não. Fico de pé. O que é inevitável?  
Agamémnon: Se te lembras, sabes do que estou a falar.  
Clitemnestra: Quero ouvir-te dizê-lo.  
Agamémnon: Não sou capaz.  
Coro: Clitemnestra perde a calma.  
Clitemnestra (*calma*)<sup>3)</sup>: Não és capaz de o dizer, mas és capaz de o fazer?  
Agamémnon: É inevitável.  
Coro: Clitemnestra ajoelha-se e suplica  
Clitemnestra (*de pé*): Ouve-me. Ouve-me.

(Cena 13)

O primeiro exemplo ilustra não só a resistência das personagens àquilo que aqui nos parece ser a vontade dos deuses/destino, mais do que a memória coletiva, desafiando aquilo que é ou não é permitido, dentro desta dinâmica temporal, mas também a diferença entre a forma como a memória lembra Clitemnestra, e a forma como ela nos é apresentada. Por extensão, é difícil não ver aqui Clitemnestra como um símbolo de outras rainhas consortes da História, em posições semelhantes à dela. Mulheres que são lembradas como esposas e mães, que se submetem e imploram com as suas ferramentas de mulher, o choro, os joelhos; mas por quem? De onde vêm estas memórias coletivas que assim descrevem estas mulheres? Clitemnestra é, em todas as cenas, par de *Agamémnon*. Ainda que a memória coletiva a lembre suplicante, ajoelhada, chorosa, ela recusa consistentemente essa descrição, mostrando-se firme, lógica e ponderada, nas suas palavras “E eu? Não te pareço lúcida? Vês-me chorar? Vês-me ajoelhada? Suplicante? Ouves os meus gritos de dor? Não, pois não?” (Cena 13). Este aspeto é reforçado no segundo exemplo.

É relevante notar que o texto está desprovido de didascálias, potencialmente porque os textos clássicos não as tinham, potencialmente porque Tiago Rodrigues, como encenador e dramaturgo, reconhece que um guião só ganha vida em palco, e quis deixar essa liberdade

---

<sup>3)</sup> O texto está desprovido de didascálias, contudo, para dar conta do que se vê em palco, na encenação de Anne Théron, tomei a liberdade de anotar em itálico notas que ajudem a visualizar o espetáculo. Todas elas são da minha autoria.

aos seus colegas. Contudo, para dar conta do que se vê em palco, na encenação de Anne Théron, tomei a liberdade de anotar em itálico e sublinhado notas que ajudem a visualizar o espetáculo. Todas elas são da minha autoria. O que se vê em palco é que Clitemnestra e *Agamémnon* se encaminham um para o outro, à medida que se vão descrevendo, ignorando ostensivamente o Coro, beijando-se apaixonadamente, numa quase submissão de *Agamémnon* ao seu amor por Clitemnestra. O texto escrito deixa espaço para que *Agamémnon* fraqueje, mas recupere e abandone Clitemnestra. Não é isto que Anne Théron nos dá. *Agamémnon* entrega-se a Clitemnestra e fica no seu beijo até à mudança de cena, ignorado a vontade dos deuses e do destino. Esta cena é importante para estabelecer *Agamémnon* como um pai carinhoso e dedicado, como um marido apaixonado e respeitador, uma escolha da encenadora, que não decorre necessariamente do guião. Há variantes da hesitação de *Agamémnon* que o texto sugere e Anne Théron deu-nos a mais submissa ao amor por Clitemnestra. Esta sugestão de Tiago Rodrigues de apresentar estas personagens épicas à luz da sua intimidade e da sua domicilidade segue no percurso de Eurípides, que é considerado, quando escreve *Ifigénia em Aulis*, como transitando do teatro trágico clássico para um drama pós-clássico (Walker, 1958). As personagens são mais humanas, os diálogos mais intimistas – ângulo que Tiago Rodrigues adota, ainda que recebendo pareceres negativos de alguns críticos (Tudela de Azevedo, 2017, por exemplo).

Esta cena é imediatamente seguida pelo primeiro encontro entre Aquiles e Ifigénia, marcado por uma primeira interação que evoca a domicilidade e a intimidade de *Agamémnon* e Clitemnestra: “Ifigénia: Os lábios dele/ Aquiles: Os lábios dela” (Cena 9). A troca parece sugerir que Ifigénia e Aquiles teriam um futuro semelhantes ao dos pais desta, caso a tragédia não se desse.

Outras resistências das personagens à memória do Coro incluem instâncias em que quer *Agamémnon*, quer Menelau, recusam chorar. A abordagem mais doméstica e intimista que tanto Eurípides como Tiago Rodrigues, seguem implica uma ocasional recusa por parte dos generais que não creem que a vulnerabilidade associada ao choro vá de encontro aos paradigmas de masculinidade por que desejam ser lembrados.

