

TEATRO SÃO JOÃO 20 OUTUBRO - 6 NOVEMBRO 2022 Qua+qui+sáb 19:00 Sex 21:00 Dom 16:00

PARA QUE OS VENTOS SE Levantem: Uma oresteia

DE **GURSHAD SHAHEMAN** A PARTIR DA *Oresteia*, de **Ésquilo** Encenação **Catherine Marnas**, **Nuno Cardoso**

TRADUÇÃO
REGINA GUIMARÃES

CENOGRAFIA F. RIBEIRO

FIGURINOS

EMMANUELLE THOMAS

MÚSICA

ESTEBAN FERNANDEZ COM A COLABORAÇÃO DE PHILIPPE ASSELIN (TANTÃS), OLIVIER SAMOUILLAN (SAXOFONE ALTO), GARANCE DEGOS (VIOLONCELO)

DESENHO DE LUZ **CÁRIN GEADA**

assistência de encenação **JANAÍNA SUAUDEAU** INTERPRETAÇÃO BÉNÉDICTE SIMON CLITEMNESTRA (1.ª PARTE), MEGERA (3.ª PARTE)

CARLOS MALVAREZ EGISTO (1.ª PARTE), Xavier (2.ª parte), orestes (3.ª parte)

FÉLIX LEFEBVRE TELÉMACO (1.º PARTE), Nikolaos (2.º Parte), apolo, lóxias (3.º Parte)

GARANCE DEGOS ELECTRA, POLÍXENA (I.ª PARTE), Crisótemis (2.ª parte), artemísia, electra (3.ª parte)

GUSTAVO REBELO PÍLADES (2.ª PARTE), Cupido. A Pitonisa (3.ª Parte)

INÊS DIAS CRISÓTEMIS (I.ª PARTE), A Pitonisa (2.ª Parte), Tisífone (3.ª Parte)

LÉO NAMUR EGISTO (2.ª PARTE), DIONISO, UM JORNALISTA (3.ª PARTE)

MICKAËL PELISSIER ORESTES (2.ª PARTE), Pílades (3.ª parte)

TELMA CARDOSO IFIGÉNIA (1.º PARTE), UMA MULHER MUITO JOVEM (3.º PARTE)

TERESA COUTINHO HÉCUBA (Lª PARTE), Clitemnestra (2ª parte), afrodite, alecto (3.ª parte)

TOMÉ QUIRINO AGAMÉMNON (1.ª PARTE), Ares, um jornalista (3.ª parte)

ZOÉ BRIAU CASSANDRA (Lª PARTE), ELECTRA (2.ª PARTE), ATENA, TÉMIS (3.ª PARTE)

COPRODUÇÃO

THÉÂTRE NATIONAL DE BORDEAUX EN Aquitaine, teatro nacional são João

APOIOS

INSTITUT FRANÇAIS, FUNDO DE INSERÇÃO DA ÉSTBA (FINANCIADA PELA RÉGION NOUVELLE--AQUITAINE), DRAC NOUVELLE-AQUITAINE, VILLE DE BORDEAUX — INSTITUT FRANÇAIS

ESTREIA
4 OUT 2022

THÉÂTRE NATIONAL DE BORDEAUX EN AQUITAINE (FRANCA)

DUR. APROX. 3:30 COM INTERVALO M/16 ANOS

> ESPETÁCULO EM LÍNGUA PORTUGUESA E FRANCESA, LEGENDADO EM PORTUGUÊS. CONVERSA COM O RUI | 23 OUT



Ventos de revolta

A *Oresteia* de Ésquilo desperta em mim um sentimento de profunda nostalgia. Acompanha-me desde os anos 1990 e foi decisiva na minha formação enquanto pessoa e artista. A primeira vez que a trabalhei foi durante a Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, quando pedi a Regina Guimarães que a revisitasse, no âmbito de um projeto com reclusos da prisão de Paços de Ferreira. Permitiu-nos refletir sobre a ideia de justiça com pessoas que durante anos foram privadas de exercer os seus direitos de cidadania, inalienáveis num mundo democrático.

Agora, e no âmbito da Temporada Cruzada Portugal-França, surgiu a possibilidade de regressar a este texto, num projeto desenvolvido com o Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine. Ontem como hoje, continuo a pensar que a *Oresteia* é uma cartilha para a boa cidadania, um texto que define a nossa ideia de Estado de Direito, onde os cidadãos têm a proteção de uma racionalidade que rege as suas vidas, com o objetivo de promover o bem comum.

De forma a propiciar uma reflexão sobre um texto fundamental para a sociedade ocidental a partir de um olhar diferente, descentrado, não-europeu, eu e Catherine Marnas desafiámos Gurshad Shaheman a reescrever a *Oresteia*. Gurshad nasceu no Irão, onde foi perseguido pelas suas posições políticas e pela sua sexualidade, tendo sido forçado a fugir para França.

Este projeto foi desenvolvido ao longo de um ano e completa-se agora com este espetáculo. Um manifesto teatral, crítico e desencantado, onde Gurshad Shaheman questiona os sistemas de poder, o Estado de Direito, o lugar da mulher e a condição do estrangeiro. Questões que projeta contra o pano de fundo da globalização e da informação – fácil, imediata, falsa – que circula nas redes sociais. Este espetáculo foi encenado a quatro mãos, com um elenco de jovens atores franceses e portugueses, onde se cruzam duas línguas e duas heranças teatrais diferentes. Só foi possível porque houve uma partilha diária de saberes e opiniões, um esforço contínuo na construção de consensos. Todo o processo foi em si mesmo uma afirmação do ideário democrático.

Para que os Ventos se Levantem projeta no futuro uma ideia de revolta perante o que nos foi dado como herança. Uma demonstração de vitalidade do teatro e da democracia.

Nuno Cardoso

O olhar de Catherine Marnas

Na origem, o mito

Por que razão é o mito tão fascinante e ainda operativo nas dramaturgias contemporâneas?

Tendo a considerar que o teatro, ritual da obscuridade e da noite, tem muito que ver com o sonho. O sonho tal como pode ser analisado pelas experiências científicas mais atuais: quer dizer, a função que, pelo sono, nos põe em relação com as gerações passadas. As imagens do que nunca vivemos seriam o desenho de luz duma memória inscrita nas nossas células, transmitindo-nos mensagens vindas do passado.

Fascinante! Um esquilo que não privamos de dormir mas de sonhar já não sabe que deve recordar-se do lugar onde escondeu as suas avelãs para as encontrar quando precisar.

