



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

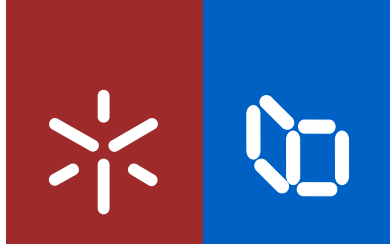
Marta Maria Cunha Ribeiro Gomes

Ésquilo em Palco:
***A Oresteia* no Teatro Circo**

Marta Maria Cunha Ribeiro Gomes **Ésquilo em Palco: A Oresteia no Teatro Circo**

UMinho | 2014

janeiro de 2014



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Marta Maria Cunha Ribeiro Gomes

**Ésquilo em Palco:
A Oresteia no Theatro Circo**

Projeto de Mestrado em Mediação Cultural e Literária

Trabalho efetuado sob a orientação de:

ORIENTADORA DA UNIVERSIDADE DO MINHO
Doutora Ana Lúcia Curado

SUPERVISOR DO ESPAÇO CULTURAL
Senhor Rui Madeira
(Diretor do Theatro Circo, Braga)

Declaração

Nome: Marta Maria Cunha Ribeiro Gomes

Endereço eletrónico: martagomes100@hotmail.com

Conctato: 912022418

Cartão de Cidadão nº: 13385665

Título do Projeto: Ésquilo em Palco: A *Oresteia* no Theatro Circo

Orientadora da Universidade do Minho: Doutora Ana Lúcia Curado

Supervisor do Espaço Cultural: Senhor Rui Madeira

Ano de conclusão: 2014

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTE TRABALHO, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 31 de janeiro de 2014.

(Assinatura)

À família e aos amigos!

"Não há nada que não se consiga com a força de vontade, a bondade e,
principalmente, com o amor."

Marcus Cícero

Agradecimentos

Com o término deste trabalho é para mim imperativo dedicar algumas palavras de apreço e gratidão a todos os que me acompanharam nos momentos de entusiasmo, de alegria, de ansiedade, e de cansaço desta difícil caminhada. A todos o meu muito obrigado!

Agradeço profundamente, o ininterrupto apoio e atenção da minha orientadora a Doutora Ana Lúcia Curado. Em todos os momentos, incansável e atenciosa mesmo com o seu horário demasiado preenchido. A força e o ânimo que sempre me transmitiu, aliado ao rigor no decorrer de todo o trabalho tornaram este Projeto de Mestrado uma realidade palpável. Foi sem dúvida uma honra e um orgulho ser orientada por uma professora que me acompanhou desde o primeiro ano de licenciatura e por quem sempre nutri uma grande admiração.

Ao diretor e encenador do Teatro Circo Rui Madeira um obrigado especial pela forma acolhedora como me recebeu no seu grupo de trabalho. O carinho e atenção que sempre me dedicou integrando-me em todos os aspetos relativos à encenação da trilogia, ajudaram-me vivamente a enriquecer este trabalho.

Aos atores e intervenientes do todo o projeto *Oresteia* um muito obrigado pela amizade e companheirismo. Um grupo de trabalho onde prevalecia a interajuda, a motivação e o sentido de responsabilidade. Quero agradecer particularmente ao Jaime, ao Humberto, à Elisa, à Julita, à Gisela, à Helena, à Tatiana, à Judite e à Manuela pela atenção e tempo disponibilizado para com este projeto.

Aos amigos pela paciência, compreensão e apoio durante todos estes meses. Deixo um beijo especial à Patrícia à Judite, ao Carlos, à Marinha, ao Nuno e por aceitarem o convite de assistir às peças e contribuírem com as suas opiniões para este trabalho.

Àqueles que sempre me seguram a mão, não apenas durante a minha vida académica, mas em todos os momentos das nossas vidas. São os primeiros a ouvir e a apoiar todas as minhas decisões ao Miguel e ao Carlos devo muito do sucesso deste trabalho, sem a ajuda e colaboração de ambos não teria conseguido.

Agradeço à minha tia Gracinda por se fazer presente em toda a minha vida, sobretudo nos momentos de adversidade. Não tenho palavras capazes de exprimir a imensa gratidão que sinto por todo o apoio.

Finalmente, mas sem sombra de dúvida os mais importantes, aos meus pais. Por todo o esforço e dedicação. Por nunca duvidarem das minhas capacidades, por me apoiarem em todas as decisões. Por me segurarem sempre, mesmo antes de cair. São eles a minha força motriz e o meu maior estímulo para nunca desistir, mesmo quando tudo se complica. A eles tudo devo, e um OBRIGADO nunca será suficiente.

Resumo

Durante o primeiro ano do Mestrado em Mediação Cultural e Literária apercebi-me de uma pluralidade de conteúdos científicos e culturais subjacentes a cada uma das unidades curriculares que compunham este ciclo de estudos. Nesse período, desenvolvi e aprofundei o gosto por diferentes vertentes culturais. Desde cedo, manifestei o meu interesse por trabalhar num projeto com um cariz mais prático, no qual pudesse ter a experiência de ver pôr em curso uma atividade cultural com fundamento literário.

Em diálogo com a minha orientadora, Doutora Ana Lúcia Curado, surgiu a ideia de acompanhar a encenação do espetáculo *Oresteia* de Ésquilo, que se encontrava já a decorrer no Theatro Circo de Braga, sob a direção e encenação do Sr. Rui Madeira.

Oresteia é uma trilogia dramática de Ésquilo, que é composta pelas peças *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*. No momento em que comecei a acompanhar os ensaios no Theatro Circo já a primeira peça, *Agamémnon*, havia estreado e a segunda, *Coéforas*, estava prestes a estrear. Por esta razão, este relatório focar-se-á fundamentalmente na terceira e última peça, *Euménides*.

Este projeto pretende dar a conhecer o grande dramaturgo europeu Ésquilo, analisar a sua obra *Oresteia* em palco e as suas formas mais singulares de escrita. Ésquilo ganhou um lugar de excelência na Literatura Ocidental pelos textos e temas concebidos.

Para além de um momento teórico de contextualização histórica e literária, este relatório contará também com uma vertente prática, onde serão descritos em traços largos os ensaios e a preparação do espetáculo, aproximando-se da forma de um «diário de bordo».

Em suma, este relatório pretende dar a conhecer um pouco mais do teatro esquiliano e também a adaptação das técnicas de encenação contemporânea sobre um *corpus* textual com mais de dois milénios. Foram quase quatro meses de intenso trabalho, onde tive oportunidade de acompanhar e de testemunhar a arte de encenar uma obra da Antiguidade Clássica trazida ao espaço cultural de uma cidade portuguesa do século XXI. Vi e compreendi a estrutura, a complexidade e a emoção que envolve a encenação e a representação de uma obra como a *Oresteia*.

Summary

During my first year attending the master's degree in Cultural and Literary Mediation, I realized there was a plurality of scientific and cultural contents underling each one of the curricular units that were part of that program.

During that time I developed e deepen a taste for different cultural strands. Early on I've manifested interest on participating in a project more practical where I could experience the transformation of a literary content into a form of cultural activity.

Speaking with my thesis advisor, Professor Ana Lúcia Curado, we came up with the idea of accompany the staging of the *Oresteia*, which was already playing at Teatro Circo in Braga, and had as stage director Mr. Rui Madeira,

The *Oresteia* is a trilogy of tragic dramas written by Aeschylus, consisting of *Agamemnon*, *Choephoroe*, and *Eumenides*. When I started going the rehearsals at the Teatro Circo, the first play, *Agamemnon*, had already *premiered and* *Choephoroe*, was close to premier. Therefore, this report will focus on the third play, *Eumenides*.

This project aims to present Aeschylus, a great European playwright, analyze the *Oresteia* on stage and Aeschylus particular writing style. This author' work has earned him a unique standing in Western Literature.

We can find two different parts in this report: first we give Aeschylus' work a historical and literary background then, on a more practical perspective, we'll broadly describe the play rehearsals and preparation, that we registered similarly to a logbook.

In short, this report aims to present a bit of Aeschylus' work and also show how a play written more than 2000 years ago can be staged with contemporary techniques. I worked intensely for nearly four months at the Teatro Circo, where I had the opportunity to follow and witness the art of staging an ancient Greek play in the cultural space of a Portuguese city in the XXI century. I saw and understood the structure, complexity and emotion that involves the staging and representation of a work as the *Oresteia*.

Índice

Agradecimentos	v
Resumo	vii
Summary	ix
Índice	xi
Introdução.....	17
a) Objetivos do trabalho.....	17
b) O papel do teatro na sociedade	18
c) Dramaturgia vs Encenação.....	22
2. Enquadramento histórico do Theatro Circo.....	25
2.1 Theatro Circo.....	25
2.2 A direção de Rui Madeira.....	28
a) A abordagem de peças clássicas <i>As Bacantes</i> e <i>Oresteia</i> , por Rui Madeira	28
3. A preparação do espetáculo	31
3.1 O desenvolvimento de <i>Oresteia</i>	31
3.2 Ensaios – caderno de bordo	37
a) Dramaturgia esquiliana	37
b) Ficha técnica e artística	44
c) Figurinos e adereços	45
d) Dramaturgia e os preparativos da encenação	61
e) Encenação	91
f) Cenário	122
3.3 Opinião dos intervenientes: atores, coros e público	125
a) Atores	125
b) Coros	128

c) Público	135
4. Aspectos conclusivos	139
Referências bibliográficas	143
Webgrafia.....	145
http://www.theatrocirco.com/theatro/apresentacao.php	145
http://www.theatrocirco.com/theatro/historia.php	145

Imagens

IMAGEM 1 - FINAL DA PEÇA ONDE ATORES E PÚBLICO SE BRINDAM COM APLAUSOS	33
IMAGEM 2 - ENSAIO DA CENA DA PITONISA/ANTÓNIO JORGE COM A CRIANÇA/ANDRÉ LAIRES.....	47
IMAGEM 3 - A DECORAÇÃO DO CARRINHO DA CRIANÇA/ANDRÉ LAIRES DURANTE OS ENSAIOS.....	48
IMAGEM 4 – ENSAIO GERAL COM A PITONISA/ANTÓNIO JORGE E A CRIANÇA/ANDRÉ LAIRES.....	48
IMAGEM 5 - APOLO/JAIME MONSANTO NO BANHO A BEBER CHAMPANHE.....	50
IMAGEM 6 – APOLO/JAIME MONSANTO COM O COMANDO PARA MOSTRAR QUE AS ERÍNIAS/SENHORAS ESTÃO A DORMIR.....	50
IMAGEM 7 – O BANHO DE APOLO/JAIME MONSANTO NO ENSAIO GERAL.	50
IMAGEM 8 – A CENA DO ESPECTRO.....	51
IMAGEM 9 - ESPECTRO NO ENSAIO GERAL, COM DIFERENTES ADEREÇOS.....	52
IMAGEM 10 – ERÍNIAS/SENHORAS NO MOMENTO EM QUE ACORDAM NO TEMPLO DE APOLO/JAIME MONSANTO.....	53
IMAGEM 11 – ERÍNIAS/SENHORAS AINDA NO TEMPLO DE APOLO/JAIME MONSANTO.....	53
IMAGEM 12- APOLO/JAIME MONSANTO NOS PRIMEIROS ENSAIOS.....	54
IMAGEM 13 – APOLO/JAIME MONSANTO COM O FIGURINO FINAL.....	54
IMAGEM 14 – ORESTES/ROGÉRIO BOANE AGARRADO À IMAGEM DE ATENA/SÍLVIA BRITO (TOALHA).....	55
IMAGEM 15 – A CHEGADA DE ORESTES/ROGÉRIO BOANE AO TEMPLO DE ATENA/SÍLVIA BRITO, NO ENSAIO GERAL.....	55
IMAGEM 16 – A CHEGADA DAS ERÍNIAS/SENHORAS AO TEMPLO DE ATENA/SÍLVIA BRITO.....	56

IMAGEM 17 – A CHEGADA DAS ERÍNIAS/SENHORAS AO TEMPLO DE ATENA/SÍLVIA BRITO NO ENSAIO GERAL.	56
IMAGEM 18 – AS ERÍNIAS/SENHORAS CERCAM ORESTES/ROGÉRIO BOANE.	56
IMAGEM 19 – O CERCO DAS ERÍNIAS/SENHORAS A ORESTES/ROGÉRIO BOANE NO ENSAIO GERAL.	57
IMAGEM 20 – A CHEGADA DE ATENA/SÍLVIA BRITO.	57
IMAGEM 21 – SENADORES NA SALA DE ENSAIOS.	58
IMAGEM 22 – SENADORES NO ENSAIO GERAL.	58
IMAGEM 23 – OS PRIMEIROS ENSAIOS DA CENA DO TRIBUNAL.	59
IMAGEM 24 – CENA DO TRIBUNAL E A REAÇÃO DE ORESTES/ROGÉRIO BOANE.	59
IMAGEM 25 – A CENA DO TRIBUNAL NO ENSAIO GERAL.	59
IMAGEM 26 – A REAÇÃO DE ORESTES/ROGÉRIO BOANE, ENSAIO GERAL.	60
IMAGEM 27 – ERÍNIAS/SENHORAS DEPOIS DE PERSUADIDAS POR ATENA/SÍLVIA BRITO, ENSAIO GERAL.	60
IMAGEM 28 – PRIMEIROS ENSAIOS DA CENA DA PITONISA/ANTÓNIO JORGE COM A CRIANÇA/ANDRÉ LAIRES.	94
IMAGEM 29 – A CRIANÇA/ANDRÉ LAIRES ORGANIZA AS PESSOAS PARA A ENTRADA NO SANTUÁRIO.	95
IMAGEM 30 – PITONISA/ANTÓNIO JORGE DEPOIS DE SAIR DO SANTUÁRIO.	95
IMAGEM 31 – O BANHO DE APOLO/JAIME MONSANTO, COM ORESTES/ROGÉRIO BOANE E AS ERÍNIAS/SENHORAS ADORMECIDAS.	97
IMAGEM 32 – O BANHO DE APOLO, ENSAIO GERAL.	98
IMAGEM 33 – ORESTES/ROGÉRIO BOANE LAVA-SE POR ORDEM DE APOLO/JAIME MONSANTO. ENSAIO GERAL.	98
IMAGEM 34 – A APARIÇÃO DO ESPECTRO.	99
IMAGEM 35 – ESPECTRO, ENSAIO GERAL.	99

IMAGEM 36 – AS ERÍNIAS/SENHORAS ENSAIAM A FORMA COMO VÃO ACORDANDO.	102
IMAGEM 37 – MOMENTO EM QUE APOLO/JAIME MONSANTO SURPREENDE AS ERÍNIAS/SENHORAS.	103
IMAGEM 38 – ERÍNIAS/SENHORAS NO SANTUÁRIO DE APOLO/JAIME MONSANTO. ENSAIO GERAL.	103
IMAGEM 39 – MOMENTO EM QUE AS ERÍNIAS SE DIRIGEM AO PÚBLICO. ENSAIO GERAL.	105
IMAGEM 40 – APOLO/JAIME MONSANTO RECLAMA A PRESENÇA DAS ERÍNIAS/SENHORAS.	105
IMAGEM 41 – APOLO/JAIME MONSANTO E AS ERÍNIAS. ENSAIO GERAL.	106
IMAGEM 42 – ENSAIO DA CHEGADA DE ORESTES/ROGÉRIO BOANE AO TEMPLO DE ATENA/SÍLVIA BRITO.	107
IMAGEM 43 – A CHEGADA DAS ERÍNIAS/SENHORAS À CIDADE DE ATENAS.	109
IMAGEM 44 – O CERCO DAS ERÍNIAS/SENHORA A ORESTES/ROGÉRIO BOANE. ENSAIO GERAL.	109
IMAGEM 45 – AS ERÍNIAS/SENHORAS CONTROLAM ORESTES/ROGÉRIO BOANE. ENSAIO GERAL.	110
IMAGEM 46 – AS ERÍNIAS/SENHORAS ENSAIAM O CERCO A ORESTES/ROGÉRIO BOANE.	111
IMAGEM 47 – A CHEGADA DE ATENA/SÍLVIA BRITO AO SANTUÁRIO EM ATENAS.	112
IMAGEM 48 – ATENA/SÍLVIA BRITO QUESTIONA AS ERÍNIAS/SENHORAS E ORESTES/ROGÉRIO BOANE.	113
IMAGEM 49 – O CERCO DAS ERÍNIAS/SENHORAS A ORESTES/ROGÉRIO BOANE.	113
IMAGEM 50 – ATENA/SÍLVIA BRITO MANTEM-SE DISTANTE DO GRUPO.	113
IMAGEM 51 – OS SENADORES/SENHORES OCUPAM OS SEUS DEVIDOS LUGARES. ENSAIO GERAL.	114
IMAGEM 52 – ENSAIO DA CENA DO TRIBUNAL.	116

IMAGEM 53 – ENSAIO DA CENA DO TRIBUNAL, ENSAIO GERAL	116
IMAGEM 54 – INTERVENÇÃO DE APOLO/JAIME MONSANTO NO TRIBUNAL, ENSAIO GERAL.....	117
IMAGEM 55 – CENA DO TRIBUNAL, ENSAIO GERAL.....	117
IMAGEM 56 – ATENA/SÍLVIA BRITO E O ARAUTO/ANDRÉ LAIRES. ENSAIO GERAL.....	118
IMAGEM 57 – ENSAIO DA REAÇÃO DE ORESTES/ROGÉRIO BOANE À VOTAÇÃO.	119
IMAGEM 58 – DEPOIS DOS FESTEJOS ORESTES/ROGÉRIO BOANE LEVA APOLO/JAIME MONSANTO AO COLO PARA FORA DE CENA. ENSAIO GERAL.....	119
IMAGEM 59 – ENSAIO DA REAÇÃO DAS ERÍNIAS/SENHORAS À VOTAÇÃO.	120
IMAGEM 60 – REAÇÃO DAS ERÍNIAS/SENHORAS, ENSAIO GERAL.	120
IMAGEM 61 – ASPETOS DO CENÁRIO.....	122
IMAGEM 62 – A PRESENÇA DA TV	123

Introdução

a) Objetivos do trabalho

O presente projeto de Mestrado pretende dar a conhecer a experiência por mim vivida durante a encenação da *Oresteia* pela Companhia de Teatro de Braga no Theatro Circo. Este projeto pretende dar conta do trabalho levado a cabo pela Companhia de Teatro de Braga, e a sua encenação como espetáculo.

No momento em que comecei a acompanhar os ensaios no Theatro Circo já a primeira peça *Agamémnon* havia estreado e a segunda *Coéforas* estava prestes a estrear. Por esta razão, este projeto assenta fundamentalmente na terceira e última peça, *Euménides*.

A razão de ser deste trabalho prende-se com o facto de considerar importante tornar visível, e um pouco mais transparente, o trabalho realizado nos bastidores. Todo o trabalho que está por detrás da cortina do palco é, por diversas vezes, esquecido e até mesmo ignorado. Nestas páginas, o trabalho de bastidores terá um merecido relevo.