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.

(...)

Coro: Lembro perfeitamente que *Agamémnon* chora

*Agamémnon*: Não. *Agamémnon* não chora. *Agamémnon* não tem por que chorar. Ele muda de ideias.

(Cena 3)

Menelau: Ela não pode morrer.

Coro: Lembro-me de que Menelau chora

Menelau: Não. Não choro. Vejo as coisas como são.

(Cena 7)

Dito isto, no caso de *Agamémnon*, cremos haver ainda um outro fator que é a equação do choro com a desesperança, atitude que *Agamémnon*, na cena 3, ainda não está disposto a aceitar. O facto do rei usar o seu nome na terceira pessoa, assumindo a posição do Coro, indica não só uma resistência a essa memória, como um esforço ativo para a reescrever.

## 5. O Coro das Mulheres Zangadas

Enquanto na peça de Eurípides o Coro é composto por um grupo de mulheres turistas, que vêm ver os heróis da Grécia, na versão de Tiago Rodrigues temos um Coro feminino, não de turistas curiosas com os heróis, mas de mulheres zangadas. Estas são, simbolicamente, todas as mulheres que viram as suas comunidades entrar em guerra, que sofreram as suas consequências, sem nunca as terem promovido. Elas dizem-nos “Estamos zangadas com a história que contamos/ Estamos zangadas porque contamos sempre a mesma história/ Estamos zangadas porque nos lembramos” (Cena 2). Estas mulheres questionam a motivação da guerra, argumentando que tudo se põe em movimento pelo despeito de Menelau - “Porque Páris levou Helena/Ou Helena se deixou levar por Páris” (Cena 2). Esta mesma dúvida, do rapto desejado ou indesejado de Helena, também está presente na peça de Eurípides; não é apenas o contexto moderno que questiona a legitimidade daquela guerra, já os gregos o faziam.

A figura de Helena é, diz-nos o Coro, um símbolo para todas as desculpas que já se inventaram para justificar a guerra, “Helena não é mais do que uma ideia/Helena é o que quiser e o que cada um quiser que seja” (Cena 2). Enquanto Helena não aparece em nenhuma das peças, já as mulheres zangadas revoltam-se porque “Nós temos de aparecer/E somos vistas e cheiradas e tocadas”(Cena 2). As mulheres reais não têm o privilégio de serem símbolos ou estarem ausentes da guerra, as mulheres reais sofrem as consequências dos conflitos e é a sua voz que Tiago Rodrigues e Anne Théron escolhem amplificar para o momento presente.

## 6. A abordagem de género à História e Clitemnestra como aquela que perdoa

A flutuação entre o desenrolar dos acontecimentos pela primeira vez e a sua repetição em *loop* levam a que as personagens também elas flutuem entre não saberem como acaba a tragédia e a lembrança da mesma.

Clitemnestra: Lembro-me deste lugar. Lembro-me deste momento. De estar aqui. Parece que foi há muito tempo que estive aqui. Lembro-me de fazer esta viagem, acompanhada dos meus filhos. Lembro-me de chegar aqui com Ifigénia, Electra e Orestes. De estar feliz durante uns instantes. De reparar que não havia vento. De ficar séria, um pouco assustada. 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(...)

Coro: Como se a história se repetisse?

Clitemnestra: Como se a história se repetisse.

Coro: E não recordas o que acontece a seguir?

Clitemnestra: Como poderia recordar? É só uma sensação. Isto nunca aconteceu.

Coro: Para ti, talvez não

Clitemnestra: Isto já aconteceu?

Coro: Não te lembras?

Clitemnestra: Talvez me lembre.

(Cena 6)

Esta passagem, para além de estabelecer que a memória das personagens lhes vai voltando lentamente, cria também algumas dúvidas sobre o impacto que têm os humanos na definição do seu próprio destino. Até que ponto podem eles alterar o curso da tragédia, lembrando, esquecendo ou recusando a lembrança? – questão que é constantemente retomada, sendo central à peça, interrogando o próprio público sobre a capacidade das suas comunidades alterarem o desfecho de situações que o poder lhes faz parecer querer inevitáveis<sup>4</sup>).

As falhas de memória individual, intencionais ou espontâneas, contudo, são naturais e expectáveis. A qualquer sujeito frequentemente lhe faltam detalhes e momentos do seu passado, lembrando-se sobretudo de ações-chaves e sentimentos experienciados. Daí que a memória coletiva seja construída pela colação de registos, e mesmo essa pode apagar detalhes em que há conflito, pode alterar memórias individuais por pressão do coletivo. Nas palavras de Halbwachs:

Na realidade sentir-nos-íamos incapazes de reproduzir mentalmente todos os acontecimentos no seu pormenor, as diversas partes do conto em proporção ao todo, e toda a série de traços, indicações, descrições, proposições e reflexões que progressivamente inscrevem uma figura ou uma paisagem na mente do leitor, o que lhe permite penetrar no âmago da matéria. (1992:46, tradução nossa).