Ficamos assim perante o conceito de intergeracionalidade, cada vez mais operacional na análise psicanalítica: que memória das gerações precedentes arrastamos nós, sem sabermos e querermos, assombrando-nos nos nossos interstícios desconhecidos e secretos? Esta questão poderia reduzir-se à experiência pessoal, mas da mesma forma que Freud imaginou um futuro para a psicanálise – uma análise não individual, mas da organização das nossas estruturas comuns –, interessa-me analisar os mitos a uma luz coletiva, consciente ou inconsciente.

Com a *Oresteia*, estamos no coração da origem da Europa, na sua raiz. Ésquilo faz o elogio da democracia ateniense, berço de todas as democracias europeias: o fim do ciclo bárbaro dos Átridas, baseado na vingança (olho por olho), o início da era da civilização, com o advento do tribunal.

O tribunal é uma figura eminentemente teatral (não é por acaso que os lugares de formação dos atores e dos advogados eram os mesmos, como o Conservatório de Paris). A arte da palavra e da argumentação. Argumentação, isto é, a defesa de um discurso da alteridade, uma forma de nos colocarmos no lugar do outro, alguém com interesses e justificações diferentes: em suma, levar em linha de conta a alteridade. O outro não sou eu, não pensa como eu, mas tem a mesma legitimidade para exprimir o seu ponto de vista.



"Meu Deus, liberta-me da liberdade."

Somos capazes hoje dessa liberdade?

A democracia na nossa Europa está doente. Estamos cientes do nosso silêncio culpado face aos incompreensíveis retrocessos que certos países europeus vivem atualmente.

Qual é o nosso papel nesse retrocesso, enquanto artistas?

Mais do que nunca, o de recordar que devemos seguir em frente na direção de um progresso e não de uma regressão.

Para os gregos, os bárbaros eram os não-gregos, aqueles a quem a civilização não tinha chegado. A prova: a língua deles era incompreensível, soava a onomatopeias, que para os gregos se resumiam a sons próximos de "bre, bre...", daí a palavra "bárbaro". Tudo o que não sou eu é incompreensível. Que tema este nos dias que correm! De todas estas questões nasceu o nosso projeto de colaboração.

Desde logo, havia as duas línguas: o francês e o português, revelando as suas raízes comuns. O desafio do espetáculo é o de exprimir nessas línguas uma utopia similar à de *Retorno ao Deserto* [*Le retour au désert*], de Bernard-Marie Koltès, a peça franco-brasileira que levantei no Brasil [em 2008], permitindo a sua compreensão nas duas línguas.

Acredito que o mito existe para ser questionado à luz do nosso presente.

Pessoalmente, quero confrontar a parte "bárbara" da *Oresteia*. Clitemnestra, por exemplo, personagem que na história tem sobretudo o papel de má: o assassínio do seu marido, depois de escolher como amante Egisto. Olha a grande coisa, se a compararmos com Agamémnon, que sacrificou sem remorso a filha Ifigénia e o seu exército de jovens guerreiros para resgatar Helena, desprezando todos os valores que defendemos, como os da paridade e do sentido



da vida. Quem são afinal os bárbaros? Onde está a civilização? Não estranhemos então que a democracia esteja doente. Ela deve ser sempre questionada, dia a dia e pelo prisma da nossa história contemporânea. A democracia é paradoxal e complexa, como a vida humana.

Socorro-me do filme Rei Édipo, de Pasolini, também ele fascinado pelo questionamento dos nossos mitos, para falar da Oresteia. Nele, Pasolini introduz uma cena, quanto a mim inesquecível e inaugural: um jovem e fogoso oficial passeia-se com a esposa cena agradável, calma? O olhar do pai cruza-se com o do filho e o olhar daquele é pouco afável. Ciumento? A criança compreende o desejo de assassínio do pai contido nesse olhar e começa a chorar. Essa cena marcou-me para sempre. Uma revelação: o mito de Édipo invertido de uma forma indiscutível e implacável. O mito não é tanto o desejo atávico dos filhos de matar o pai, mas o desejo dos pais de não serem desapossados pelos filhos. Uma revelação, repito: ninguém quer ser destituído e substituído. A vida e o crescimento dos filhos implica forçosamente o declínio e o desaparecimento dos pais. Ora, quem aceita de bom grado ceder o seu lugar? Uma revelação, reitero, sobre a repetição incessante e inexorável das guerras. Para que servem? Como é possível que subsistam, enquanto celebramos sem descanso o progresso, a não ser para enviar (muito inconscientemente, claro) os nossos filhos ao sacrifício e à morte. É esta a minha releitura dos mitos tal como os compreendo.

CATHERINE MARNAS

Diretora artística do Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine

Trad. Fátima Castro Silva.



Do ponto de vista do autor

GURSHAD SHAHEMAN

O que resultou das nossas conversas é que a justiça e a democracia são preocupações centrais de todos nós, do Nuno Cardoso, da Catherine Marnas e de mim próprio. Mas, nos dias que correm, as nossas democracias e a justiça foram-nos confiscadas e são os interesses financeiros de alguns que, na sombra, decidem do destino dos povos. Não conheço bem a cena política portuguesa, mas em França sucedem-se os escândalos políticos sem que qualquer um dos acusados seja seriamente condenado. Do meu ponto de vista, a *Oresteia* é um braço de ferro entre dominadores e dominados, opressores e oprimidos: o ocidente e o resto do mundo, os ricos e os pobres, os brancos e as pessoas racializadas, o patriarcado e os feminismos, os velhos e os jovens... Esquematizo em demasia, mas estas são as relações de força que procuro evidenciar na peça. Penso que devo começar por contextualizar a minha visão da

Penso que devo começar por contextualizar a minha visão da *Oresteia*. A guerra de Troia é na verdade a história de um genocídio. O enredo da *Andrómaca* de Racine é integralmente fundado neste pressuposto: Orestes vem pedir a cabeça de Astíanax, o último sobrevivente masculino de todo um povo. A partir desta hipótese, torna-se impossível reconhecer a existência de "heróis" entre os gregos. Restam apenas os assassinos. Como Hermíone recorda a Pirro, os feitos de armas dele não são na realidade mais do que assassínios cobardemente cometidos contra seres fracos:

Sem títulos buscar que noutros lados há, aqueles de que usais a vós não bastam já? Do velho pai de Heitor, já sem que ele resista, frente à família ali morrendo à sua vista, enquanto no seu seio o vosso braço enfiado busca um resto de sangue à idade em que é gelado; Troia a arder e de sangue em rios mergulhada, Políxena por vós à mão já degolada, enquanto a indignação dos Gregos vos aponta: que pode recusar-se a tão galharda conta?¹

É óbvio que tudo depende do ponto de vista de quem conta a história e da fação que escolhemos apoiar. Os soldados americanos

que regressam do Afeganistão são celebrados como heróis na sua pátria. São-no em boa verdade?