O espetáculo na sua globalidade foi composto por três peças (*Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*), porém devido às datas de início do projeto de Mestrado, este relatório abordará de forma sumária as duas primeiras peças e incidirá, com um olhar mais atento, sobre a última.

Este projeto de mestrado consiste em descrever os diversos momentos de preparação de uma peça de teatro até que chegue ao palco. Tive a oportunidade de acompanhar de perto todo o processo de preparação da peça *Euménides* desde os ensaios, o estudo do texto, a encenação, os figurinos, a montagem de palco, a caracterização, a sonoplastia.

Assim sendo este trabalho é composto por dois capítulos fundamentais, que consistem no corpo do desenvolvimento. Depois da introdução, faço um breve enquadramento histórico do Theatro Circo e abordo a escolha de peças clássicas por parte do encenador Rui Madeira. Na terceira parte, descrevo alguns aspetos que considero mais importantes, para a preparação de um espetáculo teatral desde figurinos, dramaturgia e encenação. É sobre estes três últimos pontos que recai toda a minha atenção, retratando,

quase fielmente, todo o trabalho realizado nos ensaios. Esta abordagem neste capítulo será ainda consolidada através da apresentação de imagens devidamente comentadas e inseridas no corpo de texto.

Os trabalhos de preparação da peça *Euménides*, no dia 19 de fevereiro de 2013, foram iniciados com uma reunião geral, onde se fez uma leitura prévia da referida peça. As semanas seguintes foram preenchidas por ensaios regulares, com todo o grupo de atores envolvidos na encenação. A estreia aconteceu no Dia Mundial do Teatro, a 27 de março de 2013. Será fundamental acrescentar que o *Agamémnon* e as *Coéforas* já tinham subido ao palco no decurso de 2012.

Todo o processo *Oresteia* foi bastante árduo, pelas mais variadas razões, desde a complexidade do texto esquiliano à duração de todo o espetáculo, às opiniões divergentes dos intervenientes, que, por vezes, deram lugar a acesas discussões. Porém a vitória final tem outro sabor quando todas as dificuldades são ultrapassadas, e foi precisamente isso que aconteceu com a encenação desta trilogia.

b) O papel do teatro na sociedade

A Arte do Teatro, como a conhecemos hoje, desenvolveu-se e tomou forma a partir da Antiguidade Clássica. O teatro moderno baseia a sua formação no Teatro Clássico, quer trágico quer cómico.

A nossa vida, o nosso quotidiano é constantemente assaltado por uma herança clássica que podemos, ou não, reconhecer de imediato. Simon Goldhill (2006) acredita que atravessamos um momento em que as sociedades se pretendem desligar do seu passado clássico. O autor usa a título de exemplo as notas informativas de quadros da mitologia grega em exposição.

«Aquilo que ao longo de séculos constituiu o pilar da cultura ocidental, um recurso partilhado da imaginação, tem sido de forma sistemática erradicado dos modernos sistemas educativos, com inevitáveis consequências para a cultura popular. O modernismo passou a significar amnésia». Simon Goldhill (2006: 6 e 7)

Através desta citação, o autor demonstra que para a nossa sociedade o passado é atualmente encarado como irrelevante para a conjuntura social e económica dos dias de hoje. Goldhill considera que as sociedades não acreditam encontrar no passado a fórmula perfeita para ultrapassar os problemas do presente. Para o referido autor é de extrema importância reconhecer e compreender o classicismo, socorrendo-se de uma expressão de Cícero para corroborar a sua opinião: «Se ignoras donde vens, serás sempre uma criança.».

É imperativo conhecermo-nos não só enquanto pessoas, mas enquanto indivíduos pertencentes a uma sociedade. A sociedade é um complexo legado, que importa conhecer, que importa valorizar, sobretudo em momentos de grande fragilidade de valores humanos.

A escolha de *As Bacantes* de Eurípides como encenação em palcos modernos tem sido reiterada, diversas vezes, nestes últimos anos, em diferentes pontos do globo. Tornou-se uma peça de imensa popularidade, muito por conta das questões pertinentes que levanta. «Quem julgas tu que és?», «Donde julgas tu que vens?» e «Aonde julgas tu que vais?» Estas são algumas das questões que a peça coloca, muito pertinentes, sem dúvida, sobretudo numa época em que há uma profunda crise identitária sobre os valores humanos.

Dioniso é a divindade padroeira do teatro, em sua homenagem organizavam-se grandes festas religiosas, tornando-se num acontecimento de projeção da *polis* ateniense. A ele compareciam pessoas de todas as partes do mundo grego. Desta forma a cultura grega ganhou um espaço e uma dimensão sempre crescentes na história da cultura europeia.

As tragédias gregas continuam a prender os públicos modernos devido à sua temática e expressividade. Em Berlin, Londres, Nova Iorque, Paris, São Francisco, entre muitas outras cidades, registaram-se, sobretudo a partir de 1960, grandes níveis de assistência a peças clássicas.

No ano de 1990, na Irlanda do Norte, esteve em cena a peça *Electra* de Sófocles. A apresentação desta peça fica para a história não apenas pelo brilhantismo da produção, mas sobretudo pela reação da assistência no final da mesma. Os temas abordados, os traumas psicológicos, a paixão e vingança aliados à brutal apresentação dos mesmos fizeram com que o público se recusasse a sair do auditório sem que houvesse uma

catarse através de debate. Desta forma, a mensagem de Sófocles atinge o carácter crítico que o seu texto propõe, de uma forma que poucos autores modernos conseguem igualar.

Goldhill justifica esta atitude com o facto de a tragédia ser capaz de transcender o evidente e, desta forma, conseguir do público um elevadíssimo nível de envolvimento emocional.

A produção teatral moderna procura, incontornavelmente, no passado clássico a sua inspiração, com mais precisão na Grécia e na sua tradição cultural. Muitos foram os que escreveram e reescreveram inspirados pela cultura grega. Eugene O'Neill e T. S. Elliot, mestres do teatro americano do século XX reescreveram peças gregas, com o propósito de explorarem e de refletirem sobre o mundo moderno. A tragédia clássica integra a própria arquitetura do imaginário teatral contemporâneo.

Para os atenienses, o teatro era um elemento fundamental para caracterizar a sua própria cidade. As gerações seguintes olharam para o teatro como um elemento de importância capital na construção da sua identidade.

Segundo Simon Goldhill, Platão considerava que a formação de um cidadão que se prezasse não devia incluir a experiência do teatro. As atividades lúdicas estavam bastante arreigadas na construção da sociedade e eram vistas por todos como algo muito importante para a formação de qualquer indivíduo.

É importante contextualizar a conceção das tragédias gregas para melhor compreendermos este fenómeno. Todas as tragédias foram escritas em Atenas nos últimos setenta anos do século V a.C. A tragédia constitui também um marco incontornável na revolução democrática.

As peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram representadas não só em Atenas como em muitas outras cidades gregas por trupes de atores ambulantes. Eram aprendidas de cor, lidas e estudadas por críticos e filósofos.

Todas as peças estreavam num concurso dramático, nas Grandes Dionísias, festival que se realizava uma vez por ano, em Atenas. Para os atenienses ir ao teatro era um evento único e muito significativo, bastante distinto da ida contemporânea ao teatro. O festival decorria durante quatro dias e compareciam com regularidade entre 14000 e 16000 espetadores, na sua maioria homens adultos com direito a voto e chefes de família.

Em conformidade com a maioria dos festivais gregos, as Grandes Dionísias também contavam com libações e sacrifícios de animais, em que o seu sangue era salpicado pelo recinto cénico. Ao todo eram quatro os rituais de inauguração do festival, porém todos eles visavam promover, de forma espetacular, o poder da cidade ateniense e os valores da cidadania democrática. Numa conjugação perfeita, os rituais e as peças ensinavam aos atenienses os valores de cidadania, exprimindo a norma e a transgressão dos seus valores ideológicos.

As Grande Dionísias representavam um evento cívico, abordando todas as formas de espetáculo e drama com o objetivo de celebrar e educar a cidade.

As produções teatrais eram financiadas por um cidadão abastado, escolhido pelo Estado, sob forma de tributação.

Ao contrário de Platão, Aristóteles acreditava que a tragédia transformava os cidadãos em pessoas melhores. Este último filósofo grego via a tragédia como uma experiência que, devido ao seu impacto emocional e intelectual, constituía para o cidadão uma vivência pedagógica positiva.

Num olhar retrospectivo para os mitos e cultura grega verificamos indiscutivelmente a importância do passado para a construção de um presente e futuro melhores. Não importa apenas olhar o passado, é necessário compreendê-lo e para tal é preciso conhecer a forma como as gerações anteriores encararam o passado. A Antiguidade Clássica tem sido reinventada, constantemente, enquanto modelo privilegiado do passado, constituindo uma força para compreensão do presente.

Nos dias de hoje, o interesse do grande público pelo teatro não se pode comparar à Antiguidade Clássica, porém é uma forma de arte que apesar de todas as dificuldades com que se depara se mantém como um pilar fortíssimo de sustentação da nossa cultura.

O teatro tem vindo a quebrar a barreira da cultura elitista a que só uma parte da sociedade tem possibilidade de aceder, contudo ainda se vislumbra muito trabalho a fazer. O elevado valor dos bilhetes de acesso tem revelado ser um forte obstáculo. Mas também é um facto que grande parte da sociedade não está preparada para assistir a qualquer tipo de peça de teatro, especialmente se se tratar de teatro clássico. Assistir a determinadas peças de teatro exige um certo conhecimento cultural por parte do

público. Esta barreira desvanece-se em relação ao cinema. Por esta razão, muitas vezes, o cinema torna-se mais apelativo do que o teatro.

c) Dramaturgia vs Encenação

Em primeiro lugar, e antes de passar à distinção destes dois termos que apesar de diferentes se complementam, importa definir o termo teatro.

Para Duarte Ivo Cruz “teatro é um texto realizado dinamicamente.” Ivo Cruz (1971: 14) admite que para si o texto é o fator mais importante para o teatro, “é a força motriz, a origem de todo o teatro. (...) É no texto que se contêm todas as possibilidades espetaculares; é o dramaturgo autor do texto, quem cria as virtualidades do espetáculo, que depois o encenador interpreta, e os atores dão vida, tornam dinâmica.”

Apesar de compreender a sua importância, o autor, Ivo Cruz (1971: 14 e 15), ressalva ainda que “o texto teatral não é um texto qualquer: é um texto que só se realiza, só transmite a sua mensagem, cumpre a sua função, quando dinamizado, quando vivido, representado por artista interpretes.”

A dramaturgia para Brecht integra a preparação total de um espetáculo do início ao fim. Neste sentido a tarefa do dramaturgo é clarificar o político e o histórico, como também os aspetos estéticos e formais da peça e de transmitir este material de investigação científica aos outros participantes. Tem de dar ao encenador, ao cenógrafo, e aos atores a “data” necessária para representar a obra em palco. Controla a ilusão cénica ao aproximá-la de uma realidade empiricamente concebida, para depois tornar esta realidade acessível, estimulando a imaginação.

Por sua vez a encenação, sob o ponto de vista de Brecht, visa clarificar e elucidar as realidades sócio históricas, políticas e económicas que condicionam a produção e receção original do texto. Este processo faz evidenciar contradições silenciadas, que serão sujeitas a análise e serão repensadas em termos de performance da representação.

Podemos também optar por uma definição mais simples para estes dois conceitos. A dramaturgia pode ser encarada como a arte de composição do texto destinado à representação feita por atores, em que o texto é escrito especificamente para representar

a ação. A encenação é a arte de pôr em cena, transformando em espetáculo o texto escrito e conjugando a preparação do cenário.

“A noção de dramaturgia tem ressonâncias extremamente vastas. No seu sentido mais amplo, dá conta do facto que todo o elemento teatral elaborado na dialética de um objeto a ver e um olhar para o apreender instala a ordem do sentido, do significado. A dramaturgia resulta portanto da ideia de que aquilo que é mostrado/ olhado exclui o não motivado, o casual, o aleatório – mesmo quando nem todos os traços da escrita foram deliberadamente previstos. (...) Se a dramaturgia é da ordem das coisas em que tudo significa, compreende-se que, do teatro, ela engloba o texto, evidentemente, mas também o espetáculo, o edifício, a sua relação com o público, a sua encenação, o trabalho de ator, a luz, etc. Tudo, e evidentemente tudo. É por isso que se pode falar da dramaturgia de um texto, dum espetáculo determinado, mas também, por exemplo, duma dramaturgia do palco à italiana ou até duma disposição dramaturgical dum teatro no espaço arquitectural da cidade.” Jean-Marie Piemme (1984: 61).

2. Enquadramento histórico do Theatro Circo

2.1 Theatro Circo

Para tentar satisfazer as carências da cidade de Braga relativamente ao desenvolvimento do teatro português, por volta do 1906, Artur José Soares, Cândido Martins e José Veloso constituíram uma sociedade com o objetivo de construir um novo teatro. As obras de edificação começaram em 1911 e terminaram em 1914.

Considerado de imediato um dos maiores e mais belos teatros portugueses, o Theatro Circo estava capacitado para receber 1500 pessoas. A sala estava organizada em tabladros que permitiam a rápida adaptação do espaço aos espetáculos de circo.

O novo teatro abre portas no ano de 1915 e para sua estreia foi convidada a companhia “Éden Theatro de Lisboa” que apresentou a peça “A Rainha das Rosas”. Durante aproximadamente duas décadas sucederam-se programas variados entre música, circo, cinema e, claro, o teatro, demonstrando o vigor da cena portuguesa, na época. Todas as grandes companhias faziam do Theatro Circo uma passagem obrigatória.

Em 1917, a direção do Theatro Circo adquire as ações do “São Geraldo”, vendendo o edifício ao Banco de Portugal, onde acabariam por instalar a atual delegação.

A empresa do “Teatro Sá da Bandeira” começa a explorar o Theatro Circo em 1918, situação que se manteve até 1925 com o cessar do contrato. A partir deste momento assistimos a uma programação mais eclética.

O ano de 1922 fica marcado na história do Theatro Circo pela apresentação das óperas “Madame Butterfly”, de Puccini, e “Aida”, de Verdi, interpretação que esteve a cargo da companhia italiana “Ercole Casali”, com música da “Orquestra do Teatro São Carlos”.

Na década de 20 considerou-se importante levar a cabo as primeiras obras na estrutura do imóvel, como a ampliação da sala de espetáculos e a construção de novos espaços como o Salão Nobre; obras que foram executadas em parceria com a “Sociedade do Teatro Sá da Bandeira”.

Em 1933 o Theatro Circo e o “Salão Recreativo” passam a ser explorados por José Luís da Costa, empresário do “Teatro Garrett” da Póvoa de Varzim.

Um novo fenómeno artístico, o cinema, atraía o público ao Theatro Circo para visionar as mais céleres fitas portuguesas, entre elas: “A Severa” (1932), “As Pupilas do Senhor Reitor” (1935), “Bocage” (1936), “Rosa do Adro” (1938), “Aldeia da Roupa Branca” (1939), “O Pai Tirano” (1941), “O Costa do Castelo” e “Amor de Perdição” (1943), “A Vizinha do Lado” (1945), “Zé do Telhado” (1946), “Capas Negras” (1947), “O Leão da Estrela” (1948), “Frei Luís de Sousa”, (1950) “O Grande Elias” (1951), “Chaimite” (1953).

Os grandes sucessos internacionais passaram por esta casa, ao ponto da cultura cinéfila começar a ofuscar a cultura teatral. O cinema caminhava a passos largos para uma supremacia quase absoluta.

Mas a história do Theatro Circo não se restringe ao conteúdo programático de teatro, circo, ópera e cinema. Esta casa está associada a inúmeras ações de beneficência. Foram realizados saraus de caridade a favor de diversas instituições, entre elas: Creche de Braga, (1928, 1939), Oficina de São José (1929), Colégio dos Órfãos (1934), Lactário do Bom Jesus (1940, 1941), Casa do Gaiato (1949, 1951). Algumas escolas, colégios e instituições, como a Congregação dos Jesuítas apresentavam neste espaço os seus recitais anuais.

O Theatro Circo acolheu diversos eventos religiosos com destaque para o Congresso de São Martinho de Dume em 1950 e ainda para o encerramento do IV Centenário do Nascimento de Francisco Sanches.

Esta casa está também ligada ao Estado Novo que a usou para o comício de 1958, presidido pelo Ministro da Defesa, Santos Costa.

Depois do 25 de abril de 1974 já só vinham ao Theatro Circo as empresas ligadas ao teatro de revista, que aproveitavam a nova situação política para produzir espetáculos inspirados na abolição da censura.

Acusando a existência de concorrência, como as novas salas de teatro, a dependência do cinema e também a generalização da televisão familiar, o Theatro Circo entrou em declínio e tornou-se impossível rentabilizá-lo financeiramente.

Em 1988 a Câmara Municipal de Braga adquiriu, quase na sua totalidade, as ações do Theatro Circo, e teve em consideração a importância sociocultural e patrimonial desta casa.

A Companhia de Teatro de Braga já assegurava a produção teatral assim como assumia responsabilidades na programação artística.

De resto, nos finais da década de 80 e durante a década de 90 o Theatro Circo assegurou uma programação diversificada envolvendo o teatro, o cinema, a ópera, o bailado, a música, conferências, exposições e ações de formação. Deve ser realçada ainda a presença de diversas companhias nacionais como o “Teatro Nacional”, a “Barraca” e o “Cendrev”.

O edifício foi objeto de uma obra de restauro e reestruturação que o modernizou, capacitando-o com avançados equipamentos técnicos. Essa grande intervenção no edifício foi resultado de uma decisão do Executivo Autárquico, que respeitou o protocolo estabelecido entre a Câmara Municipal de Braga e o Ministério da Cultura.

A requalificação foi constituída pelo restauro de todo o imóvel, respeitando sempre a sua arquitetura, e pela consolidação da estrutura e da sua segurança. Tudo isto teve como principal objetivo recolocar o Theatro Circo nos trilhos das mais importantes e capacitadas casas de espetáculo do país. Assim sendo a intervenção dotou este complexo cultural com a mais atual e completa tecnologia cénica e sonora tornando-o capaz de responder às necessidades da arte contemporânea. O Theatro Circo está não só apto à receção das mais variadas vertentes artísticas, como também está preparado para se adaptar aos avanços tecnológicos que surjam.

A cidade de Braga viu renascer um espaço com uma sala principal com lotação de 899 lugares, um pequeno auditório com 236 lugares e uma sala de ensaios, dois camarins e armazéns. A requalificação incluiu ainda a reposição do traçado original do Salão Nobre.

Este processo conheceu o seu fim em outubro de 2006 com a cerimónia de reabertura do Theatro Circo, marcado pela atuação da Orquestra Sinfónica Nacional Checa, que devolveu à cidade de Braga uma sala de imponência invulgar e de beleza arquitetónica difícil de superar por qualquer outra sala portuguesa ou mesmo europeia.