Ao mesmo tempo temos instâncias em que o Coro parece querer alterar o rumo da tragédia. O que temos no excerto seguinte não é memória coletiva vs. memória individual, nem os deuses a controlar o destino; aqui o Coro são as mulheres zangadas a agir com base nas suas próprias motivações.

Clitemnestra: Não te percebo. Que tens?

Agamémnon: Lembro-me que é neste momento que Ifigénia sai da tenda.

Coro: Ainda não

Agamémnon: Tenho a certeza de que é agora.

Coro: Lembramo-nos de que Agamémnon fala ainda um pouco mais com Clitemnestra

Agamémnon: Não tenho mais nada para dizer.

Coro: Clitemnestra lança-se nos braços de Agamémnon

Clitemnestra: Sim, abraça-me. Diz-me o que te ensombra o espírito.

(Cena 8)

O texto deixa espaço para a interpretação contrária, isto é, a resistência de *Agamémnon* ao destino e o seu desejo de não reviver aquele desconforto, contudo, a encenação e sobretudo a indicação “Clitemnestra lança-se nos braços de *Agamémnon*” sugerem-nos que estamos perante um alargamento artificial daquele momento derivado da vontade do Coro de desarmar a armadilha mais cedo, criando tempo à futura vítima para fugir.

---

<sup>4</sup> É impossível não considerarmos, no contexto em que a peça foi levada a cena no TNSJ, em 2023, as implicações que daqui foram derivadas relativamente à guerra da Ucrânia, por exemplo

Na Cena 13, já ambas as personagens se lembram de como deve acabar a tragédia, não deixando de ser interessante observar como reagem de forma diferente a esse conhecimento. Se por um lado *Agamémnon* se encontra derrotado, vencido pela História, que é aquilo que ele mais respeita, a História que ele e homens como ele ajudam a construir, a História de que espera vir a fazer parte - é a tragédia da sua personagem não ter outra opção senão submeter-se à História, caso contrário *Agamémnon* não é *Agamémnon*. Se *Agamémnon* deixar de acreditar no determinismo da História, no valor do destino, com aquilo que ela traz de glória e de trauma, *Agamémnon* não tem razão para continuar a agir como *Agamémnon*, rei dos gregos, herói. A sua vida é dedicada à História. Por outro lado, Clitemnestra é uma mulher, uma mulher prestes a integrar o Coro das mulheres zangadas, o Coro das vítimas colaterais das guerras dos homens, a ela não lhe interessa o determinismo da História e do legado. Não lhe deve lealdade, esta nunca a serviu e não tem nada a ganhar com ela. É por isso que Clitemnestra pode propor, pode conceber desrespeitar o destino da História - como aliás qualquer um pode, desde que consciente das consequências dessa ação, que são deixar de pertencer à História - decisão que Clitemnestra está disposta a tomar, mas não *Agamémnon*.

Clitemnestra: E se desistisses? (...) De tudo. De ser rei. De seres tu. Podíamos partir. Viver noutro lado. Viver doutro modo. Esquecer isto tudo. Ainda poderíamos ser felizes. Eu seria capaz de esquecer.

(...)

*Agamémnon*: Nunca foi possível. Dizes que te lembras, mas não é verdade. Se te lembrasses, gastavas as tuas forças a consolar a tua filha e não a tentar convencer-me

(...)

Clitemnestra: Não sei do que te lembras. Não sei do que se lembram estas mulheres, ou os soldados, ou Menelau. Só quero salvar a minha filha. Salvar-te. Salvar-nos.

Historicamente, as mulheres sempre guardaram mais reservas relativamente à guerra. Seja pela razão óbvia de terem ocupado, historicamente, menos posições de poder que lhe permitissem declará-la, seja por experienciarem a maternidade ou por determinismos biológicos, como alguns autores propõem (Conover & Sapiro, 1993). Por outro lado, enquanto não-cidadãs ou cidadãs de segunda classe, na altura, mas também no presente, é mais difícil às mulheres sentirem-se envolvidas ou implicadas nos eventos políticos que não as consideram e nos feitos gloriosos de que não beneficiam (Bussemaker & Voet, 1998; Gossweiler & Slevin, 1995).

Clitemnestra é, nas palavras de Fialho (2019: s/p), “aquela que foi capaz de reescrever a sua história pela capacidade de perdoar/esquecer”, Clitemnestra que, antes de se casar com *Agamémnon* é casada com Tantalus, assassinado por *Agamémnon*, na versão Euripidiana. Apesar de *Agamémnon* ter assassinado o seu ex-marido, Clitemnestra é capaz de perdoar, esquecer o trauma, e construir novas memórias com o novo marido. Assim é ela que “descobre, no seu desespero, o poder apaziguador do esquecimento, (...) 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” (Fialho, 2019: s/p).