O que quero dizer é que é preciso acabar com esta visão do heroísmo e procurar no mito original outras figuras que devemos valorizar e privilegiar, em desfavor dos guerreiros saqueadores e violadores. A relação oriente/ocidente, isto é, a política externa das nossas democracias, só pode ser desenvolvida, quanto a mim, na primeira parte. Agamémnon personifica o vínculo com Troia. Depois da morte dele, esse vínculo é quebrado e as outras duas peças centram-se mais nas nossas lutas internas.

Procurei equivalências entre os protagonistas da peça e o mundo contemporâneo. Ei-las:

Primeira parte

Para mim, Troia é o Médio Oriente. Os países devastados nestes últimos anos pelos europeus e pelos americanos: Afeganistão, Iraque, Líbia... Agamémnon encarna a figura, um pouco antiquada, do político-guerreiro: George Bush, Nixon... Ele justifica o saque de Troia com a luta contra o terrorismo. Sendo que o terrorista é Páris, que se infiltrou na Grécia para raptar uma rainha.

À semelhança da peça de origem, cada uma das partes é conduzida por coros compostos de grupos diferentes. Nesta primeira parte, o coro é composto de mulheres assassinadas – entre elas, as troianas – e organiza-se em torno de Cassandra.

Na ausência de Agamémnon, Clitemnestra tomou o poder. É uma mãe magoada, sem dúvida, mas transformou o luto de mãe em raiva política e em luta contra o patriarcado. O seu governo é uma tentativa de abertura e de inclusão que redundará em fracasso na segunda parte.

Segunda parte

Penso que a dualidade entre os populismos e a razão se joga sobretudo aqui. Electra é o emblema da vingança cega e dos discursos de ódio; Pílades é a voz da razão que inspira sensatez a Orestes. O coro organiza-se em torno de Electra, fundadora das Coéforas: um partido de extrema-direita nostálgico do reinado de Agamémnon.

Orestes é a figura da indecisão e da errância intelectual, manipulado pela irmã e pelas forças "divinas" para assassinar a própria mãe.

Terceira parte

Na impossibilidade de mostrar os heróis de guerra como exemplos a seguir, também os deuses não podem contribuir para uma solução aceitável do conflito. Num mundo pós-nietzschiano, os homens não podem entregar-se às mãos das divindades. Neste mundo, Apolo, deus da beleza e das artes, é um magnata dos *media*, trabalha na comunicação dos políticos e fabrica-lhes uma imagem pública aceitável. Quanto a Atena, ministra da guerra e da sabedoria, pratica uma justiça facciosa ao serviço da classe dirigente. De mão dada com Apolo, trabalha para a construção de Orestes como rei emergente. Assistimos assim ao nascimento de Orestes como político. Ele escolhe inscrever-se na linhagem de seu pai, levando ainda mais longe as ideias deste, ao assumir o matricídio. Para mim, ele encarna a nova geração de políticos criminosos e descomplexados: Bolsonaro, Trump...

As Erínias congregam nas suas reivindicações todos os movimentos feministas desacreditados pelo patriarcado: as Femen, as 343 salopes, Virginie Despentes, #MeToo... O coro organiza-se em torno delas. As suas reivindicações serão trucidadas pela poderosa máquina institucional e Orestes será obviamente coroado no final. Não quero alterar o enredo de partida, mas reexaminar tudo a uma nova luz. Também não quero reduzir as personagens a emblemas, esvaziadas de toda a humanidade, e circunscrever a problemática da peça a binarismos simplistas. Cada personagem deve ter uma intimidade, um motor interno e uma complexidade no seu pensamento e nas suas tomadas de posição.

Eis o desafio que assumi para esta nova *Oresteia* e espero estar à altura da confiança que a Catherine e o Nuno depositaram nas minhas capacidades.

¹ Seguimos a tradução de Vasco Graça Moura, publicada em Andrómaca, de Jean Racine. Bertrand Editora, 2006.

Trad. João Luís Pereira.

Da *Oresteia* como mãe de todos os enredos

REGINA GUIMARÃES*

In media res

É com inequívoca brutalidade que, na primeira peça da tetralogia da *Oresteia*,¹ Ésquilo nos atira para um lugar onde todo o mal está feito e toda a acção armadilhada. O dramaturgo derrama sem dó uma tonalidade de declínio no próprio coração do triunfo militar de Agamémnon. Sendo o sagrado e o político duas dimensões fulcrais do teatro grego, essa tradução de vitória por derrota impõe-se como chave que o leitor/espectador pode usar para abrir as sucessivas fechaduras do texto e desdobrar o que lá se joga (no sentido lato e estrito), até mesmo o mistério das fúrias amansadas pelas manhas da democracia.

Diga-se de passagem que o rei de Argos regressa sozinho, perdido dos seus exércitos, a uma cidade que receia mais do que anseia pelo seu regresso. Os velhos cidadãos recordam a contragosto o episódio do assassínio da adolescente Ifigénia, sacrificada aos deuses em troca de vento, e pressentem que a rainha Clitemnestra, mulher ofendida enquanto tal e mãe destroçada, regente adúltera e aliada dum amante que pretende vingar-se dos Átridas,² não reserva um acolhimento caloroso ao destruidor de Tróia. Como se toda esta lenha trágica não bastasse para uma previsível combustão, Agamémnon traz consigo a filha de Príamo (o monarca troiano aniquilado), sua amante-troféu, que profetiza a morte de ambos...

Storytelling

Talvez por se ver nadando num verdadeiro viveiro de *storytelling*, Gurshad Shaheman, mais vezeiro do teatro na primeira pessoa e da performance confessional, não tenha hesitado em limpar o osso das acções e motivações da carne poética que as sustenta em Ésquilo. Por outras palavras: existe ainda poesia dramática da *Oresteia* nesta sua versão, sem a *vox populi* protagonizada pelos Velhos, sem os tapetes de púrpura pisados pela vaidade poderosa e indefesa, sem o vão manar em directo das profecias de Cassandra, sem as oferendas de vinho vertido no campo dos mortos pelas profissionais do luto, sem a mentira espalhada por Orestes para aceder ao palco onde se tornará assassino, sem a invenção do tribunal, descrita não como apoteose da justiça, mas antes como uma válvula de segurança na rugosidade do tecido social, etc.?