Atualmente o Theatro Circo é gerido pela empresa Teatro Circo de Braga EM, SA, empresa municipal detida a 100% pelo Município de Braga. A estrutura do TC com autonomia jurídica, administrativa e financeira, tem apoio regular do Ministério da Cultura, Câmara Municipal de Braga e de outros grupos de empresas da região ao abrigo da Lei do Mecenato.

O Theatro Circo é hoje uma referência no meio artístico, não apenas pela sua fantástica sala de espetáculos, mas também pela escolha da sua programação, que respeita os objetivos estratégicos que foram propostos pelo acionista maioritário.

2.2 A direção de Rui Madeira

a) A abordagem de peças clássicas *As Bacantes* e *Oresteia*, por Rui Madeira

“A “*Oresteia*” surge no seguimento de “*As Bacantes*” de Eurípides, que a companhia de teatro produziu em 2008. Projeto que integrou várias estruturas, instituições e atores de Portugal, Brasil e África, ocorrendo em várias fases da criação e apresentação do espetáculo.” Rui Madeira.

O encenador, Rui Madeira decidiu abordar textos clássicos nesta altura da sua vida, por considerar já ter a maturidade suficiente para o fazer. A seu ver qualquer pessoa pode abordar um texto clássico, mas para fazê-lo de uma forma séria e consciente é necessária experiência e maturidade.

A origem da *Oresteia* prende-se sobretudo com a anterior abordagem do texto clássico *As Bacantes*. O projeto *As Bacantes* teve o seu início num contexto internacional, previamente estruturado pela Companhia de Theatro de Braga.

A referida Companhia de Teatro também teve sob a sua responsabilidade a escolha do texto *Oresteia*, uma vez que fez parte das suas linhas de trabalho o estudo de obras clássicas. O objetivo da Companhia é reunir atores e criadores da Europa e de África para, tendo em conta a sua experiência enquanto cidadãos ativos na sociedade, em conjunto analisarem os textos clássicos segundo um olhar contemporâneo.

A escolha e pertinência deste texto esquiliano justificam-se com o facto de a atual Europa atravessar a maior provação desde a Segunda Guerra Mundial e com a consciência de que a situação se agravaria à medida que o espetáculo se desenvolvesse.

Na época em que a peça foi escrita, a Grécia encontrava-se num importante período de transição assim como nos dias de hoje se encontra a Europa. Logo a escolha da peça é significativa uma vez que se trata de um elemento fundamental de análise do presente relativamente ao passado.

O que torna ainda mais interessante e até mesmo surpreendente é experimentar o texto em cima de uma realidade tendo em conta as devidas distâncias históricas, sociais e políticas.

Na sua maioria os textos clássicos são narrativas orais, centradas numa mitologia, sendo também consabido que cada autor dava mais ênfase a um determinado mito consoante o seu olhar perante a *pólis*. Pois hoje em dia, ao trabalharmos um texto, isso também acontece. Havendo sempre o respeito pela palavra esquiliana existe também um olhar pessoal enviesado pela realidade atual, conhecida. Esta é a matriz essencial do trabalho prático da Companhia, analisar e trabalhar dramaturgicamente os textos sejam eles clássicos ou contemporâneos, através de uma leitura feita a partir dos dias de hoje é deste tipo de leitura que depende a dramaturgia de um texto clássico.

Atualmente as práticas teatrais no nosso país enfrentam grandes obstáculos com o encerramento de escolas de formação e com os cortes nos apoios financeiros, o estudo, a produção e criação teatral estão cada vez mais frágeis. Esta situação reflete-se obviamente quando se aborda um texto como *Oresteia* uma vez que os atores e encenadores não estão habituados a confrontarem-se com textos desta grandeza.

A falta de meios conduz à redução de opções na escolha de reportórios e à impossibilidade de trabalhar os grandes textos que fazem crescer atores e público. Por esta razão abordar textos como *As Bacantes* e a *Oresteia* é, na conjuntura atual, de extrema importância.

Por esta razão o cidadão comum de hoje encontra-se numa situação mais fragilizada do que o cidadão que na altura assistia à peça. Talvez o espetador de Ésquilo compreendesse melhor o que era dito em cena. A relação que existia entre a realidade e

o palco era mais controlada, mais experienciada, as pessoas liam melhor os códigos do que hoje. Como é que o espetador comum de hoje em dia olha/ouve/vê este espetáculo e até que ponto consegue estabelecer paralelos com o seu quotidiano na sociedade.

O encenador considera o espetáculo inacabado, mesmo depois da estreia, pois é um processo em constante mutação e evolução. À medida que o espetáculo vai sendo apresentado os atores vão percebendo, pois esta não é uma questão apenas do encenador, o texto, o espetáculo e a pertinência da sua apresentação. Os atores não têm na sua história profissional muito contacto com o teatro clássico, e este teatro acarreta muitas dificuldades, desde logo o encontrar o ritmo da palavra.

Como tal existiu e persistiu sempre a ideia de simplificar todo o espetáculo, sendo ele bastante complexo, pois não se trata de um espetáculo popular. Porém, o resultado acabou por se revelar positivo no entender do encenador. A partir do momento em que o espetáculo se completa, com seis horas, as pessoas percebem e compreendem melhor a história e o espetáculo.

É com este olhar de contemporaneidade que o encenador Rui Madeira leva a cena *Oresteia*: “ Com a *Oresteia* o que se conta é a história desta Europa, depois da segunda guerra, alquebrada e moribunda, cansada da vitória. Dividira como uma família desavinda onde impera o ódio, a inveja e a intriga. Esta Europa/Clitemnestra a um passo, puta e mãe, Agamémnon e Egisto, Orestes e Electra. Esta Europa com tantas Cassandras no ouvido.”

3. A preparação do espetáculo

3.1 O desenvolvimento de *Oresteia*

Todo o processo *Oresteia*, nas suas diversas fases, demorou cerca de dois anos. Iniciou-se com uma Oficina para Atores em S. Paulo, Brasil, no ano de 2011. Esta oficina decorreu durante um mês, onde foram experimentadas ideias dramáticas. A partir deste trabalho foi feito um confronto do texto com a percepção dos atores sobre a situação política na Europa, a partir de trechos do texto esquiliano.

Depois disto ocorreram duas Oficinas em Braga, no âmbito do Projeto BragaCult, sobre “prática teatral”. Destas oficinas prosseguiram vinte pessoas (homens e mulheres) com as mais variadas profissões, desde professores, arquitetos, psicólogos, mecânicos, engenheiros, técnicos, entre outros. Todos integraram os três coros da trilogia, em *Agamémnon* as senhoras davam vida ao grupo de escravas do palácio e os senhores constituíam o grupo de anciãos. Na peça as *Coéforas*, as senhoras representavam o grupo de cativas do palácio e novamente os senhores davam vida ao grupo de anciãos. Em *Euménides*, o Coro de Senadores foi criado devido a necessidades dramáticas e as senhoras representavam agora o grupo de Erínias que perseguia Orestes/Rogério Boane durante toda a peça.

Estas pessoas integram habitualmente a Comunidade de Leituras Públicas de textos Dramáticos, grupo formado no Âmbito do Projeto BragaCult, que, com periodicidade regular, apresenta Leituras Públicas de textos. Esta comunidade leu durante um ano textos clássicos gregos sobre a guerra de Troia, de Eurípides, de Ésquilo, entre outros, no Teatro Circo e em diversos espaços da cidade de Braga. De entre os textos destacam-se: Casos de Despertar da Primavera, Casa de Bernarda Alba, textos de Shakespeare.

Todos os elementos dos Coros frequentaram ainda uma Oficina de Expressão Oral e outra de Construção de Máscaras que depois foram usadas no espetáculo final da *Oresteia*.

Integraram ainda o Coro de Cidadãos em *Agamémnon* dez estudantes da Universidade do Minho. Este Projeto teve desde início como consultora a Doutora Ana Lúcia Curado

da mesma universidade, com quem foi possível manter um diálogo aberto e rico durante todo o processo de encenação.

Realizou-se um debate/conversa dirigido pela professora Ana Lúcia Curado autora de “*Mulheres em Atenas*”, subordinado ao tema “*Oresteia a História e o Mito*”.

A trilogia foi apresentada da seguinte forma: *Agamémnon* a 26-07-2012; *Coéforas e Agamémnon* a 10-10-2012; *Agamémnon, Coéforas e Euménides* a 27-03-2013. A partir desta data o espetáculo foi sempre apresentado com a trilogia completa, cerca de seis horas.

O espetáculo de *Agamémnon* viajou ainda para o Brasil em 2012, para apresentações em São Paulo e São Carlos. Até à data realizaram-se 21 apresentações, em Braga, Brasil, Almada, Matosinhos e Aveiro. O espetáculo já foi visto por cerca de 3.500 espetadores.

Relativamente à tradução dos textos a CTB traduz e edita os textos que se propõe trabalhar, transformando-os em cadernos de cena. A Companhia trabalha regularmente com dramaturgos que escrevem e trabalham na e com a CTB como Regina Guimarães, Sanguenail, Ana Langhoff, Alexej Schipenko. Em *Oresteia* utilizou-se a tradução do Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério é uma tradução não em verso, mas tem a garantia de qualidade. Para o trabalho com os atores é mais produtivo o “texto corrido” associado ao lado poético da tradução.

A primeira abordagem ao texto com os atores foi uma simples leitura à mesa, sem qualquer responsabilidade, sem assumir o peso histórico-cultural do texto. Leu-se o texto pelo prazer da história estimulando a oralidade e a verbalização os atores leram o texto em conjunto. Estes primeiros momentos sem compromisso estético e sem teatro foram fundamentais para a preparação do futuro espetáculo.

Com a *Oresteia* a Companhia experimentou diferentes espaços como palco durante todo o espetáculo. Na estreia de *Agamémnon* o próprio edifício do Theatro Circo serviu de palácio da história a contar. A varanda do Salão Nobre constituiu o espaço de apresentação de Clitemnestra e Egisto e a praça em frente ao TC simbolizava a entrada do palácio, onde se encontravam o rei Agamémnon, o Arauto e os Coros. O público formava um semicírculo em volta dos atores. A segunda peça da trilogia, *Coéforas*, teve como palco o armazém, as oficinas e a sala de ensaios do Theatro Circo, onde se desenrolou a primeira parte da peça. O lugar onde Orestes exibiu os corpos de

Clitemnestra e Egisto foi o corredor de saída do TC. Finalmente, as *Euménides* decorram no palco do Theatro Circo. O palco nesta peça teve a particularidade de ser partilhado por atores e público. A boca de cena, ou seja, o centro do palco, estava bem próxima do público, mas inicialmente estava fechada com um ciclorama. Ciclorama é o nome técnico que se dá a uma espécie de cortina que divide o palco. O ciclorama subiu para a representação da cena mais importante de toda a peça: o tribunal. Com o ciclorama em cima, o público teve a oportunidade de vislumbrar a plateia do TC, onde se encontravam os senadores em lugares dispersos e os camarotes ocupados por um grupo de cidadãos com cartazes e panos criticando a situação política de Atenas. No final da *Oresteia*, o público permaneceu no palco e na plateia entraram todos os atores e técnicos, cerca de 40 pessoas, que aplaudiram o público num gesto de agradecimento pela assistência. O final do espetáculo transformou-se num momento único onde o público se tornou ator da própria peça.



Imagem 1 - Final da peça onde atores e público se brindam com aplausos.

Em *Oresteia*, o poder da Palavra reorganiza o poder do ator em cada cena. Mal do ator que se deixa trair pela palavra esquiliana. Há uma força que nasce da oralidade do texto, do assumir o Outro como inimigo, como alguém que é preciso conquistar. Nunca falamos para nós. Falamos para ganhar a luta. Precisamos sempre dos Cidadãos para o nosso projeto. É sempre um debate público e político.

O objetivo era fazer um espetáculo que colocasse os atores numa outra relação com o público. Fazê-los sentir que toda a palavra dita tem sempre um espectador. Alguém que ouve e interpreta e toma posição. Cada ator quando assume a palavra, porque é de assunção que se trata, assume uma responsabilidade pública.

Foi fundamental trabalhar o texto com os atores partindo de situações concretas da vida de cada um. Dessa forma os atores puderam facilmente reconhecer o processo de apropriação do texto de Ésquilo. O acentuar da crise da Europa, e particularmente de Portugal, foi o mote para o espetáculo que se ia construindo. A vida de todas as pessoas sofreu ajustes, devidos à crise. Assim estas mesmas pessoas foram percebendo o enquadramento da realidade no espetáculo. A maior dificuldade a ser ultrapassada foi levar o ator a assumir o texto como seu. Pois se o ator não assume o texto, torna-se algo sem sentido, ver alguém que debita texto e que não percebe o que está a dizer.

Os primeiros ensaios foram muito importantes para criar consciência nas pessoas, de forma a potencializar a imagética do espetáculo. Não é, de todo, seguido um cronograma rigoroso de ensaios. O essencial é ter bem presente uma ideia inicial e depois os ensaios vão-se organizando a partir daí, tendo em conta as dificuldades que vão surgindo. Existe uma ideia inicial para o espetáculo e o objetivo é fazer com que todos percebam qual é o caminho para chegar ao âmago do texto. O encenador, por diversas vezes, deixa que os atores experimentem algo, que eles acham correto, para lhes provar que aquele não é o caminho a seguir.

Toda a trilogia é “vista” pelos “olhos de Pílates”, qual documentarista clandestino com câmara oculta. O espectador pode ver todo o espetáculo nas televisões a partir desse olhar. É uma outra narrativa que se vai construindo, a que o público tem acesso em tempo real o discurso teatral passa a ser mediado pelo meio vídeo.

Apesar de se manter o texto, o discurso dramático é alterado. Em *Agamémnon* dividiu-se o Párodo e introduziu-se o discurso do Vigia no meio do discurso do Coro. Também se introduziu o “discurso” do General Agamémnon. Retirado ao Coro “*sorte pesada é não obedecer, mas pesada também é dilacerar a minha filha, o ornamento da minha casa, manchando as minhas mãos de pai nas correntes de sangue....Como hei-de eu*

tomar um desertor da frota, traindo os meus aliados? Não trairei, já que é justo desejar com ardor extremo o sacrifício que, para domar os ventos, fará correr o sangue duma virgem. E oxalá seja para bem”.¹ Este discurso surge em forma de uma entrevista gravada em vídeo, tendo o mar e um moinho de vento como fundo. O primeiro e segundo Estásimo são divididos, entre o Coro e o “Coro de Senadores/ Anciãos”. No quinto Episódio, após a morte de Agamémnon, os dois Coros juntam-se à frente do Palácio e pedem contas a Egisto e Clitemnestra.

Em *Coéforas*, o segundo episódio é filmado, como cena de cinema, à porta do Palácio /Teatro (Clitemnestra, Orestes, Pílates, Criada e Segurança). Este vídeo passa nas televisões diante do público, enquanto as escravas trabalham. Todo o segundo Estásimo passa para o Coro de Senadores/Anciãos. Após a morte de Egisto, as Escravas e o público, são libertadas pelo Servidor. Atores e público saem para a Sala de Ensaios e aí, dá-se o encontro de Orestes e a Mãe. É Electra, com a ajuda das Escravas, que manietta a mãe e a entrega a Orestes. O terceiro Estásimo passa para a responsabilidade do Coro de Anciãos.

Em *Euménides* introduziu-se uma personagem muda (o ator do Arauto em *Agamémnon*) que zela pelo templo de Atena, e que a acompanha qual mordomo. Ele é o Arauto do julgamento e também quem toca a trombeta. O segundo Estásimo fica a cargo do Coro de Anciãos. São eles que estão sentados na plateia do Theatro Circo e que serão convidados por Atena a tomarem parte no Julgamento.

A escolha dos atores está ligada a questões práticas, de gestão de personagens consoante os atores disponíveis. O ator que desempenha Apolo integra o Coro de Cidadãos no *Agamémnon*. Ele é sempre “Apolo, o grande orquestrador” da intriga. Pela mesma natureza de razões, mas com outro objetivo está Pílates, também nesse Coro filmando. O ator que desempenha o Vigia no *Agamémnon* desempenha Orestes, a atriz que desempenha Cassandra desempenha também Electra e Corifeu nas *Euménides*. A sua relação com Apolo é assim constante ao longo da trilogia. O ator que desempenha Corifeu em *Agamémnon* desempenha Pitonisa em *Euménides*. Por sua vez, o ator que desempenha Agamémnon na primeira peça desempenha o papel de servidor em *Coéforas*. Já a atriz que desempenha Clitemnestra em *Agamémnon* e *Coéforas* torna-se o Espectro em *Euménides*. Quanto ao ator que representa Egisto em *Agamémnon* e

¹ Ésquilo (1990). *Oresteia*. Trad. Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério. Coimbra: Edições 70, vv. 206 - 216, pp. 32- 33.

Coéforas não tem qualquer papel em *Euménides*. Por seu turno a atriz que representa Atena em *Euménides* não participa nas duas primeiras peças da trilogia.

3.2 Ensaaios – caderno de bordo

a) Dramaturgia esquiliana

Segundo o estudo de Maria de Fátima Silva (2005: 7), Ésquilo terá nascido por volta do ano 520 a.C. e iniciado a sua carreira de dramaturgo nos primeiros anos do séc. V a. C. A autora afirma ainda que se deve a Ésquilo a primeira peça trágica conservada da antiguidade *Persas* e que esta terá sido apresentada em 472 a.C. «A tragédia com que este êxito esquiliano conviveu era já um género desenvolvido e sofisticado, a que Ésquilo veio trazer o contributo próprio de quem, antes ainda do fim do século, se viria a consagrar como um clássico, o detentor por muito tempo incontroverso do trono de honra da tragédia». Não tardou que Ésquilo fosse considerado como o primeiro grande dramaturgo grego, muito por conta da sua «inexcedível finura e criatividade poética» Maria de Fátima Silva (2005: 7). A sua translúcida consciência, na conjugação de todos os elementos teatrais faz, indiscutivelmente, com que as suas obras pertençam ao leque das mais bem conseguidas de todos os tempos.

Ésquilo marca um ponto de viragem na história do teatro. O autor responsabiliza-se não só por criar, mas também por todos os aspetos envolventes à produção teatral, desde ensaiar, supervisionar todas as tarefas do movimento de cena à dicção, gestos, cenários, adereços, música e cenografia, a até mesmo participar enquanto ator. O seu objetivo primordial era tocar os espetadores através da mente e dos sentidos.

Recorrendo a imagens enigmáticas e silenciosas, o poeta deixa o público confuso e até mesmo perturbado com o que vê. Ésquilo pretende que os espetadores transponham a sua experiência pessoal e façam um esforço para compreender uma vivência estranha ao seu quotidiano.