Contudo, a partir do momento em que Clitemnestra é obrigada a viver na História que o marido cria, a partir do momento em que o destino é fechado, ela recusa-se a esquecer. Clitemnestra torna-se ela própria uma agente do destino, fazendo cumprir o seu 'inevitável' – o assassinato do marido. Torna-se, assim, uma das mulheres zangadas do Coro encarregues com a tarefa de manter a memória viva, tentando em parte evitar novas tragédias, em parte responsabilizar aqueles que se fizeram responsáveis.

Clitemnestra: 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.

(Cena 7)

Dito isto, há duas instâncias anteriores em que quer *Agamémnon* (Cena 5), quer Menelau (Cena 7) já levantam a possibilidade do esquecimento como solução. *Agamémnon* pondera não ser *Agamémnon*, Menelau pondera não ser Menelau, ainda que nenhum o leve até às últimas consequências. Esta é, na verdade, uma impossibilidade dentro da lógica das tragédias clássicas, onde a natureza das próprias personagens determina o seu fim.

Menelau: Mas não te lembras como isto acaba? Não te lembras de que, faças o que fizeres, o fim é sempre o mesmo?

Agamémnon: Não me lembro de tudo. Talvez me possa esquecer. Talvez me esqueça e com isso consigo salvar a minha filha.

-----  
Menelau: Manda-as de volta. Que guardem segredo. E, a quem perguntar, diz que vieram apenas despedir-se de ti.

Agamémnon: Agora és tu que não te lembras do que acontece.

## 7. A ancoragem da memória em sensações e o esquecimento como estratégia política

Em profunda simbiose com os processos de memória, a personagem do Velho é introduzida logo na Cena 3 e descrita como o mais antigo criado dos Atreus, conhecendo Clitemnestra e os seus filhos desde que nasceram. O Velho é o registo da memória, não é nada que não memória. O seu corpo falha-lhe ("O corpo do Velho não aguenta a velocidade da tragédia"), mas ele permanece como repositório:

[sobre a rememoração] este tipo de atividade onírica, que é uma distração para o adulto, passa a ser uma verdadeira ocupação para os velhos. Os idosos, normalmente, não se contentam em esperar passivamente que as memórias reavivem. Tentam torná-las mais precisas (...) Na nossa sociedade uma pessoa idosa é também estimada porque, tendo vivido durante muito tempo, tem muita experiência e está cheia de memórias. (1992: 47-48, tradução nossa).

É ele que nos introduz pela primeira vez à ancoragem das memórias nas sensações físicas. Ele identifica-se a si próprio pela sensação das suas pernas, incapazes de chegarem a tempo, e mais tarde pelas suas mãos, incapazes de entregarem a mensagem que salvaria *Ifigénia*. Identifica Clitemnestra pelos seus olhos, como *Agamémnon* também o faz, *Ifigénia*

pelo pescoço e Aquiles pelos seus ombros, sinalizando as partes dos seus corpos que mudarão com a tragédia. É ele que equaciona o conhecimento/a memória de alguém com a identificação das suas partes (“Lembro-me de cada parte dos vossos corpos. Mesmo as mais recônditas. A nuca. Esta zona atrás das orelhas. As axilas.”- Cena 3) Aqui somos lembrados da Odisseia, quando Ulisses regressa a casa ao fim de 20 anos, disfarçado, e é lembrado/identificado pela caseira Eurycleia pelos seus joelhos.

É curioso que quando *Ifigénia* encontra o pai, na Cena 8, o que lhe diz é “As tuas mãos. Já não me lembrava das tuas mãos. Estou feliz por me lembrar”, considerando que são as mãos de *Agamémnon* que matam *Ifigénia* e que, se considerarmos que as personagens estão e não estão ao mesmo tempo num *loop*, são as mãos que já a mataram. Só o poder do esquecimento/perdão justifica que *Ifigénia* não se lembre das mãos do pai, *Ifigénia* que é a defensora máxima da importância do esquecimento/perdão, como veremos mais à frente. É aliás a primeira coisa que diz ao pai quando este lhe fala da tristeza que sente “Esquece o rei. Agora és o pai. Por um momento lembra-te só de mim” (Cena 8), o mesmo argumento que Clitemnestra usará, e o único que chega perto de evitar a tragédia. Destacamos também o uso polissémico que *Ifigénia* faz de lembrar/esquecer - “Não te aflijas. Quando casar com Aquiles, não te esquecerei. Serei sempre a tua filha” (Cena 8), aqui numa instância coloquial, como acontece também noutros momentos da peça. Podemos ver neste jogo de significados, que salientam os vários usos da palavra “esquecer”, um paralelo com os vários tipos de memória. Nem todas as memórias que formamos têm peso histórico ou contribuem para o funcionamento da nossa comunidade. Algumas memórias são pequenas lembranças que acarinhamos e mantemos no nosso íntimo – talvez possamos interpretar esta inclusão plural como uma homenagem de Tiago Rodrigues a essas pequenas memórias.