Existe sim, seguramente, uma peça teatral recheada de elementos colhidos na actualidade candente, desde a ascensão das extremas-direitas no seio da democracia dita burguesa ao fascínio crescente tanto pelo conservantismo bacoco e pelo tradicionalismo disfuncional como pela cultura *call-out*, porventura miscigenada com a interseccionalidade, passando pelo peso notório da agenda LGBTQIA+, pela denúncia do feminicídio e da violência sexual,³ pelas contradições gritantes do capitalismo verde e pelo tom justificadamente apocalíptico dos militantes em favor da justiça climática. A transposição para os tempos de hoje é tão concreta e profusa que o resultado, roçando a *soap opera*, assenta como uma luva à paisagem política francesa tal como tem vindo a ser moldada pe-

los media in loco (imprensa escrita e audiovisual de muito desigual qualidade e amiúde fraca respeitabilidade...). Significa isto que o processo pelo qual se procuram e estabelecem equivalências entre as posições no tabuleiro de xadrez da tragédia antiga – caracterizadas por uma excepcional espessura no plano do político e do social, porém destituídas de complexidade psicológica – e a galeria anacrónica de personagens recheadas de intenções, motivações e frustrações origina situações sequenciadas que desviam a intriga da finalidade do seu primitivo gesto, a saber: como podem os homens, em parceria com as suas divinas criaturas, pôr cobro à ininterrupta cadeia de ofensas e vinganças?

Governar o recheio da casa

Na versão de Gurshad Shaheman, os deuses do Olimpo são um bando de ganzados e borrachões, perdidos entre festas privadas e imperdíveis after hours; a Pitonisa, uma anciã parecida com uma versão punk de Cruella de Vil; as Coéforas, uma liga de jovens fanáticos com todos os atributos cliché das milícias de extrema-direita, reunidos em torno de uma Electra apostada em ver resolvido o seu problema edipiano na ribalta do poder; as Erínias, uma movida feminista caricatural onde pululam activistas histéricas encabeçadas por líderes tão ferozes como corruptíveis. Numa atmosfera de fim dos tempos, todos estes grupos gravitam em torno de duas figuras centrais: Clitemnestra, cuja governança se aparenta a uma esquerda mole,4 com laivos de gritante inconsequência, e Orestes, um futuro dirigente, programado para os amanhãs que não cantarão, cujo projecto governativo assume os traços de uma direita dura, escudada no nacionalismo e na tradição... legitimista. A pólis, protagonizada pelos Velhos em Ésquilo, está ausente, e os media "contemporâneos" ecoam dum modo singularmente inexpressivo a selvajaria dos crimes míticos ambientados em enquadramentos históricos do mais pobremente telejornalizado dos presentes. Passamos, por conseguinte, duma reflexão ética e política com mais de vinte séculos, na qual se declinam diferentes graus de verosimilhança no que concerne as acções e reacções das personagens, para uma partitura textual de pendor moralista, acolchoada de detalhes psicológicos e pretensamente colada àquilo que nos vai fazendo as vezes de realidade.

Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia – o subtítulo a que o dramaturgo recorre para designar a sua peça (e é curioso que em todas as versões que me passaram pelas mãos Gurshad Shaheman sublinha que o objecto em causa resulta duma encomenda) – como que coloca entre parênteses as centenas de versos tortuosos de Ésquilo, cuja meta explícita terá sido instalar num patamar de relativismo absoluto a função política do tribunal, varrendo do palco da democracia made in Atenas a hamurabiana lei de Talião (vulgo retaliação).

Assim vinguem os olhos da cegueira justa, se os deuses dão nozes a quem não tem dentes afiados...



Teatro e tribunal

No seu pendor universalista – e a opulência da poética esquiliana arrasta-nos para um universalismo sadiamente instável –, o dramaturgo grego, que se exprime cinco séculos antes de Cristo, concentra as suas preocupações na génese duma instituição que aspira a separar os julgamentos e as sentenças tanto das mãos das divindades que derrapam, tomando comportamentos demasiado humanos, como das mãos dos homens que resvalam para atitudes do foro dos deuses.

Retrospectivamente, ao descobrir e redescobrir Ésquilo, entrevemos um fundo parentesco entre a representação teatral e um julgamento no tribunal. Desde logo, o relevo que assume a articulação das relações entre protagonistas e antagonistas, entre os discursos proferidos pelas partes litigantes... Mas em ambos os lugares não só há figuras que se travam de razões, como em ambos os contextos há plateias e espaços vedados aos estranhos ao serviço. Sempre que uma estreia acontece ou um processo importante se inicia, a cobertura jornalística confere relevo à ocorrência, embora as gentes do teatro sejam em regra mais loquazes do que os representantes da justiça. Este parentesco que a *Oresteia* antiga enfatiza também se encontra valorizado no texto de *Para que os Ventos se Levantem*. Todavia, na versão decididamente psicologizante de Gurshad

Shaheman não se leva a sério e a peito as questões relativas à criação e à função do tribunal, pelo que as cenas d'Os Benevolentes - e, neste caso, a nomeação diz tudo -, situadas no teatro do tribunal, são, quiçá propositadamente, pobres fachadas cuja utilidade é reduzir a justiça a um biombo perverso e a um jogo de aparências. Simultânea e esfarrapadamente. O aspecto mais marcante da leitura da Oresteia contida em Para que os Ventos se Levantem é talvez o anúncio multiforme dum putativo exercício do poder tão abusivo que nem sequer procura dissimular ou justificar de maneira credível o seu despotismo petulante. E, dado que hoje em dia a metáfora dos ventos conota a insurreição, será eventualmente pertinente ler, em segundo grau, o título da peça como indício do programa narrativo que augura uma correlação entre a expansão dos desconcertos do mundo e o vendaval da revolução capaz de varrer os mandantes da infâmia e seus lacaios? A incriminação da dialéctica que o dramaturgo iraniano parece subscrever - a saber: que cada ignomínia engendra uma reacção não menos ignominiosa, à excepção da utopia enunciada na pirueta final - e a demonstração de que o destino se encarrega de obrigar física e psiquicamente os heróis (Agamémnon, Egisto, Clitemnestra, Orestes) à vingança, proíbe--nos, creio eu, essa leitura.

Fraternidades, sororidades

Há em *Para que os Ventos se Levantem* uma inequívoca vontade de realçar a força das relações de irmandade, sejam elas de sangue (Electra e Orestes), de condição (Clitemnestra e Ifigénia, mas também Cassandra, Políxena, Hécuba e as incontáveis vítimas da violência patriarcal ao longo da história), de combate (as Coéforas, inclusive Electra, e as Erínias, inclusive Crisótemis), de propósitos (Clitemnestra e Egisto, mas também Apolo e Atena). Por outro lado, a referência explícita a atracções deflagradas por uma irmandade de género (Ifigénia e Erifila, Pílades e Orestes) reforça o homoerotismo difuso que percorre os três momentos da reescrita assinada por Gurshad Shaheman.