Segundo Jacqueline de Romilly (2008: 35), as tragédias de Ésquilo caracterizam-se pela simplicidade quase hierática. Na opinião da autora, todos os inícios consistem em esperar e todos os finais em lamentar. O início das suas tragédias é substancialmente marcado pelo *suspense* e o final pelo drama.

Jacqueline de Romilly (2008: 36) afirma que o teatro dava preferência a um desenlace menos previsível, quer a autora dizer que «fomos habituados a que o interesse fosse

estimulado pela incerteza e desperto pela surpresa». Romilly considera que a ambiguidade, a dúvida e o constante sobressalto para conhecer o final são condimentos fulcrais para o sucesso de uma peça de teatro.

Na opinião de Jacqueline de Romilly (2008: 37, 38) a extrema simplicidade, principal característica esquiliana, era combatida pela forma como se apresentavam as suas tragédias, não se apresentavam isoladas, mas sim em conjuntos coerentes de três peças – trilogias. Usando como exemplo a *Oresteia*, objeto de estudo deste trabalho, podemos facilmente comprovar os benefícios que uma peça adquire quando em contacto com as outras duas. Um fio condutor une as três peças encontrando um prolongamento coerente e natural entre cada uma delas.

Na opinião desta classicista a harmonia e a coesão da estrutura, das tragédias de Ésquilo são conseguidas devido à apresentação das peças em trilogias. No caso particular da *Oresteia*, a peça *Euménides* representa o desfecho não só de *Agamémnon* e *Coéforas* mas sobretudo de todo o espetáculo.

Cada uma das peças encontra um desenvolvimento corrente e mantem a continuidade dos factos sendo que a terceira peça dá resposta a todos os enigmas e questões levantadas ao longo da obra.

O texto esquiliano é composto também por expressões de peso, ruído, brilho ofuscante e até por uma certa agressividade primitiva. «A linguagem com que o poeta contextualiza a ação é de um tom empolado, sonoro e estranho, com que se harmoniza todo o resto» segundo Maria de Fátima Silva (2005: 8). Ésquilo retrata ambientes violentos de combate por meio de grandiosas ações e gestos, distanciando a sua obra do que é vulgar e próximo.

Ésquilo combateu na batalha de Salamina por volta do ano 480 a.C. e essa experiência fê-lo transportar do campo de batalha para o seu texto dramático alguns elementos característicos. A força, os ruídos, a agressividade são exemplos incontornáveis dessa mesma experiência.

Podemos facilmente comprovar em toda a sua obra descrições impressionantes dos horrores e das misérias da guerra. A sua inspiração veio da poesia épica, demonstrando um grande fascínio pelos ambientes de guerra, os armamentos, os sons e a desordem natural de um campo de batalha.

Para além de todos estes aspetos característicos do texto esquiliano, podemos também identificar um tema central em toda a sua obra: a justiça. «A justiça divina e infalibilidade do castigo sobre os erros humanos são a chave da arquitetura dos dramas esquilianos.» Maria Fátima Silva (2005: 8).

Apesar de os temas se afastarem da vivência dos espetadores, o importante era recontar as histórias com processos diversos imbuídos pelo objetivo de as transformar em drama. É neste ponto que os textos esquilianos encontram o seu maior obstáculo. O espetador para compreender a peça é obrigado a descobrir e estabelecer paralelos com o seu próprio quotidiano, caso contrário tudo o que acontecer em cena será de certa forma alheio ao espetador.

Os espetadores habituados a peças simples e de temas vulgares, foram surpreendidos com o refinamento das peças esquilianas. Segundo Maria de Fátima Silva (2005: 9) «À grandeza natural da produção de Ésquilo veio associar-se um refinamento e subtileza que constituíram um passo em frente no percurso de um género que se encaminhava para a perfeição».

Cada texto tem uma margem de identidade própria e outra para o autor trabalhar e modificar à sua vontade. Ésquilo dava clara preferência aos «guerreiros orgulhosos, sobre imponentes montadas, de arreios ornados de campainhas, mergulhados num mundo de trombetas e de lanças, que respira a violência primária de uma guerra empreendida por heróis do passado.» Maria de Fátima Silva (2005: 11). Mesmo abordando mitos que valorizam sobretudo crimes domésticos, o autor faz reviver figuras de heróis que, com os seus defeitos e virtudes, deixam transparecer um código de valores que regeu o mundo guerreiro de um passado muito distante. Com a insistência em temas bélicos, o teatro esquiliano é acarinhado com contornos magistrais.

Considerado o elemento mais importante da tragédia, o coro tinha um papel preponderante no decorrer da mesma. O coro é representado por pessoas estritamente ligadas à ação. Este confere às tragédias esquilianas uma imponência e grandeza incontornáveis. Os coros trágicos podem ser afetados por diversos sentimentos e sensações.

Segundo Maria de Fátima Silva (2005: 17), «a caracterização do coro de *Coéforas* – fúnebre e suplicante – é verbalizada, desde logo no monólogo de abertura, por uma

testemunha oculta em cena: Orestes, que acaba de regressar de um longo exílio.» O olhar da personagem é atraído para um grupo de mulheres vestidas de negro, com um caminhar lento e solene exprimindo a presença da morte. Consigo transportam as libações fúnebres e Electra, filha de Agamémnon, partilha com as mulheres do coro a lentidão do passo como a expressão de dor e sofrimento. Orestes conclui que o destinatário da homenagem é Agamémnon, o seu pai quando Electra se aproxima do seu túmulo em atitude de súplica.

«Informação e emoção, em progresso equilibrado do prólogo para o párodo, definem a actuação deste grupo de mulheres que é, por enquanto, a delineação vaga mas verdadeira de tudo o que constitui a essência da peça», como nos dá conta Maria de Fátima Silva (2005: 18).

Nas tragédias de Ésquilo estão também presentes coros de velhos principalmente nas peças que giram em torno de campanhas militares no exterior. Nelas está acentuada a ideia de ausência daqueles que constituem as forças vivas da cidade. O coro de velhos personifica, a par das mulheres, a parte da sociedade que é automaticamente excluída dos combates. «A Fraqueza física e a força mental dão ao coro de velhos a voz da sensibilidade e da prudência». Maria Fátima Silva (2005: 29).

O coro atua como personagem perante os atores e o público possuindo uma visão privilegiada de observador e intérprete de tudo.

Quanto ao coro de divindades encontramos na *Oresteia* as Erínias que, segundo Maria de Fátima Silva (2005: 43), são «deusas das trevas, vingadoras do sangue derramado, elas são entidades tenebrosas, sombrias, de visão aterradora.». Consideram-se deusas justiceiras, porém seguem uma legalidade primitiva. Perseguem os culpados de morte ao serviço das vítimas e a sua premissa assenta sobre quem matou tem de morrer. Com uma imagem assustadora o seu relacionamento com os homens é baseado no terror. São seres dúbios embora com contornos femininos. São negras, asquerosas, roncam e o seu corpo exala um odor nauseabundo. São estas as Erínias que percorrem a última peça da trilogia – *Euménides*.

Das leituras feitas de Maria de Fátima Silva (2005: 44), as deusas vingadoras surgem de uma forma muito peculiar, não vêm de fora nem das alturas, mas como deusas das trevas surgem do interior e das profundezas do sono. Ocultas dentro do templo de

Apolo, elas simbolizam a mancha palpável dos horrores do crime. O público tem o primeiro contacto com as Erínias através do olhar da Pitonisa, que sai do templo de Apolo aterrorizada. Enquanto que as Erínias dormem expressando o cansaço pela perseguição a Orestes este, ainda coberto de sangue da sua vítima, segura a espada ensanguentada. A quietude das deusas é artificial e momentânea e foi provocada pelo deus que as dominou pelo sono.

Consegui perceber através do estudo de Maria de Fátima Silva (2005: 46), que as Erínias iniciam um lento despertar depois de terem sido estimuladas pelo fantasma de Clitemnestra. De sonolentas a ativas primeiro, incitadas pelo fantasma de uma vítima que reclamava ação, depois, espicaçadas pela traição quando percebem que Orestes fugiu; as deusas agitam-se num desentorpecer progressivo dos membros. Cegas de ódio contra o santuário que protegeu a sua presa, as Erínias são expulsas por Apolo e empurradas para a sua missão: a perseguição.

Pela análise do texto de Maria de Fátima Silva (2005: 46, 47), entendi que como previa Apolo, o reencontro entre o criminoso e as deusas ocorre no templo de Atena. Onde Orestes numa atitude de suplicante envolve em braços a imagem de Atena. Com a mudança de cenário é proporcionado às deusas vingadoras uma segunda entrada ou aparição mas desta vez entram bem despertas e com o nariz preso ao cheiro do sangue que perseguem. Os gestos de cansaço e a respiração ofegante exprimem a ideia de uma longa distância entre Delfos e Atenas. Ágeis e persistentes as deusas terríveis cercam o fugitivo, criando a imagem que melhor define a sua função. Orestes persiste na sua súplica enquanto as Erínias iniciam em seu redor uma dança de morte que é a última etapa na sua transformação visual em cena: passam a constituir expressamente o coro da tragédia.

A fúria das Erínias será novamente estimulada, com o resultado do julgamento, porém já não será Orestes o seu alvo, mas sim os deuses que fazem frente às suas prerrogativas ancestrais. Atena tenta seduzir e acalmar as velhas filhas da noite. À emoção que as toma, Atena responde com lucidez e argumentos convincentes oferecendo-lhes homenagens para as compensar. Por fim, a deusa vence a cólera irredutível das Erínias que cedem diante da generosidade de Atena. Na cidade da justiça elas reinarão como deusas dignas de todas as honras dentro de uma nova ordem. De Erínias as deusas convertem-se em Euménides, entidades protetoras e benfazejas.

A partir do texto de Maria de Fátima Silva (2005: 51), apercebi-me de que a presença de deuses em cena nas tragédias gregas é muito significativa bem como nas tragédias de Ésquilo. Os deuses em cena no teatro de Ésquilo ocupam lugares de verdadeiras personagens, com um papel que se vai desenvolvendo ao longo de toda a peça. Assim sendo vemos deuses a contracenarem com mortais, representando os princípios que regem a ordem universal. As peças com estas participações tornam-se grandiosas e universais no que se refere aos efeitos de cena imediatos e aos grandes temas que trazem à discussão. Mais do que quaisquer outras espelham os grandes princípios que regem a ordem cósmica e a sua conflitualidade e clarificação progressiva.

Segundo Jacqueline de Romilly (2008: 56, 57), na obra esquiliana deparamo-nos muitas vezes com a temática da justiça divina, porém o universo que aspira a ordem e a paz é também envolto em mistério e medo. Um mundo onde se expectava paz e harmonia reina a violência e o terror, uma vez que é povoado por deuses e por forças terríficas. É esta constante busca pela justiça que confere às tragédias de Ésquilo uma dimensão incalculável, engrandecendo o alcance de cada facto e de cada palavra. Na trilogia *Oresteia*, Ésquilo procurou definir a justiça divina considerando-a em estado de progressão durante várias gerações.

Conforme o texto de Jacqueline de Romilly (2008: 65), as três peças da trilogia encadeiam-se segundo um único prisma: a justiça. Ésquilo considera que o tempo amadureceu o significado de justiça para os próprios deuses.

Oresteia é o exemplo da evolução do conceito de justiça. A morte de Agamémnon surge como castigo por todas as faltas do passado. Em *Coéforas*, é-nos apresentado um assassinio cometido por um homem inocente. Em *Euménides* deparamo-nos com um processo, onde reunidos homens e deuses, se julga o último assassinato.

A temática do sagrado está presente em toda a trilogia. Em *Agamémnon*, evidencia-se através do delírio de Cassandra. Nas *Coéforas*, denota-se pela presença do túmulo do rei, pelos oráculos transmitidos a Orestes e pelo sonho de Clitemnestra. Finalmente em *Euménides*, coloca-se em cena deuses como Apolo, Atena e as Erínias.

Todos os comentários do coro vão ao encontro deste grande tema que é a justiça divina. Em *Agamémnon*, o medo do coro e os presságios de Cassandra culminam com a morte do rei, no entanto, o coro reconhece que para esta morte não existe apenas um culpado,

pois Clitemnestra matou com a permissão dos deuses. Na segunda peça, a vítima sucumbe como punição pelos seus crimes, uma vez que Clitemnestra morre depois de ter morto o marido, mas também aqui é um deus que ordena este crime.

Verdadeiramente estranha é a justiça que obriga o filho, Orestes, a matar a própria mãe, Clitemnestra, para vingar a morte do pai, Agamémnon.

Na derradeira peça, é a deusa Atena quem decide absolver Orestes pelo matricídio de que é acusado pelas Erínias.

O tema central desta trilogia *Oresteia* é, sem dúvida a justiça divina. Uma justiça inicialmente temida, depois desejada, mais tarde ajustada e finalmente humanizada.

b) Ficha técnica e artística

De:	Ésquilo
Tradução:	Doutor Manuel de Oliveira Pulquério
Encenação e Dramaturgia:	Rui Madeira
Assistente de Encenação:	Nuno Campos Monteiro, Marta Gomes
Apoio Dramatúrgico:	Doutora Ana Lúcia Curado
Olho:	Marta Gomes
Atores:	Ana Bustorff, André Laires, António Jorge, Carlos Feio, Rui Madeira, Frederico Bustorff Madeira, Jaime Monsanto, Rogério Boane, Solange Sá
Coros:	Amália Oliveira, Ana Cristina Oliveira, André Antunes, André Pacheco, Cristiano Lima, Deolinda Mendes, Helena Guimarães, Hugo Silva, Humberto Silva, Joana Palha, João Chelo, Joaquim Carvalho, Jorge Bentes Paulo, José Augusto Ribeiro, José Domingues Marinho, Maria do Céu Costa, Maria Elisa Fernandes, Maria Julita Capelo, Manuela Artilheiro, Samuel Gomes, Susana Silva, Tatiana Mandes, Teodorico Enes, Gisela de Faria e Teresa Ferreira
Cenografia e Figurinos:	Samuel Hof
Criação de Máscaras:	António Jorge
Desenho e Luz:	Fred Rompante
Criação Vídeo:	Frederico Bustorff Madeira
Criação Sonora:	Luís Lopes, Pedro Pinto
Design Gráfico:	Carlos Sampaio
Fotografia:	Paulo Nogueira
Diretor Artístico:	Rui Madeira
Conselho Artístico:	Alexej Schipenko, Anna Langhoff, Ana Bustorff, Manuel Guedo Oliva, Rui Madeira
Elenco:	André Laires, Carlos Feio, Rogério Boane, Rui Madeira, Solange Sá
Secretariado:	Manuela Ferreira
Assessoria de Imprensa:	Filipa Costa
Coordenação do Projeto BragaCult:	Vera Gomes
Gestão:	Vilma Magalhães
Equipa Técnica de Construção e Montagem:	Fernando Gomes (TC), João Chelo, Alfredo Rosário (TC), Vicente Magalhães (TC), Celeste Gomes (costureira)
Diretor Técnico do Theatro Circo:	Celso Ribeiro

c) **Figurinos e adereços**

Pitonisa

Inicialmente a Pitonisa/António Jorge usava uma saia com um padrão florido, um pau a fazer de bengala e um lenço na cabeça com o mesmo padrão da saia, isto para transmitir a ideia de uma idosa camponesa, de uma mulher simples. Os óculos de massa pretos consolidavam a ideia de sabedoria e conhecimento e o cabelo apanhado conduzia à ideia de uma pessoa organizada. Por último, mas não menos importante, o turibulo, com incenso, na mão demonstrando ser uma pessoa espiritual.

A funcionalidade da figura da Pitonisa/António Jorge pretende assegurar que o peso da idade de uma qualquer mulher idosa garante sabedoria inata, quer seja uma velha mulher do povo ou da sociedade.

A Pitonisa/António Jorge contracenava com uma Criança/André Laires, que ajudava a velhinha nas suas tarefas. Neste momento, a Criança/André Laires ainda não tem figurino definido por isso ensaia com a sua própria roupa.

Os adereços que a Criança/André Laires utiliza nesta fase são: uma pequena mesa preta, alguns cartazes, que se imaginavam ser as imagens dos deuses que a Pitonisa/António Jorge ia referindo no seu texto e uns cartões que seriam para vender. Os cartazes, os cartões e a mesa são objetos que o André Laires/Criança encontrou na própria sala e que achou por bem usar para facilitar os ensaios. Os cartazes e cartões que a Criança/André Laires mostra são apenas auxiliares ao texto da Pitonisa/António Jorge.

Passados alguns dias voltamos à cena da Pitonisa/António Jorge e da Criança/André Laires. A diferença agora é que a Pitonisa António/Jorge já não está a usar a bengala e tem um conjunto de chaves, que são as do santuário do Apolo/Jaime Monsanto. A Criança/André Laires continua com a sua mesinha e os cartazes, mas agora tem também uma caixa de cartão onde guarda os cartazes e os cartões. Neste ensaio ficou decidido que a Criança/André Laires tem de revelar uma expressão de debilidade mental.

A Pitonisa/ António Jorge nos últimos ensaios usava um pau, relativamente grande, para se apoiar, fazendo de bengala. Contudo o pau não estava a ajudar na representação, prendendo-lhe os movimentos, que se pretendiam livres e soltos. Optou-se então por substituir o pau por um conjunto de chaves.

A Pitonisa/António Jorge é a guardiã do templo de Apolo/Jaime Monsanto e portanto as chaves têm aqui uma imagem prática e simbólica. Porém, para além disto, as chaves incorporam algo de místico, como se a velhinha com aquele conjunto de chaves conseguisse abrir e revelar compartimentos de sabedoria. Somente uma idosa com toda a sapiência que lhe advém da idade é competente para encarregar-se de algo tão importante como as chaves do templo do poderoso Apolo/Jaime Monsanto.

Podemos ainda entender o uso das chaves como a abertura para algo misterioso, pois a partir do momento que a Pitonisa/António Jorge abre a porta do santuário, o público é assaltado por imagens de horrores e de enigmas. Com o uso das chaves a Pitonisa/António Jorge põe a descoberto o problema e pretende apresentar soluções para o mesmo.

Nos ensaios seguintes é substituída a mesinha por um carrinho de compras. Neste momento, sobressai a decoração do carrinho que passa a ter velas e alhos. Os cartazes já têm as imagens correspondentes ao texto. O objetivo final do carrinho é conseguir criar uma pequena banca de vendas ambulantes. Esta banca é, de certa forma, uma metáfora do negócio que envolve a Igreja nos dias de hoje. As festividades religiosas proporcionam, ainda hoje, ocasião para manifestações populares no exterior dos espaços de culto. O encenador pretende que o espetador se sinta em sintonia com o que vê representado pelo papel da Pitonisa/António Jorge.

Na tentativa de aproximar o público à cena que está a ser apresentada surge um pequeno negócio. Negócio este que todos nós estamos acostumados a ver nas imediações de qualquer espaço de culto religioso. Os espaços de culto nos dias de hoje estão intimamente ligados ao comércio. Por esta razão, por se tratar de algo bastante atual é que o encenador decidiu incorporar este aspeto na cena da Pitonisa.