É nesse momento, confrontando com a tranquilidade que traz o esquecimento, que *Agamémnon* nos dá a instância mais determinante da recusa da memória perante a insistência do Coro.

Agamémnon: Chega. Não quero lembrar-me.

Coro: Agamémnon continua a recordar

Agamémnon: Não quero lembrar-me de mais nada. Chega. Paramos aqui.

Coro: Agamémnon continua a recordar

(Cena 8)

Podemos ver a determinação por parte dos membros mais vulneráveis da sociedade em manter viva a memória, mesmo que esta embarace os poderosos. A recusa em aceder a um apagamento da barbárie do passado, sabendo que esse esquecimento não levará senão à vitimização de mais das suas fileiras. Isto mesmo é-nos dito por Mink, (2008: 475, tradução nossa):

(...) podemos perguntar se não se deve ao facto de que o esquecimento, também, é uma estratégia, consciente ou não, como disse Régine Robin [2002]; como está a apontar um dedo a certos atores por terem trabalhado para apagar factos históricos da memória social. (...) O facto é que o material de memória que foi “forçado ao silêncio” continua a fazer parte dos jogos dos atores, mesmo se, na situação atual, os únicos lugares onde pode sobreviver são os nichos de memória cultivados por determinados atores minoritários. Aqueles que são forçados a esquecer e aqueles que forçam os outros a esquecer mantêm os jo-

gos da memória, utilizando o constrangimento do próprio silêncio para criar um novo espaço de oportunidades de interação. (...) Como mencionado, isto é praticado por criminosos numa tentativa de limpar os seus nomes e escapar a ser investigado e punido pelos seus crimes. Por detrás destas formas de proceder estão atores poderosos, frequentemente titulares de cargos estatais, que utilizam meios coercivos para impor a sua lei e legitimidade.

Tal como *Ifigénia* garante ao pai que não o esquecerá, o que corresponde à sua maior ambição, ficar para a História, também Aquiles, quando conhece *Ifigénia*, na Cena 9, lhe diz “Ainda que não te conhecesse, se alguém me falasse de ti, não me esqueceria”, numa declaração de amor que retoma a lembrança como o ato de maior respeito. Ironicamente, é isso que *Ifigénia* rejeita no seu discurso de autodeterminação -a recusa de ser lembrada, a recusa do legado, a recusa de ser razão para mais guerras, a recusa de ser Helena.

É interessante considerar que o Velho lembra Aquiles pelos seus ombros, que verá mudar, Clitemnestra lembra-o pelos seus joelhos, perante os quais se prostra para pedir-lhe que salve *Ifigénia*, e *Ifigénia* o lembra pelos seus olhos, o sinal do seu salvamento. Esta variação corresponde à diversidade de memórias individuais que se criam sobre um mesmo sujeito. Todas elas são subjetivas e nem mesmo a sua combinação nos daria uma imagem completa do sujeito, apenas facetas que contribuem para a construção da figura histórica.

A personagem que melhor representa a complexidade da combinação de memória individuais parece-nos ser Ulisses. Enquanto na versão moderna este fala, age e aparece, na versão euripídiana apenas paira como um fantasma da inevitável tragédia (Fialho, 2019), mais uma vontade ao serviço do destino. É Ulisses quem sugere o ardil do falso casamento de *Ifigénia*, é Ulisses quem espalha essa ideia junto do exército grego quando receia que *Agamémnon* se arrependa, e é Ulisses quem, por último, convence *Agamémnon* a avançar com o plano.

Esta personagem tem vários epítetos na Odisseia, dividindo-se sobretudo em duas categorias: uma que faz o elogio do seu pensamento estratégico, como “o astucioso”, e outra que declara o seu feitio arrebatador, como “o fozoso”<sup>5)</sup>. Esta dualidade de memórias está presente, não tanto no texto de Tiago Rodrigues, mas sobretudo na encenação de Anne Théron. Na Cena 14 temos o primeiro confronto entre Clitemnestra e Ulisses, e se até aqui o vimos sempre como o mestre manipulador (“É Ulisses, o astuto quem fala/ Passeia com *Agamémnon* junto aos navios/ Sussurra ao ouvido de *Agamémnon*/ Como uma andorinha faz ninho no beiral de uma casa/ Delicado, palavra a palavra/ Apaga os últimos traços da esperança/ Que ainda se desenhavam na mente de *Agamémnon*”, Cena 9), nesta cena, perante os apelos de Clitemnestra e *Ifigénia*, Ulisses mostra-se irascível para com elas, diminuindo a sua posição, apagando/esquecendo a sua voz e a sua imagem:

---

<sup>5)</sup> Tradução de Frederico Lourenço

Menelau: Estou do vosso lado. Mas é inevitável.  
Clitemnestra: Não estás do nosso lado. Nunca estiveste do nosso lado. Pertences ao exército do inevitável.  
Ulisses(interrompendo Clitemnestra): És tu o nosso rei, Agamémnon.  
Clitemnestra: Estou a falar.  
Ulisses: Que fazemos, Agamémnon?  
Clitemnestra: Estou a falar. Estou a falar. Não finjam que não me ouvem.

(...)

Ifigénia: Pai.  
Ulisses(levantando a voz): O momento já é triste. Não piores as coisas.

(Cena 14)<sup>6)</sup>

Neste momento Clitemnestra, a rainha, torna-se mais uma do Coro, uma mulher zangada, que os homens que desejam a guerra podem escolher ignorar.

## 8. A autodeterminação de Ifigénia e o controlo da narrativa

Finalmente, depois de uma peça quase toda em silêncio, *Ifigénia* fala, em defesa própria na Cena 14, dizendo:

Não tenho mais armas do que as poucas memórias que guardo, porque sou jovem, quase não me lembro de nada. Mas lembro-me do que me dizias quando me sentavas no teu colo. Dizias: um dia vais ser feliz. Dizias: um dia vais ver o mundo, um dia vais viver aventuras. Se me deixares morrer hoje, tudo isso terão sido mentiras.

Já Clitemnestra tenta dissuadir *Agamémnon* pedindo-lhe que se esqueça, que abandone as memórias de rei e de grego, e que aceite criar novas; da mesma forma, *Ifigénia* pede-lhe que se lembre das memórias que construiu com ela e que lhe permita poder construir mais. É sempre na base das memórias e da perpetuação destas que as personagens femininas constroem a sua argumentação, é isso que as sustenta.

Diz depois, *Ifigénia*, quando não só o direito às memórias futuras lhe é negado, mas também, de certa forma, as memórias do passado:

*Ifigénia*: 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. Pertença a mim. Morro para ser esquecida. A minha morte é só minha.

---

<sup>6)</sup> Destaques da autora

Clitemnestra: Não.

Ifigénia: Sim, mãe. Vou morrer. E vais esquecer-me.

Clitemnestra: Não.

Ifigénia: Sim, tens de esquecer-me. Se tudo é mentira, para quê lembrá-lo? Promete que me esqueces. Exijo que me esqueçam. Tu também, Aquiles. Quero que me esqueças. Esqueçam que vivi e esqueçam que morri. E não me toquem. Nenhum grego me pode tocar. Nas mãos que me tocassem ficaria a lembrança da minha pele e do meu suor. (...) Este corpo é só meu. Já nada nem ninguém me pode tocar. Já morri. Já fui esquecida. Nunca mais contem a minha história. Adeus.

Tal como Clitemnestra, a partir do momento em que *Ifigénia* é obrigada a viver a História que os homens que desejam a guerra, os homens que seguem o destino, definiram, a sua escolha é esquecer, evadir-se dessa História. Se ela reclama a sua forma física, que *Ifigénia* reclame, pelo menos, a sua memória. É interessante notar como as mulheres da peça não parecem ter interesse, parecem até desprezar o legado que deixam, não tendo qualquer ambição nesse sentido. Enquanto *Ifigénia* de Eurípidés diz, no seu discurso final, “I, savior of Greece, will win honor and my name shall be blessed” [Eu, salvador da Grécia, ganharei honra e o meu nome será abençoado] (1958, ll. 1383-1384), *Ifigénia* de Tiago Rodrigues até isso recusa. É ela quem clarifica também todas as ancoragens a que fomos assistindo das memórias a sensações físicas ou partes do corpo.

Porém, isto cria-nos um problema. Se *Ifigénia* pede para ser esquecida, se faz a mãe, o pai, o prometido, todos os gregos jurarem que a esquecem, se assumimos que a sua vontade é respeitada e o carrasco não lhe toca senão com a ponta da lâmina e o seu corpo não é movido, por que estamos nós a assistir a um exercício de rememoração coletivo? Temos de depreender que o único pedido de *Ifigénia* não foi respeitado. Apesar da única condição que *Ifigénia* põe, em troca da sua vida, os gregos não resistem a lembrá-la, a repetir a sua história, a romantizá-la, a fazer dela propaganda (como veremos mais à frente). É por isso que há a necessidade de um Coro de mulheres zangadas, para manterem a verdade do que se passou, para evitarem a utilitarização da memória de *Ifigénia*, depois de não poderem prevenir a utilitarização do seu corpo. Esta é uma peça sobre o confronto entre memória individual e memória coletiva numa comunidade, perante um acontecimento traumático, mas é também, parece-nos, uma peça sobre a importância da perpetuação da memória em regime matricial, de mulher para mulher, de mãe para filha, como proteção de umas e outras. O Coro podia não ter género, podia ser uma massa de gente, de testemunhas da História, mas Tiago Rodrigues fá-lo um Coro de mulheres zangadas e não podemos ignorá-lo.