Ora, embora o governo do actual presidente da República francesa tenha vindo a adoptar regularmente medidas apreciadas pelos cidadãos mais envolvidos nas lutas pelos direitos LGBTQIA+, a França de Macron é um território sitiado por hostes que abraçaram ideários racistas, machistas, xenófobos, homofóbicos, tendo a violência sexual pintado no próprio *staff* governamental e a impune violência policial atingido níveis inéditos, ao mesmo tempo que, no domínio do direito do trabalho e do funcionamento dos serviços públicos de saúde e de educação, o legado das conquistas sociais se esboroa. É como se aos avanços no direito à diferença correspondessem os retrocessos no plano da igualdade, com incalculável impacto no modo como o desejo de fraternidade inspira os comportamentos sociais. Será desta estranha mecânica de vasos comunicantes que Gurshad Shaheman pretende falar-nos?

Quatro lustres e picos

Em 2000, uns quantos amantes de teatro envolveram-se, a convite do encenador Nuno Cardoso, na aventura de montar a *Oresteia* numa prisão de alta segurança do norte de Portugal. O processo de trabalho durou um ano e foi realizado um filme de 250 minutos (*Dentro*) que dele dá conta a par e passo. A temática da justiça e da

invenção do tribunal era escaldante para os reclusos implicados na construção do espectáculo. Particularmente sensíveis à questão da desigualdade perante a justiça e ao facto de que ela prolonga outras formas e facetas da desigualdade, os membros encarcerados do Teatro Fechado sempre olharam o texto esquiliano com o grau de exigência próprio de quem conhece de perto uma parte do sistema judiciário. E embora tivessem do tribunal uma imagem pouco reluzente, fazia para eles todo o sentido que a dramaturgia gravitasse em torno dessa instituição e dos seus procedimentos habituais.

Em 2022, numa conjuntura em que os mais sérios problemas que a humanidade enfrenta dependem do desenvolvimento exponencial da colaboração entre países à escala planetária, *Para que os Ventos se Levantem* desloca o centro das atenções para o problema do desgaste da democracia representativa e para a prosperidade dos movimentos nacionalistas. Cabe a cada espectador-cidadão decidir de que força maior se espera uma ventania capaz de corrigir os nossos rumos e as nossas rotas.

- ¹ Agamémnon, sendo as três outras intituladas As Coéforas, As Euménides e Proteu. Desta última, peça satírica, o texto não chegou até nós.
- ² Egisto, amante da rainha Clitemnestra, tinha como fito vingar o seu pai Tiestes. Atreu, progenitor de Agamémnon, matara os filhos de Tiestes e servira-lhos em jeito de petisco durante um banquete. Só no final do repasto é que Tiestes soube que devorara seus filhos...
- ³ Em França potenciada pelo movimento Balance Ton Porc, uma espécie de versão menos felizmente nomeada do furação Me Too.
- ⁴ Frequentemente designada como "esquerda caviar".
- * Escritora, tradutora, realizadora.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



O futuro virá, na madrugada com os seus raios: a Oresteia de Ésquilo

MARTA VÁRZEAS*

A colina do Areópago, na vertente ocidental da Acrópole de Atenas, tinha um longo passado que remontava aos tempos primordiais das histórias dos deuses olímpicos e da sua intervenção directa na vida dos homens. De acordo com a tradição mítica, aí fora julgado o deus Ares (donde o nome Areópago ou "colina de Ares"), pelo assassínio de um filho de Poseidon; aí se dera também, pelo menos na versão esquiliana, o primeiro julgamento de um ser humano - Orestes, filho de Agamémnon e Clitemnestra, pelo crime de matricídio, cometido para vingar o assassínio do pai às mãos da mãe. Em tempos históricos, começara a funcionar na colina do Areópago o famoso Conselho do mesmo nome que, no séc. V a.C., por força de sucessivas reformas democráticas das instituições atenienses, perdera muitos dos seus anteriores poderes, ficando principalmente com a jurisdição dos crimes de homicídio voluntário. Na Oresteia, Ésquilo (525-456 a.C.) faz coincidir no tempo do mito estes dois acontecimentos passados: a fundação do tribunal e o julgamento de Orestes. Mas, enquanto na tradição mítica ambos os réus foram julgados por deuses, na versão trágica de Ésquilo o caso de Orestes é decidido por um tribunal de juízes humanos, fundado para o efeito e presidido pela deusa Atena.

Com a etiologia do Conselho do Areópago, a *Oresteia* celebra a passagem de um estádio civilizacional em que vigorava a lei de talião e a punição dos crimes era da responsabilidade dos familiares directos da vítima, para um tempo em que o ónus de decidir sobre o que fazer aos prevaricadores passou a ser de um colectivo de juízes independentes que, apoiados em leis iguais para todos os cidadãos, decidiam sobre crimes cometidos por outros. No entanto, se a função etiológica do mito, isto é, a de explicar as origens e as causas de fenómenos, instituições e rituais é iniludível na *Oresteia*, a isso não se resume o sentido desta extraordinária criação dramatúrgica esquiliana.

Composta pelas tragédias *Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides*, a *Oresteia* é o único exemplo conhecido de uma trilogia dramática

cuja história avança de uma peça para a outra numa linearidade cronológica regular e em acções encadeadas por um nexo de causa--efeito. Seja ou não uma criação de Ésquilo, a escolha deste tipo de composições temáticas está ao serviço de uma mundividência trágica na qual os actos dos homens têm sempre consequências e o sofrimento humano não resulta do acaso, nem se deve, como na Ilíada, aos caprichos dos deuses, mas a um qualquer acto de hybris ("insolência", "orgulho", "excesso") cuja expiação pode tardar, mas nunca falta. Para Ésquilo, os crimes não afectam apenas quem os pratica e sofre, mas toda a ordem natural, familiar e social, provocando um desequilíbrio de dimensões cósmicas e uma mácula que se estende pela descendência de quem prevarica. São os deuses que têm o papel de rearmonizar (catharsis) a ordem quebrada através do castigo (nemesis) da hybris. A perspectiva moral e religiosa que dá forma à dramatização do mythos emerge nesse movimento triádico de hybris, nemesis e catharsis, cuja dinâmica temporal permite ao espectador acompanhar as acções no seu desenvolvimento e ajuizar das suas causas e consequências com uma visão englobante em que passado, presente e futuro se iluminam reciprocamente.

O regresso ao passado proporcionado pela dramatização do mito tem essa função representativa que só no teatro se cumpre cabalmente: torna de novo presentes, isto é, actuais e significantes, acontecimentos ocorridos in illo tempore, fazendo do "ver teatral" uma experiência de participação controlada. No caso da Oresteia, a inquirição dramática acerca da dike (justiça), equacionada nas suas dimensões humana e divina e na sua relação com o sofrimento humano, faz regressar ao presente um mundo caótico, marcado por uma extensa cadeia de crimes, cuja punição engendra novos crimes, num processo imparável de retribuição do mal com o mal. Trata-se de um mundo em crise e onde personagens quase bestiais identificam justiça com retaliação e vingança, e aos desígnios dos deuses atribuem actos por si próprias praticados sob o domínio do ódio, da insolência e da ambição desmedida.