O surgimento da personagem muda, Criança/André Laires, acontece para que a personagem da Pitonisa/António Jorge possa interagir com alguém, e também para que dessa mesma interação surja um momento cómico. Por acreditar na possível existência de uma quarta peça de *Oresteia*, peça essa que se supõe ser uma comédia, o encenador pretende com as *Euménides* criar alguns momentos de humor, recriando assim o ambiente cómico da misteriosa peça que formaria a tetralogia.

Na última semana de ensaios, o cenógrafo Samuel Hof apresenta os figurinos definitivos para as duas personagens e também a decoração do carrinho. O Samuel Hof determina uma mudança radical na roupa da Pitonisa/António Jorge que agora se apresenta com uma minissaia e com salto alto. Este aspeto vai criar alguma estranheza e até mesmo entrar em contradição com o que havia sido trabalhado. A personagem da Pitonisa/António Jorge foi trabalhada no sentido de ser uma simples velhinha camponesa. No entanto, com este novo figurino transforma-se numa mulher mais jovem e ousada. Este aspeto complicou o trabalho do ator, que teve necessidade de adaptar o seu espírito à nova imagem criada.

A banca da criança sofre também uma tremenda alteração, como podemos verificar através das imagens (cf. imagem 3 e 4). Esta passa de uma simples mesa, para um carrinho de compras com alguns apetrechos. Nessa mesma imagem é possível ver o figurino que a Pitonisa/António Jorge usou em cena, podemos assim comprovar a disparidade entre o figurino com que ensaiou, durante meses, e com o qual se apresentou em cena.



Imagem 2 - Ensaio da cena da Pitonisa/António Jorge com a Criança/André Laires.



Imagem 3 - A decoração do carrinho da Criança/André Lares durante os ensaios.



Imagem 4 – Ensaio Geral com a Pitonisa/António Jorge e a Criança/André Lares.

Apolo

Esta cena acontece no santuário de Apolo/Jaime Monsanto com a visita de Orestes. Apolo/ Jaime Monsanto está a tomar banho numa banheira com água e muita espuma. Junto a si tem uma taça e uma garrafa de champanhe, um telemóvel e um comando. Orestes/Rogério Boane está junto à banheira com um roupão na mão (cf. imagem 5 e 7).

Podemos interpretar o facto de ser Orestes/Rogério Boane a segurar o roupão de Apolo/Jaime Monsanto como uma separação clara de quem controla a situação. Orestes/Rogério Boane apresenta-se claramente como subalterno nesta cena.

O encenador pretende tocar também o tema da purificação nesta cena, e para tal nada melhor do que apresentar um banho. A conversa entre Apolo/Jaime Monsanto e Orestes/Rogério Boane é então acompanhada pelo banho do deus do sol, uma vez que é ele o urdidor do assassinio. Apolo/Jaime Monsanto é o responsável moral do assassinio de Clitemnestra. No final do banho Apolo/Jaime Monsanto ordena a Orestes/Rogério Boane que se lave na mesma água para também ele se livrar da mancha do matricídio.

O champanhe é para tornar evidente que Apolo/Jaime Monsanto é uma personagem um tanto excêntrica, luxuosa, que até mesmo a tomar banho gosta de saborear champanhe, ta como a sociedade hoje que tem poder. Serve também para demonstrar uma tranquilidade que no fundo não existe. Mas o adereço do champanhe também nos conduz às libações, aos deuses da Antiguidade.

Por último, o comando, que Apolo/Jaime Monsanto utiliza para exibir as imagens das Erínias, demonstra o poder, demonstra que o deus do sol controla toda a situação, até mesmo as Erínias. Apolo/Jaime Monsanto, ao mostrar as imagens, pretende evidenciar o poder que tem, controlando aqueles seres tenebrosos (cf. imagem 6).

A ideia primordial para a personagem Apolo é que este embora demonstrando ser alguém muito perigoso pelo poder que detém, também conseguisse ser cômico pela forma exuberante como se apresenta e defende Orestes/Rogério Boane. Pois quem tem poder tem a facilidade de dispor do futuro de quem o rodeia.



Imagem 5 - Apolo/Jaime Monsanto no banho a beber champanhe.



Imagem 6 – Apolo/Jaime Monsanto com o comando para mostrar que as Erínias/Senhoras estão a dormir.



Imagem 7 – O banho de Apolo/Jaime Monsanto no Ensaio Geral.

Espectro

Desde o primeiro dia de ensaios que surgiu a ideia de recriar uma imagem “vamp”. Somente na parte final do processo, mais precisamente na última semana de ensaios, é que o cenógrafo decidiu a roupa do Espectro/Ana Bustorff (cf. imagens 8 e 9).

O Espectro/Ana Bustorff usou em cena a mesma roupa de Clitemnestra toda ensanguentada, mas desta vez, por se tratar de um espectro o Samuel Hof/cenógrafo achou por bem que a personagem usasse também umas asas. As asas simbolizam a leveza da transição do mundo dos vivos para o mundo dos mortos.

As asas são vermelhas e não brancas refletindo o sangue do marido que assassinou sem piedade. O Espectro/Ana Bustorff surge com uma imagem e expressão provocadora numa última tentativa de persuadir as Erínias/Senhoras a vingarem a sua morte.

A entrada do Espectro/Ana Bustorff em cena é acompanhada por uma música de corda, de um brinquedo de bebê, uma vez que a personagem aparece no sonho das Erínias. A música tem tudo a ver com a ideia de sono/sonho e da imagem do Espectro/Ana Bustorff não ser racionalmente explicável.



Imagem 8 – A cena do Espectro.

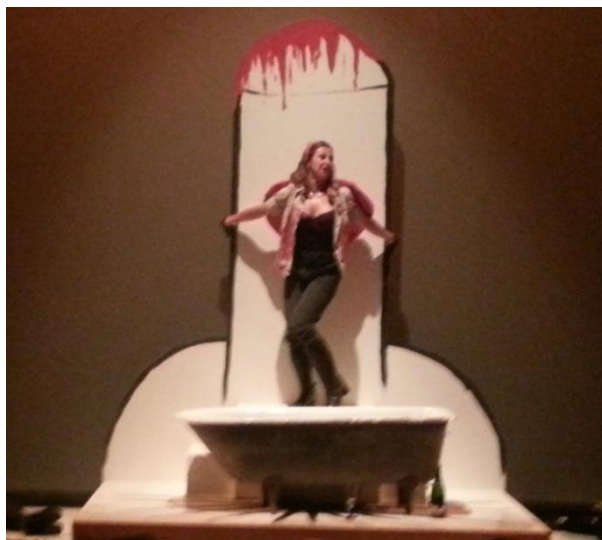


Imagem 9 - Espectro no Ensaio Geral, com diferentes adereços.

Erínias

O vestuário das Erínias/Senhoras será saia e casaco. As senhoras tiveram acesso aos fatos desde muito cedo, as luvas surgiram mais tarde e as máscaras juntaram-se já praticamente no final do processo.

Os fatos uniformizam de certa forma a imagem das Erínias. Mas a sua utilização deve-se também à própria natureza das Erínias. São seres sombrios, dúbios, mas com contornos femininos e esses mesmos contornos femininos são evidenciados através das saias.

As máscaras e as luvas ajudam a sustentar a imagem de seres horríveis, medonhos, terríficos, seres com uma figura estranha. A imagem das Erínias tem de suportar o discurso da Pitonisa/António Jorge, quando afirma que viu uns seres horríveis, semelhantes a Górgonas.

Os sapatos têm de ter um ligeiro salto, não podem ser rasos, ou mesmo sabrinhas. O sapato com salto transmite a ideia de seres altivos, mas sobretudo a ideia de que não estão “presas” à terra, pois as Erínias não são seres terrestres. As sabrinhas transmitem a ideia de uma energia gravitacional que as “cola” ao chão e não é essa a mensagem a transmitir, é precisamente o contrário.

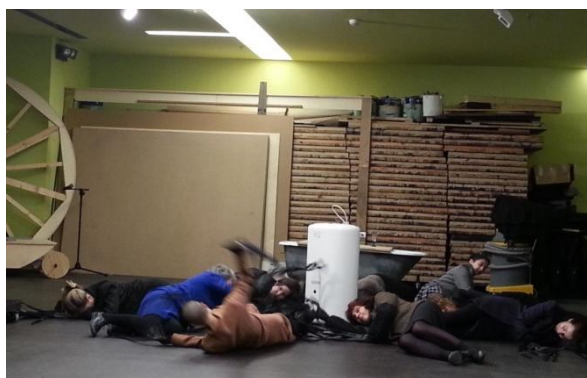


Imagem 10 – Erínias/Senhoras no momento em que acordam no templo de Apolo/Jaime Monsanto.



Imagem 11 – Erínias/Senhoras ainda no templo de Apolo/Jaime Monsanto.

Apolo

Inicialmente a única parte do figurino que está decidido para Apolo/Jaime Monsanto usar nesta cena é a capa dourada. Ao longo dos ensaios e com o trabalhar da personagem o próprio ator vai experimentando alguns figurinos que o ajudam a sustentar a personagem.

Relativamente ao figurino, como podemos comparar através das imagens (*vide* imagens 12 e 13) nos primeiros ensaios foram adotadas umas calças brancas, uma camisola amarela, uns ténis brancos, um chapéu e os adereços dourados (fios, anéis, relógio). Mais tarde, as calças, a camisola, o chapéu e os ténis foram substituídos por umas calças

pretas, uma camisa branca, uma gravata cor-de-rosa, um chapéu dourado e uns sapatos pretos. No entanto, a capa e os adereços dourados mantiveram-se.

O facto de Apolo/Jaime Monsanto estar de dourado e usar diversos acessórios sustentam a imagem e o carácter da personagem. Pretende-se que este seja excêntrico, exuberante chegando mesmo a tocar o cómico. A sua figura deve irradiar luz, sobretudo a parte do corpo e da cabeça pois ele é o deus da inteligência.



Imagem 12- Apolo/Jaime Monsanto nos primeiros ensaios.



Imagem 13 – Apolo/Jaime Monsanto com o figurino final.

Orestes

Orestes/Rogério Boane chega ao templo de Atena/Sílvia Brito com a mesma roupa com que sai do santuário de Apolo/Jaime Monsanto. O único adereço que usa é a imagem de Atena/Sílvia Brito.

Inicialmente não estava definido que objeto representaria a imagem de Atena/Sílvia Brito. Por essa razão, o ator socorreu-se de uma simples toalha para conseguir ensaiar (cf. imagem 14), até que se decidiu dias antes da estreia, que a imagem de Atena/Sílvia Brito seria a sua própria máscara.

A ideia de Orestes/Rogério Boane encontrar a imagem prende-se com o facto de conferir mais emoção, mais veracidade à cena. O facto de este se dirigir diretamente à imagem de Atena/Sílvia Brito com tamanha devoção e entrega, sustenta a comoção da cena.

É uma cena calma, um pouco tranquila porque o Orestes/Rogério Boane consegue fugir às Erínias/Senhoras e é, portanto, o primeiro a chegar ao templo de Atena/Sílvia Brito.



Imagem 14 – Orestes/Rogério Boane agarrado à imagem de Atena/Sílvia Brito (toalha).



Imagem 15 – A chegada de Orestes/Rogério Boane ao templo de Atena/Sílvia Brito, no Ensaio Geral.

Erínias

As Erínias/Senhoras usam o mesmo figurino durante toda a peça.



Imagem 16 – A chegada das Erínias/Senhoras ao templo de Atena/Sílvia Brito.



Imagem 17 – A chegada das Erínias/Senhoras ao templo de Atena/Sílvia Brito no Ensaio Geral.

Erínias



Imagem 18 – As Erínias/Senhoras cercam Orestes/Rogério Boane.



Imagem 19 – O cerco das Erínias/Senhoras a Orestes/Rogério Boane no Ensaio Geral.

Atena

Esta cena retrata a chegada de Atena/Sílvia Brito ao seu templo. Aí a deusa encontra o Arauto/André Laires que a irá servir e assistir em tudo o que necessite.

O figurino de Atena/Sílvia Brito estava decidido desde o início, por essa razão a atriz pode ensaiar desde muito cedo com o mesmo. Por outro lado, o figurino do Arauto foi decidido pelo cenógrafo Samuel Hof na última semana de ensaios.



Imagem 20 – A chegada de Atena/Sílvia Brito.

Senadores

O figurino dos Senadores/Senhores ficou decidido desde muito cedo. Irão usar calças pretas, camisa transmitindo assim a ideia de pessoas com algum estatuto na sociedade ateniense. O manto preso à cintura simboliza a magistratura, as vestes asseguram a imagem e a representação da justiça (cf. imagem 22).



Imagem 21 – Senadores na sala de ensaios.



Imagem 22 – Senadores no Ensaio Geral.

Tribunal



Imagem 23 – Os primeiros ensaios da cena do tribunal.



Imagem 24 – Cena do tribunal e a reação de Orestes/Rogério Boane.



Imagem 25 – A cena do tribunal no Ensaio Geral.

A despedida de Orestes



Imagem 26 – A reação de Orestes/Rogério Boane, Ensaio Geral.

Reação do Coro das *Euménides*

Nesta fase o coro de Erínias transforma-se em deusas protetoras e a luz que agora sobre elas recai envolve as deusas num ambiente quase angelical.



Imagem 27 – Erínias/Senhoras depois de persuadidas por Atena/Sílvia Brito. Ensaio Geral.

d) Dramaturgia e os preparativos da encenação

Pitonisa

A Pitonisa/António Jorge deve demonstrar que domina todo o santuário de Apolo/Jaime Monsanto mas sem gritar. O seu discurso deve ser simples e concreto.

No momento em que se ajoelha, em frente à entrada do santuário de Apolo/Jaime Monsanto, o seu tom deve ser de recolhimento, muito sereno, como se estivesse a rezar.

Desde *A minha prece destina-se a venerar, em primeiro lugar, acima de todos os deuses*² v.1 até v.5 da tradução do texto seguida na representação, até ao momento em que se ajoelha, todo o discurso deve parecer mecânico, importa deixar transparecer que já o diz há muitos anos. Pretende-se um discurso completamente profissional. Na parte final, ainda antes da entrada no santuário, já deve usar um tom sério, muito mais calmo, mais tranquilo.

A saída do santuário deve ser aos berros, mas no entanto é importante não forçar a voz e tampouco deve ficar muito preso às frases. O tom muda completamente em *Ah! Uma coisa horrível de dizer, um espectáculo horrível*³ v.34, a partir deste momento deve contar a sua desgraça lamentando-se. Ainda que use um tom de “choramingas” a palavra deve sair límpida, tem de se perceber muito bem o que diz.

Basicamente a cena da Pitonisa/António Jorge divide-se em dois momentos fulcrais, o antes e depois da entrada do santuário de Apolo/Jaime Monsanto. Antes de entrar no santuário, a guardiã deve mostrar-se muito serena, com muita devoção e muito respeito pelo lugar que ocupa. Quando entra no santuário transforma-se e sai completamente transtornada, aos gritos, descrevendo um quadro tenebroso. É fundamental a rutura entre os dois momentos.

Não convém que pense muito no texto, importa ir falando enquanto a cena se desenrola. Também não pode ser muito rápido, porque tudo tem um tempo certo para acontecer. Deve conduzir o público, “pintando” um quadro tenebroso com o objetivo de ganhar dinheiro, vendendo as lembranças. O público deve ficar na expectativa de ver aqueles seres monstruosos. Não convém que fale de forma tão direta para os espetadores.

² Ésquilo (1990: 185).

³ Ésquilo (1990: 187).

No momento em que tem de cair, a assistência deve perceber que lhe estão a faltar as forças e só depois é dirá o texto. Não vale a pena usar tantos “ai” no discurso, nem tampouco tentar explicar, deve sim contar a cena estranha que viu. Não deve marcar com a palavra o movimento, deve deixar fluir.

Não convém que fale tão rápido, neste momento parece que está a falar para si mesmo. No fundo a ideia é não saber explicar o que aconteceu e vai falando, verbalizando.

Com o tempo vai perceber que este texto tem um ritmo, que se não for controlado vai imprimir sentidos e imagens que serão muito mais fortes do que se tentar explicar. O próprio texto já possui uma mensagem muito forte e, por essa razão, não é necessário acelerar demasiado a representação no sentido de criar imagens que já são facultadas pelo texto.

Neste momento, o António Jorge está a tentar organizar tematicamente aquilo que viu, mas a verdade é que a Pitonisa/António Jorge não teve tempo para ver, só se deixou surpreender e saiu aos prantos. O que interessa é salientar que depois de entrar e ver por breves instantes qualquer coisa muito estranha, sai do santuário de Apolo/ Jaime Monsanto em estado de choque.

A Criança/André Lares tem de perceber que o drama da Pitonisa/António Jorge os pode fazer ganhar dinheiro, e explora esse facto. A Pitonisa/António Jorge não pode ser muito concreta, muito explicativa sobre o que está a dizer. É bom que saiam imagens aleatórias para o espetador ficar a pensar.

O tom deve ser mais animado, sem pontuação, deve dizer o texto mais seguido, sem sofrimento, sem o sentido metódico de explicar tudo.

Fisicamente a diferença está na postura de sofrimento. É usada uma metáfora com as imagens do Médio-Oriente onde uma mãe chora a morte de um filho. Normalmente as mãos estão voltadas para cima. Há uma energia sobre isso, é quase como uma entrega. Quando se tenta explicar perde-se o contexto. O que interessa é a capacidade imagética que a história gera, não é a explicação, porque essa é quase sempre redutora.

O António Jorge/Pitonisa tenta dizer o texto numa aceleração de fala italiana, mais num tom de brincadeira. Não tem de dar uma responsabilidade à cena que no fundo não a tem. Neste momento o ator está a dizer o texto em tom de cantiga, deve manter a leveza,

mas sem tentar fazer piada. Neste processo não tem de se preocupar tanto em rimar, mas sublinhar situações ou palavras que permitam tornar mais estranho aquilo que viu. Deve dar mais ênfase às imagens horríveis, não esquecendo a leveza.

Quando diz *E, se estão presentes pessoas vindas da Grécia*⁴ v.31, tem de ser num tom muito sério e solene. Imediatamente antes da entrada no santuário o tom tem de ser ingénuo, solene. Quando se refere às pessoas da Grécia tem de fazê-lo num tom muito sério, muito calmo para depois, quando sai do santuário aos gritos transtornada se perceber claramente um corte entre os dois momentos, a entrada e a saída do santuário. Deve ser um corte bem claro para baralhar o público. Esta rutura é fundamental.

Neste momento, o ator está a valorizar demasiado o que a Pitonisa/António Jorge viu quando entrou no santuário. Continua concentrado em explicar ao público o que viu dentro do santuário e isso não interessa. O que importa nesta fase é ver o lado dramático da cena.