Este, porém, não é o fim da peça, que termina com uma variante adicionada posteriormente ao texto de Eurípidés. Há uma espécie de posfácio em que se conta que no momento da degolação de *Ifigénia* esta é salva pela deusa Diana e substituída no altar por um veado sacrificial. *Agamémnon* que na Cena 5 afirma “Os deuses são as histórias que contamos aos gregos para justificar o que, de outro modo, não compreenderiam. (...) Ou achas mesmo que, no momento em que *Ifigénia* morresse, se levantaria o vento?”, na última cena não tem problemas em acreditar nesta versão propagandística do salvamento da heroica *Ifigénia*, uma narrativa que o iliba da sua barbárie. Já Clitemnestra ecoa o cinismo da Cena 5, recusando a romantização do sacrifício da sua filha e denunciando os deuses/a religião como uma ferramenta propagandística do poder. É isto então que a impede de cumprir a promessa a *Ifigénia*, é isto que a faz juntar-se ao Coro das mulheres zangadas e lembrar *Ifigénia* para garantir que a sua memória não é deturpada e instrumentalizada para proveito político, levando

a mais guerras e mais sacrifícios de inocentes - «Como não ver nisto uma história destinada a consolar-nos. Os deuses não são também do exército do inevitável? Sim. Os deuses são as histórias que nos contam para que nos lembremos de outra maneira do que realmente aconteceu» (Cena 15).

## 9. Uma outra Ifigénia?

Por último, cremos que faz sentido visitar, numa perspetiva comparativista, a encenação anterior da personagem de *Ifigénia* que passou pelo TNSJ. Ainda em novembro de 2022, Nuno Cardoso e Catherine Marnas encenaram *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman, a partir da *Oresteia*, de Ésquilo - outra instância do projeto de internacionalização do Teatro Nacional. Nesta *Oresteia*, *Ifigénia* fala-nos já depois de morta, depois de todos os eventos de *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*. *Ifigénia* surge dirigindo-se à plateia como uma figura totalmente moderna, adaptando o seu discurso ao tempo presente. Diz-nos:

Nós estamos atentos e julgá-lo-emos por tudo isto. Como ousa? Como ousa embalar-nos de novo com contos fadas de eterno crescimento? A terra foge-nos debaixo dos pés e o senhor ainda está à espera de dançar? (...)

As crianças vindouras, atentas no seu limbo perinatal, não param de espiar e não perdoarão. Nós não vamos perdoar. Só nos deixastes ruínas. (...) E, cegos, deambulais num passado em decomposição jurando-nos que isto é o futuro. Não acredito em vós. Já não acreditamos em vós. Retiro-lhe o direito de decidir por mim, de decidir pelos meus e pelo nosso planeta. O vosso tempo acabou. Hoje assino o fim da vossa história, o fim da História tal como a escrevestes durante milénios com golpe de sabres e ribombar de canhões em nome da honra e da pátria.

Hoje, encontro-me diante vós cheia de esperança. Mas a minha esperança não é uma utopia, uma longínqua promessa do acaso e do destino. A minha esperança não é passiva. Nasceu da minha raiva e ganha raízes na minha vontade. Levantei-me e comigo levantou-se um novo vento. Um vento que ninguém poderá aplacar. Não ouvis o seu clamor? Não ouvis a tempestade que rugir e se avoluma? Essa tempestade vai varrer tudo o que encontrar pela frente, varrer as vossas pequenas transações e os vossos privilégios.