No cerne das inquietações que atravessam a trilogia está a dificuldade de compreender o que seja a dike, enquanto manifestação da vontade divina, problema que atinge a sua expressão mais aguda no momento em que Orestes, resolvido a matar a mãe, afirma: Ares lutará contra Ares e o Direito [Dike] contra o Direito [Dike].¹ Também a identificação da justiça com Zeus, ou a sua estranha explicação etimológica como filha de Zeus, feita pelo Coro de Anciãos no Agamémnon, não está isenta de dificuldades, como o próprio de alguma maneira reconhece num famoso hino – Zeus, quem quer que ele seja, se lhe é grato este nome, com ele o invoco. A incapacidade humana de definir ou sequer nomear sem qualquer dúvida o deus supremo afecta irremediavelmente a própria possibilidade de definição da dike.

A verdade é que o que quer que se diga sobre a justiça nestas peças decorre da experiência do seu contrário – a injustiça. Num mundo anárquico (não é por acaso que em momentos distintos das peças as próprias divindades fazem a apologia de um regime entre a anarquia e o despotismo), é o modo como os homens lidam racional e emocionalmente com essa experiência que determina a sua narrativa acerca dela e da melhor forma de reagir. Nos casos em presença, uma espécie de arbitrariedade linguística, patente nos

sentidos contrários que algumas personagens dão à palavra justiça para se apresentarem como instrumentos da vontade dos deuses, reflecte comportamentos passionais, nascidos do orgulho e da ira que, como diz Aquiles na *Ilíada, muito mais doce que mel a escor-rer/ aumenta como se fosse fumo nos peitos dos homens*.

A longa história de crimes que manchavam a casa de Atreu e dos seus descendentes dava ao dramaturgo matéria bastante para explorar estas questões não só nas suas dimensões moral, religiosa e até filosófica, mas também na sua dimensão política, conduzindo uma reflexão sobre a organização e as instituições públicas da pólis, sobre a guerra e sobre a instituição da família, lugar de eclosão de insanáveis conflitos que punham em risco a própria existência da cidade. Alguns desses crimes ocorrem durante a acção dramática, outros são recordados pelo Coro de Anciãos, pelo Arauto e por Cassandra no Agamémnon, figuras que, em tom condenatório, exultante ou patético, convocam acontecimentos passados sumamente importantes para a avaliação das personagens e das suas motivações. Tais eventos pretéritos permitem ainda ao espectador a revisão de uma narrativa luminosa acerca da guerra e da vitória grega sobre os troianos, fornecendo-lhe dados que ensombram definitivamente aquela empresa bélica.



O Coro evoca o sacrifício de Ifigénia pelo pai, Agamémnon, para obter da deusa Ártemis ventos propícios à partida das naus em direcção a *uma guerra destinada a vingar o rapto de uma mulher*. Não obstante o chefe dos exércitos afirmar que a exigência da deusa o coloca perante uma escolha entre actos equivalentes – matar a filha ou tornar-se um traidor dos seus aliados –, os Anciãos não hesitam em condenar a sua decisão com veemência e, ao designarem como impiedade e sacrilégio um suposto acto de obediência à deusa, abrem portas ao entendimento de que a condição imposta por Ártemis possa afinal ser entendida como um sinal de condenação da guerra. A metáfora do vento não é mero artifício poético:

E quando, ao sopro de mudança de um vento ímpio, impuro, sacrílego, o seu espírito se dobrou ao jugo da necessidade, então ele assumiu um pensamento capaz de todas as audácias. Pois a demência funesta, que é a primeira causa dos nossos males, inspira aos mortais ousadia com os seus vergonhosos conselhos. Foi assim que ele teve a coragem de sacrificar a sua filha, como meio de promover uma guerra destinada a vingar o rapto de uma mulher, uma espécie de rito preliminar, celebrado à partida das naus.

A vívida descrição, quase pictórica, do horror do sacrifício de Ifigénia só vem reforçar aquilo que se esconde por detrás das justificações de Agamémnon e dos restantes companheiros: As suas preces, os seus gritos de "Pail", a sua idade virginal, nada contou para aqueles chefes amantes de guerra.

Sem perceber a gravidade das palavras que profere, o Arauto orgulha-se de Agamémnon ter minado completamente a cidade de Tróia com a picareta de Zeus, e chama ao comandante administrador da justiça... arrasando os altares e os templos dos deuses, exterminando as sementes na terra. Mas é à cólera da sorte que atribui os sofrimentos e a morte de tantos gregos, quer na planície troiana quer na viagem de regresso pelo mar, incapaz de ver nesses sucessos qualquer forma de castigo.

A crueldade e a arrogância de Agamémnon, bem como a sua paixão pela guerra, referidas apenas por terceiros na primeira parte da peça, são confirmadas pelas suas próprias palavras e acções em cena ao chegar de Tróia, regozijando-se despudoradamente pela vingança:

O fumo é tudo o que resta da cidade conquistada. [...] Conseguimos punir um rapto insolente e, por uma mulher, reduzimos a pó uma cidade, nós, a fera argiva [...], o leão lambeu, até ficar farto, o sangue real.

A desproporção entre o castigo e o delito (o rapto de uma mulher); o silêncio sobre a perda da maior parte dos seus homens; e a ausência de qualquer sentimento de tristeza ou remorso dão bem a dimensão gigantesca da sua *hybris*. Por isso, o acto de pisar voluntariamente o tapete de púrpura – honra interdita a simples mortais –, estendido por Clitemnestra para uma entrada triunfal do marido no palácio onde o irá matar, é uma tremenda cena teatral que, sem palavras, exibe a verdadeira natureza da personagem. Todas as acções anteriores de Agamémnon se condensam neste momento grave que o revela como homem cujo coração empedernido o torna incapaz de observar a lei da aprendizagem pelo sofrimento (*pathei mathos*), estabelecida por Zeus.

Além desta culpa pessoal, e da sua parte na culpa colectiva dos gregos, Agamémnon carrega ainda uma outra, herdada do pai Atreu, que matou os filhos de seu próprio irmão, Tiestes, e lhos deu a comer como vingança do adultério contra si praticado. É Cassandra quem, em visões perturbadoras, recorda a nefanda refeição de Tiestes.