Mesmo na parte em que diz *Disse «mulheres», devia antes ter dito*⁵ v.47, parece que se enganou, mas não, ela não se engana simplesmente não consegue verbalizar aquilo que viu. O lado moralista é muito importante nesta parte.

O ator está a querer trazer o público para a sua história dele e não deve fazê-lo. O objetivo é afastar o público para que este possa olhar para a Pitonisa/António Jorge sozinha como vítima daquela história.

Quando a Pitonisa/António Jorge diz *uma coisa horrível de dizer*⁶ v.34, tem de ser mesmo uma coisa horrível porque a velhinha nunca mais foi capaz de explicar o que viu, apenas tem de demonstrar que não é capaz.

O que falta neste momento é acertar o tom. O ator continua a trabalhar sobre a ideia de sofrimento. Não é apenas a voz que transmite sofrimento, as suas expressões também mostram que está a sofrer e por essa razão tem de ser capaz de controlar ou, mesmo, eliminar as expressões de sofrimento.

⁴ Ésquilo (1990: 187).

⁵ Ésquilo (1990: *ibidem*).

⁶ Ésquilo (1990: *ibidem*).

A forma é muito mais simples, muito mais leve, não deve ter um tom de sofrimento, tem de ser um tom mais leve. Sem forçar a garganta, as palavras têm de sair soltas, leves.

Numa data já próxima da estreia consegue-se uma nova versão da cena da Pitonisa/António Jorge. Esta apresenta-se com um tom mais moralista e deve falar diretamente com as pessoas. Porém, a dada altura o ator volta ao tom de sofrimento e não pode fazê-lo, deve seguir a linha de um tom mais perverso.

Quando sai do santuário, deve dizer o texto seguido, não deve tentar organizar o tempo.

Apolo

Apolo/Jaime Monsanto fica irritado porque Orestes/Rogério Boane o incomodou no seu momento íntimo. A frase *Não, não te trairéi*⁷ v.69, tem de ser dita num tom mais tenso, a situação é aparentemente calma, mas existe uma tensão no ar. A ideia não é Apolo estar calmo e descontraído, ele está incomodado porque tem visitas indesejáveis.

Quando Apolo/ Jaime Monsanto diz *Agora foge*⁸ v.77, deve ser num tom direto, objetivo e concreto. Não pode fazer nenhuma pausa no meio da frase. O tom deve ser firme transparecendo para o público que aquilo já estava combinado. O ator não se pode esquecer que Apolo/Jaime Monsanto não está a dar conselhos a Orestes/Rogério Boane, está apenas a lembrá-lo do pacto que têm. O pensamento deve ser: agora faz o que tínhamos combinado.

O discurso de Apolo/Jaime Monsanto não pode ser de alguém que já perdeu a cabeça e está extremamente irritado. Deve dizer o texto no sentido de: já falamos sobre isto, portanto agora vai à tua vida e faz o que tínhamos combinado.

*Nós acharemos então, com juizes adequados*⁹ v.83, é uma frase relevante porque é a antecâmara do que vai suceder em tribunal. A ideia que deve fazer passar é: depois chamo a Atena/Sílvia Brito e ela com juizes adequados vai resolver o problema. Esta parte deve ser muito clara.

⁷ Ésquilo (1990: 188).

⁸ Ésquilo (1990: 188).

⁹ Ésquilo (1990: 188).

O Jaime Monsanto/Apolo tem de sentir o espaço como dele, o momento, ele tem de se sentir dono e senhor daquele espaço.

A frase *Vencida pelo sono*¹⁰ v.147, revela, ainda que indiretamente, que é ele o responsável pelo sono delas, foi ele quem as adormeceu.

Apolo/Jaime Monsanto fala com Orestes/Rogério Boane e este tem de mostrar que o está a ouvir, não pode simplesmente usar o cliché de “ai que medo”. Estas personagens, as Erínias/Senhoras, são aquelas que o perseguiram e que o morderam e que ele jamais esperava que estivessem ali a dormir. Orestes/Rogério Boane tem de prestar atenção ao que Apolo/Jaime Monsanto lhe diz para perceber que foi ele quem adormeceu as Erínias/Senhoras, assim como o espectador também tem de perceber isso.

O ator, Jaime, tem de entender que Apolo/Jaime Monsanto é quem controla toda a situação, por isso, tem de estar sempre por cima e nunca pode acabar a frase num tom baixo. Tem de acabar a frase num tom direto e firme.

A única coisa que obsta a que não fique mais claro, neste momento, é o facto de Apolo/Jaime Monsanto estar a desenvolver um tom que o atraiçoa, um tom de simpatia quando está a falar com Orestes/Rogério Boane.

O deus do sol não pode ser apenas simpático, deve antes mostrar-se incomodado pela presença de Orestes/Rogério Boane. Apolo/Jaime Monsanto é um deus e como tal deve sentir-se poderoso. É egocêntrico e misógino e o seu principal objetivo é acabar com as Erínias/Senhoras. Para atingir o seu objetivo usou Orestes/Rogério Boane, tudo não passa de um plano para acabar com as Erínias/Senhoras. Apolo/Jaime Monsanto só precisa de Orestes/Rogério Boane para fazer o que foi combinado, de resto ele domina toda a situação.

Apolo/Jaime Monsanto para correr Orestes/Rogério Boane deve ter em mente a seguinte ideia: põe-te a andar porque eu vou acordá-las e elas vão atrás de ti e eu quero é acabar com elas, não quero saber de ti para nada, eu usei-te simplesmente para acabar com elas. Isto é o discurso de um ser egocêntrico e narcísico.

A opinião de Apolo/Jaime Monsanto sobre as Erínias/Senhoras não é do texto, o ator tem de usar e transpor o texto para a sua própria opinião. Apolo/Jaime Monsanto chama

¹⁰ Ésquilo (1990: 191).

as Erínias/Senhoras de execráveis e quer acabar com elas, mas tudo isto sem explicar o motivo.

Apolo/Jaime Monsanto diz o texto todo dentro da banheira e Orestes/Rogério Boane responde-lhe estando o deus ainda na banheira.

Nesta cena temos uma perfeita ligação entre a encenação e a dramaturgia com a introdução do banho. O banho de Apolo/Jaime Monsanto surge aqui, como já vimos, como elemento purificador de todos os crimes, no caso do matricídio.

Espectro

A missão das Erínias/Senhoras é vingar a morte de Clitemnestra/Ana Bustorff matando Orestes/Rogério Boane e enquanto elas não o matarem, a mulher de Agamémnon será desprezada no reino dos mortos. No início do discurso Clitemnestra/Ana Bustorff deve demonstrar que não sabe o motivo da reação das Erínias/Senhoras.

A rainha vai ter com as Erínias/Senhoras porque elas não a respeitaram. Chega com elas a dormir e sai com elas ainda a dormir. Ou seja, nada mudou, o problema dela não ficou resolvido. O tom deve ir de encontro a: "acorda, mexe-te, faz o teu trabalho que foi para isso que eu te paguei!"

O tom deve ser de crítica contra as Erínias/Senhoras. A ideia é que todos acusam Clitemnestra/Ana Bustorff e esta não tem ninguém que a defenda. A rainha dos Argivos critica as Erínias/Senhoras na expectativa de as acordar. Os insultos deveriam provocar alguma reação nas deusas vingadoras, mas isso não acontece. Quando as critica deve dar algum tempo para ver se as deusas da noite reagem. Mais tarde, vamos perceber que as Erínias/Senhoras estão a ouvir, mas não têm forças para reagir. O Espectro/Ana Bustorff interpela-as e a única forma que elas encontram para comunicar é rosnando.

O problema, neste momento, é que a atriz está a aproximar-se da representação do papel das Erínias/Senhoras.

O Espectro/Ana Bustorff ao dizer *Podes rosnar!*¹¹ v.118 não pode dizê-lo a ralar, tem sim de se aproximar do tom irónico. É sempre a mesma ideia que está subjacente: continua a dormir, podes rosnar, o Orestes/Rogério Boane vai desaparecer fugindo para

¹¹ Ésquilo (1990: 190).

longe e eu paguei-te para me protegeres e não proteges. Ao dizer *Deixa que o teu fígado*¹² v.134, deve discutir com elas, porque senão parece que é Clitemnestra/Ana Bustorff quem está a sofrer as dores que pretende inculir às deusas da noite.

A atriz Ana Bustorff/ Espectro deve utilizar um tom mais leve, deve chamar a atenção das Erínias/Senhoras para o facto de lhes ter pago e elas não estarem a cumprir, tudo isto deve ser dito com um ar indignado.

O Espectro/Ana Bustorff tem de ter a ideia bem presente que é uma “vamp”, como tal não pode perder essa imagem e confundir-se tem de conseguir distanciar-se das Erínias/Senhoras. A cena deve ser muito mais leve, tem de dar razão à existência da “vamp”. Quanto mais revelar a capacidade de criticar, de se sentir indignada e de transmitir tudo isso, melhor. Se ficar a fazer muitas coisas, perde-se o sentido da cena.

Em suma, deve valorizar o facto de encontrar as deusas perseguidoras a dormir e não ser esse o contrato estabelecido entre elas. Não esquecer a relação de crítica por lhes ter pago e elas não estarem a cumprir o acordo. Consequentemente pelo facto de estarem a dormir, Clitemnestra/Ana Bustorff não tem quem a defenda.

Erínias

Explicação ao Coro do objetivo da cena que começa em *Ai! Ai! Céus! Que desgraça a nossa, amigas!* E termina com *Leve aonde levar as suas súplicas, sempre encontrará um vingador que fará cair o castigo sobre a sua cabeça,*¹³ v.145 até v.175. O estatuto que o nome de Ésquilo comporta, condiciona desde logo o trabalho de qualquer encenador e ator. Devido ao peso cultural das suas obras, por vezes, não é fácil trabalhá-las, sobretudo se o que se pretende é uma representação contemporânea. Apresentar uma peça clássica, mantendo a sua estrutura e ideologias, com uma roupagem contemporânea é o maior desafio do encenador.

Apolo/Jaime Monsanto é um deus com poder, que usa Orestes/Rogério Boane como instrumento para acabar com as Erínias/Senhoras. Assim como, hoje em dia, existem pessoas que pagam a alguém para matar uma outra. Apolo/Jaime Monsanto faz com que

¹² Ésquilo (1990: 191).

¹³ Ésquilo (1990: 191 a 193).

Orestes/Rogério Boane mate a mãe dando-lhe garantias. Para o deus, Orestes/Rogério Boane não tem grande importância é apenas um mero instrumento.

A natureza das Erínias/Senhoras, ou o objetivo delas, é vingar a mãe que foi morta pelo filho. Elas são quase como cães que são treinados para descobrir droga. Estes seres habitam debaixo da terra, funcionam pelo cheiro e têm pouca capacidade de visão. Estas mulheres alimentam-se de sangue. Elas sobem à terra para matar Orestes/Rogério Boane e sugar-lhe o sangue. Já na terra, elas sem terem noção são conduzidas para o templo de Apolo/Jaime Monsanto e só entram porque estão a cumprir a parte delas do acordo.

A Pitonisa/António Jorge encontra as Erínias/Senhoras no templo de Apolo/Jaime Monsanto. Entretanto chega Clitemnestra/Ana Bustorff que ralha com elas por estarem a dormir. O Espectro/Ana Bustorff não é mais do que a consciência delas. Depois disto aparece Orestes/Rogério Boane que diz a Apolo/Jaime Monsanto já não aguentar mais o sofrimento. Orestes/Rogério Boane está um farrapo por causa das Erínias/Senhoras. Ele já não acredita que o deus do Sol o consiga livrar de tal sofrimento. Apolo/Jaime Monsanto um pouco irritado com Orestes/Rogério Boane manda-o para o templo de Atena/Sílvia Brito dizendo que só lá o poderá ajudar. O objetivo de Lóxias é provocar as Erínias/Senhoras, fazer com que também elas se dirijam ao templo de Atena/Sílvia Brito; ele tem uma estratégia bem definida.

Até que se encontram todos em Atenas e aí Apolo/Jaime Monsanto argumenta e em conjunto, Apolo/Jaime Monsanto, Atena/Sílvia Brito e as Erínias/Senhoras, decidem criar um tribunal para julgar a questão.

As Erínias/Senhoras tem de falar em tom de crítica/ intriga desde *Em sonhos veio uma censura ferir-me o coração, ferir-me o fígado até Leve aonde levar as suas súplicas, sempre encontrará um vingador que fará cair o castigo sobre a sua cabeça*¹⁴ v.155 até v.177. As Erínias/Senhoras aparecem à porta do santuário de Apolo/Jaime Monsanto e falam para as pessoas. Esta é uma cena banal, o objetivo é torná-la simples.

A estrutura interna deste texto dramático obedece a regras fulcrais do ponto de vista teatral. Este texto tem ser algo muito simples e muito concreto. É necessário ter consciência de que este texto está inserido numa situação, não podemos ter palavras ou frases ditas em vão. O truque é encontrar outra pontuação que não seja a que está

¹⁴ Ésquilo (1990: 192 e 193).

marcada. Têm de trabalhar no sentido da perda, tudo gira em volta da ausência. As Erínias/Senhoras verbalizam exatamente o que sentem, o sofrimento delas está na ausência de Orestes/Rogério Boane, as deusas subterrâneas devem sentir a ausência. É importante dotar as palavras de dois únicos sentidos: raiva e impotência.

As deusas vingadoras não podem falar umas com as outras, mas sim sozinhas, também não podem olhar umas para as outras, porém têm de falar a uma só voz. A força tem de ser encontrada no ventre para não forçar a garganta. Não podem usar o tom de lamúria mas de revolta. A raiva que sentem fá-las sentirem necessidade de se mexer. Não convém organizar os movimentos conforme as falas porque estes devem ser bastante contorcidos.

No espírito das Senhoras/Erínias deve permanecer a ideia de impotência de sofrimento porque andaram atrás de Orestes/Rogério Boane, sofreram e agora deixaram que ele fugisse. Mas todo esse sofrimento não pode ter sido *em vão*¹⁵ v.144, o que aconteceu só faz com que elas fiquem com mais vontade de o matar.

É usado o exemplo das pessoas mais velhas do campo, o tom que usam perante uma enorme desgraça. A parte inicial do texto é para as Erínias/Senhoras ralharem e discutirem umas com as outras. O *Ai!* e o *Ah!*¹⁶ v.143 e v.149, devem ser ditos em tom grave e não agudo, é como se de repente quisessem morder o próprio deus.

As Antigas Deusas estão proibidas de entrar nos templos dos Novos Deuses. Apolo/Jaime Monsanto retirou a possibilidade às Erínias/Senhoras de se vingarem de Orestes/Rogério Boane porque o acolheu no seu templo. As Erínias/Senhoras sentem-se desrespeitadas, é uma luta de poder entre Deuses Novos e Antigas Deusas.

Lóxias/Jaime Monsanto aparece em cena muito antes da sua fala e quando as Erínias/Senhoras acabam o texto ele olha-as com a diferença que existe entre eles, o alto e o baixo. O diálogo entre Apolo/Jaime Monsanto e o Coro não é ensaiado, é enérgico, o deus de certa forma humilha o Coro. Quando Apolo/Jaime Monsanto diz que elas não deveriam estar ali, as Erínias/Senhoras respondem, num tom forte e convincente, que só estão ali para cumprir o papel delas. Demonstrando que elas estão a cumprir o contrato e que alguém, no caso Apolo/Jaime Monsanto, não está.

¹⁵ Ésquilo (1990: 191).

¹⁶ Ésquilo (1990: 191 e 192).

Depois de pronunciarem a palavra *mãe*¹⁷ v.152, devem respirar bem para conseguirem dizer o resto da frase no mesmo tom, não podem perder a energia.

Depois das Erínias/Senhoras proferirem *Tu és deus e arrebataste-nos um matricida!*¹⁸ v.153, elas viram-se para o público, e dizem de imediato *Quem poderá dizer que há aqui sombra de justiça?*¹⁹ v.154, em tom baixo, de intriga, de surdina. As Erínias/Senhoras estão à entrada do santuário de costas para o público e de frente para Apolo/Jaime Monsanto, para dizerem de imediato *Quem poderá dizer que há aqui sombra de justiça?*²⁰ v.154, dirigindo-se ao mesmo tempo ao público presente. Quando se voltam para os espectadores as Senhoras/Erínias devem aproveitar para respirar, para conseguirem dizer o texto sincronizadas. O tom que as deusas usam neste último verso deve ser interrogativo, mas mais tranquilo.

O verso *Tu és deus e arrebataste-nos um matricida!*²¹ v.153 é retomado pelo encenador Rui Madeira e parafraseado pela figura coletiva do Coro, em um tom de crítica, no sentido de: “como é que ele sendo deus nos arrebatou um matricida? Tu és um Deus Novo e calças os pés às antigas divindades? Onde é que está aqui o sentido de justiça?” As Erínias/Senhoras têm de sentir que foram vítimas de um roubo por parte de alguém que não se esperava, que não o devia ter feito. O encenador reforça a importância do tom usado na dicção do texto. Elas devem contar a história ao público: adormecemos, tivemos um pesadelo, apareceu-nos Clitemnestra/Ana Bustorff a espicaçar-nos. Assim se comportam os Novos Deuses adormecendo as pessoas e tirando-lhes a presa, *os novos deuses, que tudo dominam sem preocupação com a justiça*²² v.163, porque se houvesse justiça isto não teria acontecido. O que se trata, nesta parte do texto, é falar baixo e interrogarem-se sobre o que aconteceu. Já disseram mal de Apolo/Jaime Monsanto, já disseram que é ele o culpado. Agora interrogam-se sobre o facto de haver, ou, neste caso, não haver justiça.

Para trabalhar qualquer cena é necessário ter bem presente qual é a cena imediatamente antes, para assim se formar um fio condutor coerente. Contextualizando a cena, as Erínias/Senhoras dormem no chão do santuário de Apolo/Jaime Monsanto. A certa altura o Corifeu/Solange Sá sente umas agulhadas, e as dores fazem com que desperte e

¹⁷ Ésquilo (1990: 192).

¹⁸ Ésquilo (1990: 192).

¹⁹ Ésquilo (1990: 192).

²⁰ Ésquilo (1990: 192).

²¹ Ésquilo (1990: 192).

²² Ésquilo (1990: 192).

rode o corpo de um lado para outro, começando a acordar as restantes Erínias/Senhoras. Já acordadas as deusas das trevas formam um semicírculo e de joelhos começam a dizer o texto *Ai! Ai! Céus!*²³ v.143 em tom interrogativo.

A questão do *Deus*²⁴ v.150 não é para trabalhar no sentido de elas o reconhecerem como deus, mas no sentido em que elas não entendem como é que ele sendo também um deus as traiu. É preciso ter atenção que a forma como podemos utilizar o tom, é distinta da forma como podemos utilizar sentido. O Coro não pode deixar que o tom que usam altere o sentido do texto, pois não é isso que se pretende, o sentido deve manter-se o tom é que pode ir sofrendo pequenos ajustes.