Temos, portanto, uma *Ifigénia* que não está já mais disposta a perdoar. O seu sacrifício para salvar a Grécia não deu os frutos prometidos, a guerra de Troia, anunciada na versão de Eurípedes como necessária para proteger as mulheres gregas de serem atacadas pelos bárbaros<sup>7)</sup>, só levou a mais guerras e a mais vítimas. Daí que a *Ifigénia* que perdoa o pai, e que pede à mãe que faça o mesmo, já não mantém essa mesma vontade. Diz agora a todos os

---

<sup>7)</sup>"All Greece turns her eyes to me, to me only, great Greece In her might, for through me is the sailing of the fleet, through me the sack and overthrow of Troy. Because of me, never more will Barbarians wrong and ravish Greek women, drag them from happiness and their homes In Hellas." [Toda a Grécia vira os olhos para mim, apenas para mim, grande Grécia No seu poder, pois através de mim é a navegação da frota, através de mim o saco e o derrube de Tróia. Por minha causa, nunca mais os bárbaros enganarão e arrebatarão as mulheres gregas, arrastá-las-ão da felicidade e dos seus lares no inferno.] (1985, ll. 1375-1382)

homens que fizeram a guerra que as suas narrativas populistas e propagandísticas, disfarçando os seus próprios sonhos de grandeza e ambição, não mais serão cridos pelas novas gerações, cujos sacrifícios são necessários a esses planos. A falta de perdão de *Ifigénia*, no entanto, não apaga a sua capacidade para a esperança, essa esperança que descreve como não-passiva, nascida da sua raiva, enraizada na sua vontade. *Ifigénia* conserva a mesma vontade de contribuir para o florescer da sua comunidade, o mesmodesejo construtivo, somente agora reclama para si e para os seus (Jovens? Mulheres? Sujeitos marginalizados?) o direito de decidir as medidas para esse efeito. O vento é agora metáfora não para a guerra, mas para a mudança de ares, a mudança de sistema, de gerações. Esta *Ifigénia*, que enterra o populista cujo discurso interrompe com o seu, e fala de cima do seu caixão, como que dum púlpito, encenando um discurso numa manifestação (Pelo clima? Pelos direitos das mulheres? Pelo fim da(s) guerra(s)? Por tudo isso?) é já a resposta do teatro em 2022, e não em 2015, à necessidade social de uma adaptação de *Ifigénia*.

## Referências Bibliográficas

- Bussemaker, Jet & Voet, Rian (1998). *Citizenship and gender: Theoretical approaches and historical legacies*. *Critical Social Policy*, 18(56), 277-307.
- Conover, Pamela Johnston & Sapiro, Virginia (1993). Gender, feminist consciousness, and war. *American Journal of Political Science*, 37(4), 1079-1099.
- Eurypides. (1958). *Iphigenia in Aulis* (Charles R. Walker, Trad.).
- Fialho, Maria do Céu (2019). Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. *Ifigénia, Agamémnon, Electra* ou o poder do mito em cena. *Ágora. Estudos Clássicos Em Debate*, 21.
- Gossweiler, Robert S. & Slevin, Kathleen F. (1995). The Importance of gender in the assessment of historical knowledge. *Research in Higher Education*, 36(2), 155-175.
- Guerra, Paula (2020). Elogio da improbabilidade do património. In Gerciane Oliveira & Karla Vieira (Eds.). *Patrimônio, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação* (pp. 47-66). Mossoró: EdUFERSA.
- Guerra, Paula (2022). Can Music Save Lives? The Experience of COVID-19 and the Impact on Music-making on young people in their home environment. In Michelle Crosby & Julianna Faludi (Eds.). *Whole person promotion, women, and the post pandemic era: Impact and future outlooks* (pp. 142-154). Hershey: IGI Global.
- Shaheman, Gurshad (2022). *Guião Para que os ventos se levantem: uma Oresteia*. Porto: Teatro Nacional de São João. Referência não publicada.
- Halbwachs, Maurice (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Masson, Francis (2017, 4 novembro). Entretien avec Georges Mink, sociologue de la mémoire. *Nouvelle Europe*. <http://www.nouvelle-europe.eu/node/1994>
- Mink, Georges (2008). Between reconciliation and the reactivation of past conflicts in Europe: Rethinking social memory paradigms. *Czech Sociological Review*, 44(3), 469-490.
- Rodrigues, Tiago (2015). *Ifigénia, Agamémnon, Electra*. Lisboa: TNDMIII & Bicho-do-Mato.
- Teatro Nacional de São João (2023). *Manual de programação do Finisterra, Festival de Teatro*. Porto: Teatro Nacional de São João.
- Tudela de Azevedo, Eunice (2017). *Ifigénia, uma tragédia? Sinais de Cena II*. Lisboa: Orfeu Negro.

**Ana Cunha.** Mestre em Linguística e Licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Colaboradora do Coletivo Feminista de Letras e membro fundador do Núcleo de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Os interesses de Ana incluem os estudos feministas e masculinistas, os movimentos sociais e as suas expressões em plataformas virtuais, o teatro e a política. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564 Porto, Portugal. Email: arfckp@gmail.com. ORCID: 0009-0009-7047-4125.

Receção: 10-02-2023

Aprovação: 20-02-2023

### **Citação:**

Cunha, Ana (2023). Políticas de memória em Ifigénia de Tiago Rodrigues, por Anne Théron. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 72-91. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a5