O desfecho é, pois, inevitável, como já se previa desde a abertura da peça, quando o Vigia fala de Clitemnestra como uma mulher "de máscula vontade". Com a ajuda do seu amante Egisto (o único filho de Tiestes que escapara à morte macabra), Clitemnestra mata Agamémnon durante o banho, envolvendo-o numa rede e trespassando-o com uma espada. Memorável é o júbilo com que ela surge em cena, exibindo a espada coberta do sangue ainda fresco de Agamémnon e a golfada viva de sangue que nela própria se espargiu: um escuro chuvisco de orvalho sangrento, que me é tão grato como ao campo semeado a bênção da chuva, esplendor enviado por Zeus durante o parto das espigas.

A subtil ligação entre vingança jubilosa e aprovação divina, e a não menos subtil evocação da sua condição de mãe, sugerida na expressão *parto das espigas*, condensam poeticamente a faceta demónica de Clitemnestra, uma espécie de *mater dolorosa* de Ifigénia, a quem se refere como *a dor mais cara das minhas entranhas*.

A figura de Clitemnestra traz para a cena o conflito radical entre dois mundos às avessas: o dos homens e o das mulheres. A imbricação deste conflito no tema da *dike* reflecte uma outra faceta da ideia grega de justiça, que a identificava com a ordem resultante do respeito pelo lugar que cada coisa/cada ser ocupa no mundo, tanto no dos deuses como no dos mortais. Ora, a caracterização da personagem como mulher de "máscula vontade" é o primeiro sinal da sua natureza distorcida e transgressora. De resto, o mesmo se aplica a Egisto, que o Coro, no final de *Agamémnon*, insulta e apelida de mulher, precisamente por ter agido na sombra e dolosamente, em vez de às claras e com a coragem de um homem.

Em Clitemnestra, masculinidade e feminilidade somam-se numa mistura explosiva que ameaça extinguir quer a família, quer a cidade, já que, a par das razões, por assim dizer, domésticas que a levam a ter um amante e a assassinar o marido, andam pretensões políticas de a ele se substituir no governo de Argos ao lado do inimigo, Egisto. Ela é, sem dúvida, a personagem feminina mais poderosa e complexa da tragédia esquiliana, para não dizer de toda a tragédia grega. Está presente em todas as peças da trilogia, ainda que apenas como fantasma na última, e domina completamente a cena de Agamémnon. O seu poder manifesta-se sobretudo pela palavra com que consegue persuadir os outros ou reduzi-los ao silêncio. A excepção é, curiosamente, outra mulher, Cassandra, a cativa troiana que, apesar de vítima, é a única personagem cujo silêncio significa destemida desobediência. De resto, o poder e a versatilidade do discurso de Clitemnestra, a ousadia e a desmesura dos seus actos conferem-lhe uma consistência psicológica e uma espessura dramática incomparavelmente superiores às de Agamémnon. Por isso, não se trata apenas de uma mater dolorosa a vingar a morte da filha; ela própria invoca a dike e se define como um alastor, um génio vingador dos antigos crimes de raça.

"Não somos senhores do tempo"

A morte de Clitemnestra, decidida e executada em *As Coéforas*, coloca de novo o problema da responsabilidade, da culpa e da necessidade de expiação, mas agora a propósito de uma personagem dividida por um verdadeiro dilema moral, dado que Orestes tem de escolher entre a obediência a uma ordem divina (a de punir os assassinos do pai) e a obrigação de matar a mãe, um repugnante acto *contra naturam*. Por isso, ao contrário da falsidade das desculpas de Agamémnon, reforçada pela rapidez da sua decisão de sacrificar a filha, a motivação de Orestes começa por ser exterior e, na sua humanidade, ele hesita, tem dúvidas, demora a agir. Só depois de um longo processo de luta consigo mesmo, no qual têm parte activa e mesmo determinante as mulheres que constituem o Coro da peça, acaba por assimilar a vontade do deus, tornando-se verdadeiramente responsável pelo crime. E no entanto, no frente-a-frente com Clitemnestra, ainda pergunta se não é vergonhoso matar uma mãe.

Perante esta nova realidade de alguém que, apesar de agir livremen-

te, obedece de facto a uma ordem divina, o problema da justiça ganha outra complexidade e só será verdadeiramente resolvido com o envolvimento dos deuses. A punição de Orestes tem início imediatamente a seguir ao matricídio, quando começa a ver as Erínias (ou Fúrias), divindades antigas, terríveis, semelhantes a Górgonas, de escuras túnicas, enlaçadas de inúmeras serpentes, que perseguem quem atenta contra os do mesmo sangue. Não há dúvida de que estas figuras horripilantes simbolizam o sentimento de culpa e o remorso, dado que mais ninguém as vê senão Orestes; o castigo vem, pois, de dentro. Aliás, só quando elas passarem a ser visíveis também às restantes personagens, isto é, quando passarem a ser externas e identificáveis, coisa que acontece nas Euménides, Orestes estará interiormente liberto desta culpa, não sem a intervenção de Apolo, que o orienta e protege. De qualquer modo, Orestes tem de passar por um longo período de sofrimento e de purificação, seguindo os rituais exigidos pelo costume (nomos) que regulava o tratamento a dar aos assassinos. Mas é justamente o sofrimento causado pelo remorso que abre a via da catarse e da posterior absolvição do matricida, o único criminoso da família de Atreu capaz desse sentimento de humanidade. O Coro de Agamémnon chama a isso favor dos deuses, ainda que violento:

> Quando, em vez do sono, goteja diante do coração uma dor feita de remorso, mesmo a quem não quer chega a sabedoria. E isto é favor violento dos deuses que se sentam ao leme celeste.



Finalmente, e já em Atenas, divindades antigas (as Erínias) e divindades novas (o olímpico Apolo) se digladiarão num confronto para cuja arbitragem a filha de Zeus convoca os melhores de entre os cidadãos, numa assembleia por ela presidida. A absolvição de Orestes acaba por ser conseguida com o voto favorável da deusa e, por sua decisão, o empate a que esse voto dá origem é resolvido *pro reo*.

Os problemas não acabam aqui; é preciso ainda aplacar a cólera das Erínias, humilhadas com o desfecho do julgamento a favor do matricida. Só o poder persuasivo das palavras de Atena consegue superar esta última ameaça, ao convencê-las a ficar em Atenas como divindades benfazejas, ou Euménides. Assim fica também estabelecido o novo modo de resolução de conflitos que os atenienses associavam à democracia – o uso da persuasão em vez da força. A permanência das Erínias/Euménides na cidade simboliza a integração na vida da pólis de uma justiça que não exclui o castigo nem a necessidade de reparação ou compensação, mas retira-lhe o carácter reactivo, de *vendetta*, que lhe estava associado. Simultaneamente, o envolvimento directo dos deuses, aliados dos homens na busca de uma solução, aponta para o fundamento divino da justiça e para a emanação divina das leis.