As Erínias/Senhoras são deusas subterrâneas, estão habituadas às profundezas por isso naquele momento estão fora do seu habitat natural. Apolo/Jaime Monsanto vai acusá-las dizendo que elas não podem estar no seu santuário, porém elas consideram-se com esse direito devido à sua missão: vingar o matricida. Na opinião das Erínias/Senhoras, Apolo/Jaime Monsanto é que não deveria ter deixado entrar em sua casa um matricida. É importante que nunca percam o sentido de indignação.

Quando dizem *Ah!*²⁵ v.149, devem deixar sair o ar à medida que se aproximam do chão. Isto evita que umas pessoas permaneçam com ar e outras não, criando assim uma rutura no diapasão. As senhoras têm de ter atenção para nunca forçarem a garganta. Ao pronunciarem *antigas divindades*²⁶ v.150, devem apontar para elas mesmas e a expressão *Quem poderá dizer*²⁷ v.154, não pode ser gritada. Quando dizem *Tu és deus* não podem dotar o verso de nenhuma carga positiva, porque as Erínias/Senhoras estão a criticar Apolo/ Jaime Monsanto e o facto de ele sendo um Deus Novo desrespeitar um Deus Antigo.

As Erínias/Senhoras têm de ter bem presente que vão usar máscaras e luvas especiais.

Leveza é o mote para toda a cena, as deusas vingadoras devem criticar Apolo/ Jaime Monsanto mas de uma forma leve. As Senhoras/Erínias ainda estão muito presas ao texto e isso não lhes dá o distanciamento necessário para conseguirem interpretar de uma forma menos rígida.

²³ Ésquilo (1990: 191).

²⁴ Ésquilo (1990: 192).

²⁵ Ésquilo (1990: 192).

²⁶ Ésquilo (1990: 192).

²⁷ Ésquilo (1990: 192).

Nesta fase dos ensaios, é necessário realçar a importância do sentido, do texto é também imperativo insistir numa respiração comum e coordenada. Na verdade é na respiração que as Senhoras/Erínias irão encontrar a ideia do corpo. Se distorcerem o processo de inspiração e expiração, irão desorganizam-se. Não podem esquecer que as antigas divindades são elas e devem mostrar isso nos gestos, não podem só dizer o texto como se estivessem a falar de outras pessoas. A relação Deus Novo – Antigas Divindades nunca poderá ser esquecida.

Devem ter presente que a história não termina quando dizem *sob o chicote do terrível, público algoz*²⁸ v.161, e como tal devem fazer a ligação para os seguintes versos. Ao proferir *Assim se comportam os novos deuses, que tudo dominam*²⁹ v.162, devem fazê-lo em tom de crítica, e este tom permanece nos versos seguintes. As Erínias/ Senhoras não podem esquecer a relação com o público, mostram o trono enquanto dizem *Assim se comportam os novos deuses, que tudo dominam*³⁰ v.162 e olham para o público, numa atitude muito crítica sobre o que estão a mostrar. A ideia que transmitem é que os Novos Deuses conspurcaram o santuário de Apolo/Jaime Monsanto. O verso *Diante dos meus olhos*³¹ v.164 não é para ser gritado. Não podem comentar, explicar ou até mesmo tentar ilustrar, só têm de mostrar a indignação. O tom é mais crítico e menos moralista. Sobre a expressão *da base ao cimo*³² v.165, o tom deve ser crítico e um pouco mais lento. Só têm de mostrar que são púlicas. Têm todo o tempo para aguentar o espetador. Todos os movimentos das Erínias/Senhoras devem ser coordenados, mesmo quando se aproximam do público devem fazê-lo todas ao mesmo tempo, mas sem correr.

Quando as deusas exprimem *deus profeta*³³ v.169, a ideia subjacente é que Apolo/Jaime Monsanto, não tinha nenhuma necessidade de fazer o que fez, têm de usar um tom cínico e crítico pois foi o oráculo de Apolo/Jaime Monsanto que levou Orestes/Rogério Boane a matar a própria mãe. Apolo/Jaime Monsanto não foi pressionado por nada nem por ninguém, então qual o motivo que o levou a fazer o que fez? É esta a pergunta que devem deixar passar nas entrelinhas.

As Erínias/Senhoras não podem tentar explicar algo que não sabem, elas não têm qualquer explicação para o que aconteceu. A situação é de perplexidade e não para

²⁸ Ésquilo (1990: 192).

²⁹ Ésquilo (1990: 192).

³⁰ Ésquilo (1990: 192).

³¹ Ésquilo (1990: 192).

³² Ésquilo (1990: 192).

³³ Ésquilo (1990: 192).

explicações. Elas estão a aduzir, estão a juntar ideias que levem o público a corroborar a pergunta *Quem poderá dizer que há aqui sombra de justiça?*³⁴ v.154. Não esquecer que o pacto que Apolo/Jaime Monsanto rompeu era com as Antigas Deusas. As Erínias/Senhoras sentem-se destratas.

Do ponto de vista da dramaturgia do espetáculo não interessa denegrir a imagem das Erínias/Senhoras. Pois estas estão a ser vítimas de uma decisão para a qual não intervieram. Contudo elas têm argumentos para discutir, pois elas estão a fazer o trabalho que lhes compete. Segundo as deusas vingadoras, o culpado é Apolo/Jaime Monsanto, pois para honrar um mortal que matou a própria mãe, rompeu o pacto que tinha com as Antigas Deusas. Isto deixa-as indignadas.

Quando pronunciam *Tornou-se-me odioso*³⁵ v.174, o pensamento das Erínias/Senhoras deve ser “isto não vai fazer com que escape, eu nem o posso ver mas sou capaz de o levar, não vou desistir”. Não podem esquecer que quando referem *um vingador*³⁶ v.177, são as próprias Erínias/Senhoras. Não podem entrar numa tensão tonta, deve ser um discurso real, concreto, que se pode comparar com as situações de hoje em dia. O importante é estar no ritmo certo e dizer o texto com energia para fazer sentido.

O tom passa a muito furioso quando dizem *Tornou-se odioso, sem, com isso, conseguir arrancar-me o culpado*³⁷ v.174, e a ideia que as Erínias/Senhoras devem ter em mente é que Apolo/Jaime Monsanto, não lhes vai conseguir arrancar o culpado porque o vão perseguir apanhar. Não podem entrar num tom muito grave, tem de ser mais leve para não magoar a garganta.

As deusas da noite têm de mostrar que estão desvairadas. Devem ser capazes de estar descontraídas, mas profundamente críticas em relação à traição de Apolo/Jaime Monsanto.

Apolo

As deusas vingadoras jamais esperavam que Apolo/Jaime Monsanto, um Deus Novo, não cumprisse com o pacto antigo. Indignação é a nota recorrente para o coro durante

³⁴ Ésquilo (1990: 192).

³⁵ Ésquilo (1990: 193).

³⁶ Ésquilo (1990: 193).

³⁷ Ésquilo (1990: 193).

toda a peça. Nos ensaios iniciais faltava indignação ao tom do Corifeu/Solange Sá. Este colocava-se numa posição de subalterno em relação a Apolo/Jaime Monsanto e não pode, ela tem de discutir com ele de igual para igual. Está indignado por ele ter quebrado o pacto.

O encenador Rui Madeira explica, por diversas vezes, ao longo de todos os ensaios, o texto para que os atores consigam incorporar o tom correto. Esta cena deve retratar uma conversa banal entre duas pessoas que não estão de acordo. Tudo o que ele, Corifeu/Solange Sá, disser não é importante para o objetivo dele, Apolo/Jaime Monsanto, e tudo o que diz incrimina-o. A Solange não pode desatar aos berros e o Jaime deve manter-se sempre com uma postura superior, sem nunca baixar ao nível dela. Apolo/Jaime Monsanto é cínico, falso-ingénuo, não tem limites para atingir os seus objetivos, é misógino e cheio de certezas. Tem uma convicção louca do poder que tem.

É importante não esquecer que o deus do sol entra em cena no momento em que as Erínias/Senhoras dizem mal dele. As deusas quando percebem que Apolo/Jaime Monsanto está a ouvi-las ficam sem saber o que fazer, sentem-se deslocadas até ao momento em que o Corifeu/Solange Sá fala e se dirige a Apolo/Jaime Monsanto.

Esta cena particular foi bastante difícil para os atores encontrarem o tom certo. Foram ensaios marcados por muitos avanços e recuos. A grande dificuldade em organizar os dois, quando um se organiza, desorganiza-se o outro. A atriz Solange Sá tem a tendência de discutir e não é isso que se pretende. Ela deve defender a sua posição, a primeira coisa a fazer é garantir a sua posição para poder haver e sentir-se o embate. Por sua vez, o ator Jaime Monsanto está com tendência para responder à pressa devido à forma como a Solange lhe fala. Na verdade, o que os dois deveriam fazer era argumentar a posição de cada um, substituindo assim a pressa e os gritos.

Apolo/Jaime Monsanto tem um discurso muito centrado em si mesmo. Quando diz *É uma ordem!*³⁸ v.179, deve fazê-lo num tom de ameaça. Lóxias/Jaime Monsanto deve transmitir, através do olhar, um certo prazer mórbido enquanto ouve as Erínias/Senhoras falarem mal dele. Quando se cansa corre-as dizendo *Fora daqui!*³⁹ v.179, depois disso deve esperar a reação das Erínias/Senhoras e então reafirma *É uma*

³⁸ Ésquilo (1990: 193).

³⁹ Ésquilo (1990: 193).

*ordem!*⁴⁰ v.179. Ao dizer estas duas últimas expressões Apolo/Jaime Monsanto deve ser radical e manter a energia na palavra.

Tanto o Corifeu/Solange Sá bem como Apolo/Jaime Monsanto devem ter consciência de que o *antigo pacto*⁴¹ v.172, a que as Erínias/Senhoras se referem diz respeito ao pacto estabelecido entre os Deuses Novos e os Deuses Velhos. Apolo/Jaime Monsanto quebrou o pacto quando decidiu acolher e proteger Orestes/Rogério Boane.

Como deusas subterrâneas que são, as Erínias/Senhoras não podem entrar nos templos dos deuses Olímpicos. Porém, está na natureza das Erínias/Senhoras perseguir os culpados de morte, como tal têm todo o direito a entrar no santuário de Apolo/Jaime Monsanto se aí estiver a sua presa. O Corifeu/Solange Sá deve partir desta razão primordial para conseguir encontrar o tom certo, não se pode sentir deslocado por estar no templo de Apolo/Jaime Monsanto bem pelo contrário. Deve sentir-se com autoridade para ir onde Orestes/Rogério Boane for, pois esse é o seu trabalho. A ideia que a Solange Sá deve ter em mente é: se Orestes/Rogério Boane está aqui, eu também tenho de estar e Apolo/Jaime Monsanto não pode reclamar, pois eu estou a cumprir o meu papel.

É importante que a Solange tenha a consciência da posição que ocupa ali enquanto Erínia. No fundo resume-se a: “eu tenho ou não autoridade para estar aqui? É claro que tenho porque eu venho fazer justiça, venho matar Orestes!”. Neste momento a Solange não pode pensar em como é que diz as frases, deve sim estar consciente do poder que tem porque o resto flui naturalmente.

Quando Apolo/Jaime Monsanto pronuncia *Não deveis aproximar-vos desta morada*⁴² v.185, o tom deve ser o mesmo de quando disse *Fora daqui!*⁴³ v.179. “Vocês estão no sítio errado se querem fazer justiça” Este deve ser o pensamento do ator para conseguir interpretar o seu personagem e correr as Erínias/Senhoras. Apolo/Jaime Monsanto deve ter sempre presente que se sente superior perante aqueles seres dúbios, esta superioridade deve ser transmitida através das suas expressões.

Quanto mais zangadas as Erínias/Senhoras se mostram em melhor posição fica Apolo/Jaime Monsanto, isso significa que está a conseguir o seu objetivo que é irritar as

⁴⁰ Ésquilo (1990: 193).

⁴¹ Ésquilo (1990: 192).

⁴² Ésquilo (1990: 193).

⁴³ Ésquilo (1990: 193).

deusas. Desde o verso *Não deveis aproximar-vos desta morada, mas dos lugares de castigo* até ao verso *gemem os homens com um pau enterrado na espinha*.⁴⁴ v.185 até v.190, o tom é de crítica para com as Erínias/Senhoras, Apolo/Jaime Monsanto está, de certa forma, a responder a tudo o que elas disseram de mal sobre ele.

São as deusas da noite que dão razão a Lóxias/Jaime Monsanto para este dizer o seu texto. Ele vai argumentando à medida que se vai enervando com elas, contudo não pode fazer demasiadas pausas pois numa discussão não se respeitam os pontos finais.

Apolo/Jaime Monsanto enquanto diz o seu texto deve manter sempre a relação com o outro, não se pode esquecer que está a comunicar com alguém. Deve procurar no outro a força que precisa pois quando fragiliza tem a tendência de ficar sozinho. O tempo é ele quem domina como tal tem o tempo todo que precisar. A palavra tem de ser mais clara para o público perceber a história. Todo este texto é uma luta com elas. A estratégia dele é fazê-las correr atrás de Orestes/Rogério Boane para o templo de Atena/Sílvia Brito.

A questão do *Soberano Apolo*⁴⁵ v.198 com todos os significados, que deu na tentativa de ajudar, o encenador acabou por baralhar a atriz que agora não encontra, a seu ver, uma forma correta para dizer *Soberano Apolo*. A Solange não pode dizer *Soberano Apolo*⁴⁶ v.198 de uma forma séria, ou seja, reconhecendo-lhe de facto essa soberania. Também não pode continuar com uma veemência direta contra Apolo/Jaime Monsanto.

Neste momento estão os dois, o Jaime e a Solange, fora do tom que é necessário manter, estão mais preocupados em ouvir o que estão a dizer, isso leva a que se perca a relação entre os dois. A ideia é ouvirem-se um ao outro e reagir ao que dizem. O tom e a atitude estão completamente perdidos. Não está fácil reencontrar o caminho. Não estão nem a responder nem a ver-se um ao outro. Têm de falar mais devagar. O Corifeu/Solange Sá não tem de atacar Apolo/Jaime Monsanto, deve sim defender-se porque é pela defesa que vai valorizar a sua posição. Apolo/Jaime Monsanto por sua vez, não explica ou comenta deve argumentar, ele deixa-as enfurecidas e põe-nas na rua pela palavra.

⁴⁴ Ésquilo (1990: 193).

⁴⁵ Ésquilo (1990: 194).

⁴⁶ Ésquilo (1990: 194).

A dada altura os nervos já tomam conta de toda a situação e isso fragiliza as pessoas. Não se trata de um problema de perceção, porque os dois já perceberam. Eles só precisam é de discernimento, calma e controlo sobre a situação.

O Jaime Monsanto/Apolo está com a tendência de criar uma ideia muito formal e isso leva-o a perder facilmente a imagem excêntrica, de engraçado mas perigoso. Quando se fala em aprofundar a imagem extravagante é no sentido de torna-lo mais misógino. Não pode ter a preocupação em representar, o tom deve ser forte e no sentido de uma ameaça, pode ser ainda mais ríspido mas sem perder nunca a sua imagem. O facto de ser excêntrico deve ser muito mais natural, mais solto, deve torná-lo enigmático não deixando transparecer o seu objetivo, a sua estratégia. O ator deve valorizar o facto de estar vestido de dourado. Apolo/Jaime Monsanto tem de manter a sua atitude de poder, ativo, não se pode deixar surpreender pelo tom da Corifeu/Solange Sá.

Orestes

Orestes/Rogério Boane chega ao santuário de Atena/Sílvia Brito por ordem de Lóxias/Jaime Monsanto, contudo até ao final Orestes/Rogério Boane irá demonstrar dúvidas em relação ao que fez. Quando chega a Atenas e o seu único pensamento deve ir no sentido da surpresa da chegada. No fundo ele próprio está surpreso por conseguir chegar uma vez que nem ele acreditava ser capaz. É importantíssimo mostrar que está esgotado, sem forças, mas que ainda assim conseguiu chegar.

Devido ao seu estado não convém dizer o texto com pressa, porque transmite a ideia de força que na verdade ele não tem. Deve sentir-se frágil, sentir o corpo sem força.

Não pode ficar tão preso ao texto, e também não deve dividi-lo muito. Deve ter atenção ao ritmo que imprime ao texto porque dá-lhe uma força contrária à situação.

O que o leva a dizer este texto é a certeza de que vai morrer, mas ainda assim algo o motiva a falar, algo o pressiona para que conte o que lhe aconteceu. Depois de chegar ao templo de Atena/Sílvia Brito, tal como Apolo/Jaime Monsanto lhe havia ordenado, Orestes/Rogério Boane acredita que vai morrer. É o pensamento de que a sua vida estaria prestes a findar que lhe dá a liberdade para dizer o texto. Neste texto que declama, Orestes/Rogério Boane entrega o destino da sua vida nas mãos de Atena/Sílvia Brito, pois apenas ela, neste momento, o poderá salvar das Erínias/Senhoras. O ator

deve dizer o texto num tom quase de prece numa última tentativa de que Atena/Sílvia Brito se compadeça do seu sofrimento.

Na esperança de que Atena/Sílvia Brito o salve da morte, Orestes/Rogério Boane entrega-se nas mãos da deusa da justiça.

O ator não pode confundir a energia que a personagem deve demonstrar ao dizer o texto e o sentido do texto. Embora através do texto possa transparecer alguma energia, ou esperança na salvação do matricida, Orestes/Rogério Boane está desgastado.

Orestes/Rogério Boane refere a questão do sangue e é necessário ter em mente que existem aqui dois tipos de sangue. O sangue que Orestes/Rogério Boane efetivamente tinha nas mãos e o sangue, figurativo, que representa a mancha do matricídio. É precisamente esta mancha de sangue que o faz sofrer e o angustia, pois ele nunca se consegue libertar da culpa de ter morto a própria mãe.

Orestes/Rogério Boane sente que se deve explicar, ainda que a sua situação não se modifique, ele sente que deve abrir o seu coração.

O ator deve ter muita atenção ao dizer o texto, pois não pode ir imprimindo energia ao mesmo texto uma vez que Orestes/Rogério Boane está sem forças. Uma coisa é sentir que tem de falar, outra é ter energia para isso. O ator deve usar um tom calmo e sereno.

Também não pode transmitir a ideia de discussão, porque nesse caso o texto ganha rapidez e não é isso que se pretende. É imperativo retirar toda a energia ao texto, pois Orestes/Rogério Boane não tem qualquer energia. Isto é um discurso de uma pessoa completamente desgastada que já não tem força para mais. As palavras saem soltas de uma cabeça que já não aguenta mais.