Todavia, tratando-se do protótipo de uma forma mais civilizada de lidar com os crimes na cidade, o julgamento de Orestes deixa-nos algumas perplexidades. Atena institui um tribunal composto por juízes humanos, distanciados das partes em conflito, que doravante julgarão, de forma isenta, os criminosos. Mas é impossível não notar a forma enviesada como decorre toda a acção. Os juízes

desconhecem os antecedentes e são, além disso, alvo do aliciamento de Apolo e das ameaças das Erínias. Por outro lado, o destino a dar ao matricida é decidido principalmente com base na avaliação da importância relativa de homem e mulher no acto de gerar vida. A argumentação de Apolo em defesa de Orestes é frouxa, sofística e contra a mais elementar sabedoria do senso comum, ao defender a prioridade do pai e ao não reconhecer à mãe outro papel que não o de recipiente da semente paterna. Não se pode dizer que a justificação de Atena para o seu voto de absolvição (o facto de não ter sido gerada por uma mãe) seja melhor ou sequer isenta.

Apesar de a absolvição de Orestes ser a única maneira de acabar com a barbárie de um sistema arcaico de vingança, a forma como decorre o julgamento mostra a inevitável possibilidade de os tribunais humanos funcionarem mal, de os juízes serem subornados, de as decisões serem injustas e incompreensíveis. Mas talvez este caso mítico queira dizer aquilo que, séculos volvidos, se tornou para nós uma evidência: é sempre melhor um sistema legal que absolve um matricida confesso do que uma lei que põe sobre os ombros de um homem a responsabilidade de matar a mãe. Outra conclusão irrecusável é a de que não há forma de tornar justo um acto criminoso desta gravidade; nem os tribunais humanos podem realizar a justa reparação de crimes que, em última instância, são irreparáveis:

Mas o sangue de um homem, uma vez derramado, na morte, sobre a terra, quem o poderá restituir às veias com qualquer espécie de encantamento?



Daí a inevitabilidade da dor catártica e do sofrimento como via de aprendizagem. Não sabemos exactamente o que terá aprendido Orestes; sabemos, porém, que da sua dolorosa purificação não resultou qualquer conhecimento objectivável, nomeadamente, acerca da justiça. Não é por acaso que, durante o julgamento, ele não é capaz de dizer se o seu acto foi justo ou não, e por isso se volta para Apolo:

Explica-me, Apolo, se a matei justamente. [...] Esclarece se, em tua opinião, o derramamento deste sangue foi ou não justo, para eu o comunicar aos meus juízes.

A julgar pelo desfecho da trilogia, com a instauração de uma nova ordem religiosa, social e política, muito se aprendeu. A cena final das *Euménides* exibe o quadro da nova pólis saída deste longo e doloroso processo, onde divindades velhas e novas, homens e mulheres ocupam finalmente os lugares que lhes são devidos.

Ainda assim, o happy ending das Euménides não dá como definitivas a paz e a prosperidade da cidade (como poderia?). As deusas prometem fazer a sua parte, mas que muito dependerá dos homens (e das mulheres) é o que se depreende do modo como as bênçãos futuras são formuladas apenas como desejos ou votos:

Os meus votos são que jamais a Discórdia, insaciável de males, ruja nesta cidade e que a poeira do chão, ao ser embebida do sangue negro dos cidadãos, não reclame, com avidez, na sua cólera, as represálias sangrentas que causam a ruína das cidades!

A tragédia não é ingénua. O final feliz das Euménides também não apaga as interrogações deixadas pelas peças anteriores; não apaga a sensação incómoda de que o mundo bestial nelas representado continua a ser-nos muito familiar. O espectador não é ingénuo: a participação controlada que é privilégio seu impede-o de ser sugado na voragem da dor representada em cena, mas proporciona uma espécie de desengano, verdadeira aprendizagem. O esquiliano pathei mathos não tem que ver, como muito bem observou Hans--Georg Gadamer, com um tipo de conhecimento objectivo, mensurável ou formulável por meio de proposições lógicas e axiomáticas. Também não tem que ver com a simples ideia de que o sofrimento ensina o homem a ser mais clarividente e a não repetir os erros cometidos. Essa seria uma interpretação demasiado simplista e, além do mais, facilmente desmentida pela realidade - da vida e da tragédia. A experiência de sofrimento é uma experiência de finitude que, entre outras coisas, nos ensina a perceber que não somos senhores do tempo.

- ¹ Todas as citações são feitas a partir da belíssima tradução de Manuel de Oliveira Pulquério (Edições 70), meu saudoso mestre.
- * Ensaísta, tradutora, professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

FICHA TÉCNICA TNSJ

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO MARIA JOÃO TEIXEIRA PRODUÇÃO EXECUTIVA ALEXANDRA NOVO, INÊS SOUSA, MÓNICA ROCHA DIREÇÃO DE PALCO EMANUEL PINA ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO FILIPE SILVA DIREÇÃO DE CENA PEDRO GUIMARÃES, ANDREA GRAF CENOGRAFIA TERESA GRÁCIO (COORDENAÇÃO), ULZ FILIPE PINHEIRO (COORDENAÇÃO), ANDÃO GONÇALVES, ALEXANDRE VIEIRA, JOSÉ RODRIGUES, NUNO GONÇALVES, MARCELO RIBETRO MADUMARIA FILIPE SILVA (COORDENAÇÃO), ANTÔNIO QUARESMA, JORGE SILVA, JOEL SANTOS, LÍDIO PONTES, NUNO GUEDES, PAULO FERREIRA SOM JOEL AZEVEDO (COORDENAÇÃO), ANTÔNIO BICA, LEANDRO LETIÃO GUIADO-BOUPA FLOREGOS ELISABETE LETÃO (COORDENAÇÃO) MESTRA-OSTIBERIA NAZRAÉ FERNANDES COSTIBERA VIRGÍNIA PEREIRA ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA ISABEL PEREIRA ADERECISTA DORA PEREIRA, GUILHERME MONTEIRO "DEPRAÇÃO DE LEGENDAGEM CONSTANÇA CARVALHO HOMEM

EDIÇÃO Teatro nacional são João

COORDENAÇÃO JOÃO LUÍS PEREIRA Fotografia **Frédéric Desmesure** Design gráfico sal Studio Impressão **Gráfica Maiadouro**

APOIOS TNSJ

APOIOS À DIVULGAÇÃO













AGRADECIMENTOS

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
MR. PIANO/PIANOS RUI MACEDO
LEGENDARY PORTO HOTEL

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.















PARCEIRO MEDIA



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO









O TNSJ É MEMBRO