Surge a ideia da enxaqueca, agora deve dizer o texto com a ideia de repetição e de enxaqueca. O objetivo é menos devoção e mais cansaço. Estas são notas que não se podem abdicar de forma alguma.

Conclui-se que a questão da prece não funciona porque torna o texto todo igual. É importante que se acentue que mesmo sem força Orestes/Rogério Boane continua com a dúvida e com um diálogo interior. “Eu não sou impuro, eu matei, não nego mas já me redimi”, este deve ser o pensamento de Orestes/Rogério Boane.

Erínias e Orestes

As Erínias/Senhoras entram no templo de Atena/Sílvia Brito aos trambolhões. Depois de caírem exaustas, o pensamento das deusas das trevas deve ir no sentido de “mas o que é que me está a acontecer, eu quero matar Orestes/Rogério Boane e agora que estou tão perto de o fazer não tenho força?” As Erínias/Senhoras ficam incrédulas com o que lhes está a acontecer, não percebem como estando tão perto da presa se sentem incapazes de a alcançar. O tom de raiva deve persistir, por mais uma vez, não conseguirem apanhar Orestes/Rogério Boane. Esse tom mantém-se enquanto dizem *Agora ele está aqui agachado em qualquer parte: o cheiro a sangue humano sorri-me.*⁴⁷ v.251 e v.252.

Quando dizem *Atenção, dá atenção! Examina bem tudo, não vá ele escapar-se, fugir impune, o assassino de sua mãe!*⁴⁸ v.255 e v.256, as Erínias/Senhoras falam entre si.

Orestes/Rogério Boane, ao proferir *Ensinado pela desgraça, conheço muitos modos de me purificar e sei quando é justo falar e quando importa estar calado até uma deusa ouve um apelo mesmo de longe – e me liberte das minhas perseguidoras*⁴⁹ v.277 até v.298, deve fazê-lo num tom intimista em forma de reza, de oração. Trata-se de um suplício dirigido a Atena/Sílvia Brito. A ideia que permanece é a de um homem que limpou a sua mancha e, por essa razão, já não contamina ninguém.

A ideia de repetição, tem de ser algo íntimo, num tom calmo e sossegado como que um autoconvencimento. É como se Orestes/Rogério Boane se estivesse a entregar a Atena/Sílvia Brito a ele e ao seu povo. A tábua de salvação é Atena/Sílvia Brito porque é uma deusa e ouve o chamamento onde quer que ela esteja.

Erínias – mantendo-se em cena

As Erínias/Senhoras dizem o texto enquanto dançam com a parte de cima do corpo. O tom da palavra tem de ser calmo e quase sussurrado. Devem cruzar os braços e em seguida dizer o texto em posição de descanso. O sentido que dão às palavras tem de ser expresso pelo movimento das mãos. Pronunciam *Ó mãe, mãe Noite que me geraste*

⁴⁷ Ésquilo (1990: 198).

⁴⁸ Ésquilo (1990: 198).

⁴⁹ Ésquilo (1990: 198 e 199).

*para castigo dos que vêm a luz e dos que já a perderam*⁵⁰ v.323 e v.324, em tom de queixa implorando as trevas. Neste último verso as Erínias/Senhoras referem-se não à mãe do céu mas das profundezas das trevas.

Nos últimos ensaios ficou decidido que já não haveria dança alguma e que este texto seria dividido por todas, para que cada uma pudesse dizer uma parte.

Atena

Atena/Sílvia Brito entra no santuário. A sua chegada é trabalhada sob a ideia de que a deusa estava ocupada quando foi chamada e chegando a casa depara-se com um incrível cenário. As Erínias/Senhoras rodeiam Orestes/Rogério Boane para que este não possa escapar uma vez mais. Atena/Sílvia Brito deve mostra-se indignada com o que se passa ali. O truque está em olhar para o Arauto/André Laires e pensar: tu és um incapaz, olha o que fizeste aqui! A qualidade do olhar aqui tem muita importância enquanto algo bastante interpretativo.

Atena/Sílvia Brito mostra um ar de superioridade e chega mesmo a afirmar que não sabe quem são aqueles seres dúbios, provocando-as de certa forma. O facto de Atena/Sílvia Brito fingir que não conhece as Erínias/Senhoras enfurece-as. O pensamento para Atena/Sílvia Brito é a interrogação sobre o que provocou a presença das deusas das trevas na sua casa. O Corifeu/Solange Sá não justifica apenas a sua presença no templo de Atena/Sílvia Brito como também informa a deusa da justiça dos acontecimentos que motiva a presença de todos.

Quando Atena/Sílvia Brito questiona as Erínia/Senhoras *Confiais-me, portanto, a resolução do pleito?*⁵¹ v.434, a filha de Zeus já está ao serviço de Orestes/Rogério Boane. A filha de Zeus está a obrigá-las a “morrer” pelo lado da argumentação. A deusa de uma forma astuta leva as Erínias/Senhoras a pedir aquilo que quer, ou seja, o julgamento. As Erínias/Senhoras, numa primeira instância, não queriam um julgamento, mas acabam por o pedir, demonstrando que estão profundamente convencidas da vitória: *Porque não, se te achamos inteiramente digna da nossa veneração?*⁵² v.435. Desta forma, as Erínias/Senhoras mostram-se confiantes na decisão de Atena/Sílvia

⁵⁰ Ésquilo (1990: 200).

⁵¹ Ésquilo (1990: 207).

⁵² Ésquilo (1990: 207).

Brito. As deusas das trevas acreditam que a deusa da justiça não as vai trair como fez Apolo/Jaime Monsanto e vai respeitar o pacto estabelecido.

Atena/Sílvia Brito tem a noção da gravidade da situação, *A matéria é demasiado grave*⁵³ v.470, sabe que é uma situação complicada como tal deve ser prudente. A ideia da criação do tribunal é muitíssimo importante, por isso tem de ser muito clara e explícita.

Deve ser de alguma forma perceptível para o espectador que se trata de uma estratégia entre Apolo/Jaime Monsanto e Atena/Sílvia Brito para acabar com as deusas vingadoras. Quando Atena/Sílvia Brito se dirige a Orestes/Rogério Boane não pode ser muito simpática, para evidenciar o seu sentido de justiça e equidade. Orestes/Rogério Boane responde com a ideia de que não é um suplicante impuro. O discurso de Orestes/Rogério Boane deve ser sob a ideia de sofrimento, porque está a recordar momentos muito marcantes e dolorosos.

Quando Orestes/Rogério Boane afirma *quero em primeiro lugar libertar-te da grave preocupação que revelam as tuas últimas palavras*⁵⁴ v.443, o ator deve tornar claro que a preocupação é de Orestes/Rogério Boane e não de Atena/Sílvia Brito.

Com todo este texto desde *Atena Soberana até acatá-la-ei inteiramente*⁵⁵ v.443 até v.468, Orestes/Rogério Boane não consegue explicar nada do que aconteceu, apenas tenta reafirmar que já se encontra purificado. Todo este discurso não pode ser dito de uma forma fria e calculada, pois são lembranças e questões que ainda o fazem sofrer. O único aspeto que se pode realçar é o facto de o filho de Agamémnon afirmar que Apolo/Jaime Monsanto é tão responsável quanto ele. O ator deve dar alguma ênfase à questão da responsabilidade de Apolo/Jaime Monsanto.

Durante todo o discurso de Orestes/Rogério Boane, o Corifeu/Solange Sá deve permanecer muito atento pois tudo o que o matricida diz deixa as Erínias/Senhoras numa situação complicada.

É imperativo que os atores percebam que toda a cena é no fundo um jogo de vasos comunicantes.

⁵³ Ésquilo (1990: 209).

⁵⁴ Ésquilo (1990: 208).

⁵⁵ Ésquilo (1990: 208).

Senadores

Num primeiro momento, o encenador sugere uma leitura conjunta para avaliar a respiração de cada um e definir as pausas no texto. A maior dificuldade desta cena foi encontrar uma respiração comum.

O grupo de senadores para melhor interpretarem o texto deve colocar-se na posição de cidadãos comuns, só assim conseguirão tomar como suas as palavras do texto que têm para dizer.

Os senhores têm de sentir que são respeitados, tal como a sua opinião. São pessoas que interessam ouvir porque detêm um determinado estatuto na sociedade. Têm de ter consciência de que o que dizem é algo muito importante, sábio.

Este grupo de senadores está, claramente, do lado das Erínias/Senhoras. O aparecimento de Orestes/Rogério Boane neste contexto é meramente instrumental, porque Apolo/Jaime Monsanto usa-o para acabar com as Erínias/Senhoras.

O texto inicia-se afirmando que se por acaso o matricida triunfar os crimes serão mais fáceis, esta é a opinião do grupo de senadores. Se Orestes/Rogério Boane vencer, os crimes vão aumentar, pois não haverá receio da punição.

É importante que respeitem as pausas em conjunto. Não precisam de gritar, devem falar mais baixo e num tom mais grave. Quanto mais gritado menos poético se torna o texto. Devem respirar bem, para não imprimirem velocidade ao texto, pois este tem de ser dito devagar e calmamente.

O Coro não pode dizer o texto com demasiada entoação, deve apenas chamar à atenção para o que acontecerá se Orestes/Rogério Boane vencer, com um tom concreto, direto, sem cantar.

Todo o texto deve ser dito com mais calma, para sentir a responsabilidade das palavras, tem de ser dito com ponderação. Intervém para esclarecer o povo, isto acontece imediatamente antes do início do julgamento.

É melhor baixar o tom para criar proximidade com o público e também para ser mais fácil dizer as frases mais longas.

Quando os senhores pronunciam *Não queiras viver nem na anarquia nem no despotismo*.⁵⁶ v.525, o tom deve ser direto, afirmativo, concreto tendo em atenção as pausas.

Então há-se chamar v.559, deve ser dito seguido e a pausa faz-se em *aflição* v.556. Deve ter muito cuidado com o ritmo que imprime para não ficar sem ar. Tem de respirar bem para conseguir dizer toda a frase e não pode acelerar, ou parar para acompanhar os diferentes elementos do Coro.

É necessário que o Coro tenha especial atenção com os advérbios pois estes têm de ser pronunciados corretamente.

O Coro experimenta dizer o texto sem ler, para acertar o texto e ganhar contacto visual com o espetador. Convém que todos tenham em atenção a forma como estão sentados, devem ter uma atitude mais ativa, sem evidenciarem um ar relaxado. O olhar deve ser dirigido às pessoas.

Como nem todos os senhores sabem o texto, é melhor que todos leiam para o ritmo ser o mesmo. O texto tem de ser bem dito, a boca bem aberta e as palavras bem articuladas. É imperativo que os senhores tenham um sentido crítico sobre o que estão a dizer.

Tribunal

Depois da decisão de Atena/Sílvia Brito criar um tribunal especial para resolver a questão do matricídio, esta cena reúne todos os intervenientes no assunto. Temos então Atena/Sílvia Brito que preside ao julgamento e ao seu lado os senadores como representantes da cidade. Do lado acusador estão as Erínias/Senhoras chefiadas pelo Corifeu/Solange Sá e do lado da defesa apresenta-se Apolo/Jaime Monsanto, e por último encontra-se o acusado Orestes/Rogério Boane.

Uma vez que cada um representa um lado da quezília, a discussão entre Apolo/Jaime Monsanto e as Erínias/Senhoras é uma constante. Cada um deve defender a sua tese. A discussão não se limita apenas entre eles os dois, esta discussão é também para outrem, que no caso é o público.

⁵⁶ Ésquilo (1990: 211).

É relevante ter em atenção o correr do texto, *Sim, porque é algo diferente a morte de um homem nobre, honrado pelo ceptro dado por Zeus*⁵⁷ v.625. Ao proferir esta frase, Apolo/Jaime Monsanto deve fazê-lo com mais calma para se perceber bem o que está a dizer.

O Corifeu/Solange Sá, contrariando o exemplo anterior, deve ser mais radical quando diz *A acreditar no que tu dizes, foi Zeus que te ditou este oráculo em que se ordenava a Orestes que vingasse a morte do pai, sem atender em nada ao respeito devido à mãe!*⁵⁸ v.622. Apolo/Jaime Monsanto deve mostrar o seu desprezo por aqueles monstros quando diz *Ó monstros de todos odiados*⁵⁹ v.644.

Quando Apolo/Jaime Monsanto diz *Concluindo*⁶⁰ v.667, deve trabalhar sobre a ideia de que não lhe apetece falar mais com aqueles monstros. Perante esta atitude o Corifeu/Solange Sá fica furioso.

Clitemnestra/Ana Bustorff está no centro da argumentação de Apolo/Jaime Monsanto, ela que matou como uma amazona. O que interessa é o lado do desprezo, do ódio.

O Jaime Monsanto/Apolo não pode responder no tom em que a Solange Sá/Corifeu termina, ele deve manter-se fiel ao seu registo. O Corifeu/Solange Sá pode acabar as frases aos gritos que Apolo/Jaime Monsanto deve manter-se calmo e sereno sempre sem sair do seu registo. “Não se podem deixar levar pelo tom, um do outro, porque cada um tem o seu registo”.

Quando Apolo/Jaime Monsanto questiona *Não é justo fazer bem a quem nos honra*⁶¹ v. 725, deve ser mais cínico. O ator Jaime Monsanto/Apolo deve permanecer com a ideia de que só responde às questões das Erínias/Senhoras, porque pessoalmente quer é um favor que lhes faz. Este aspeto faz com que o ator se sinta sempre superior em relação às Erínias/Senhoras. O deus do sol controla toda a situação e é importante que deixe transparecer o poder que detém.

É necessário que Jaime Monsanto/Apolo não se perca com pormenores pesados, é importante deixar-se surpreender com o decorrer da cena.

⁵⁷ Ésquilo (1990: 217).

⁵⁸ Ésquilo (1990: 217).

⁵⁹ Ésquilo (1990: 218).

⁶⁰ Ésquilo (1990: 219).

⁶¹ Ésquilo (1990: 222).

Apolo/Jaime Monsanto deve mostrar-se completamente seguro e convicto do que diz. O deus do sol sabe como provocar as vingadoras. Deve permitir que transpareça o ódio que sente pelas Erínias/Senhoras. Contudo é essencial que não se esqueça da sua imagem louca, excêntrica, porque se perde esta imagem, ficando a sua personagem muito fragilizada.

O Corifeu/Solange Sá deve apresentar-se com uma atitude de ouvinte atento, mas descrente de tudo o que Apolo/Jaime Monsanto diz. O discurso do Corifeu/Solange Sá não pode ser irónico, nem muito formal.

O encenador, no decorrer dos ensaios, ajuda os atores na interpretação do texto para juntos encontrarem o tom certo para cada frase. O encenador aconselha a atriz Solange Sá/Corifeu a usar uma determinada entoação quando diz *respeito devido à mãe!*⁶² v. 624, fazendo-a realçar a entoação da palavra *mãe*.

Por estar tão convicto da vitória o Corifeu/Solange Sá afirma *suspenderei a minha ira contra esta cidade*⁶³ v.732.

As Erínias/Senhoras devem dizer o texto em tom de prece, de reza mas também não podem ser demasiado radicais. A prece que não é prece é mais no sentido de rogar uma praga. É um olhar sobre elas mesmas, como se elas se enchessem de raiva e sede de vingança. Já não dizem o que diziam ao público na casa de Apolo/Jaime Monsanto, agora o discurso é completamente diferente. O Corifeu/Solange Sá não pode colocar tanta força nas palavras. A nota recorrente para este texto é o “ahhhh”, mas sem ser “rrrrrr”.

As notas do encenador são sempre realistas, para que facilmente sejam controladas por atores e pelo próprio encenador.

Antes de dizer que está dominada pelo encanto de Atena/Sílvia Brito, o Corifeu/Solange Sá deve esperar uns momentos para criar suspense. Neste texto não pode haver raiva mas sim indignação, sempre indignação e nunca raiva. Quando o Corifeu/Solange Sá se dirige a Atena/Sílvia Brito não há violência é mais um jogo. O encenador intervém inúmeras vezes para corrigir o tom do diálogo entre ambos.

⁶² Ésquilo (1990: 217).

⁶³ Ésquilo (1990: 223).

O Corifeu/Solange Sá deve atenuar o tom gritante para se perceber perfeitamente o que diz.

São dadas indicações de tom para o diálogo entre Orestes/Rogério Boane e o Corifeu/Solange Sá.

Orestes/Rogério Boane não deve ser tão perentório porque ele de facto matou a própria mãe mas continua com dúvidas. O Corifeu/Solange Sá obriga Orestes/Rogério Boane a ser mais claro, pois ele está com dificuldades em dizer quem o mandou matar a própria mãe. O discurso de Orestes/Rogério Boane precisa de uma sinceridade que lhe confere de imediato o lado trágico sem ser necessário forçar nada. Este lado trágico refere-se ao sofrimento de um filho, Orestes, que se vê obrigado por um deus, Apolo, a matar a própria mãe para vingar a morte do pai. Orestes/Rogério Boane não pode dizer o texto como ladainha, deve olhar Atena/Sílvia Brito com uma sinceridade simples.

Orestes/Rogério Boane está com medo e com dúvidas por essa razão evoca o nome do pai dizendo, *E o meu pai há-de enviar-me do túmulo o seu auxílio*⁶⁴ v.598, A nota para esta cena é a dúvida e o medo de Orestes/Rogério Boane que não encontra apoio algum em Apolo/Jaime Monsanto, que por sua vez está a tentar controlar tudo. Orestes/Rogério Boane pode exprimir-se mais, mas com cuidado para não passar uma imagem de força e confiança.

O filho de Agamémnon não pode mostrar que não tem sentimentos porque a imagem da mulher que mata o marido e depois é morta pelo filho, não lhe sai da cabeça. Sem choro, sem drama mas com a ideia de que aquilo o transtornou e que apesar de dizer o contrário ainda não se sente liberto daquela culpa.

Durante este processo as coisas têm de acontecer sem que as personagens, agora em disputa, tenham a noção do desfecho.

No final da cena, depois de Atena/Sílvia Brito dar o veredito final, o discurso de Orestes/Rogério Boane altera-se drasticamente. A personagem sai de uma situação fragilizada e sem saber como encontra uma força incrível.

⁶⁴ Ésquilo (1990: 215).

A despedida de Orestes

Esta cena baseia-se na reação eufórica de Orestes/Rogério Boane que com uma energia desmedida festeja a decisão de Atena/Sílvia Brito. A atuação desregrada de Orestes/Rogério Boane deve ser na exata proporção de alguém que se salva da condenação à morte.

Antes de Atena/Sílvia Brito revelar a decisão final, todos os presentes Apolo/Jaime Monsanto, Erinias/Senhoras e Orestes/Rogério Boane, devem fazer uns momentos de silêncio para criar suspense e expectativa.

O texto de Orestes/Rogério Boane não pode ser tão expresso. A ideia é de que ele não encontra a melhor forma de expressar o que lhe vai na cabeça e na alma. Este é o culminar do sofrimento desde criança, passando pela morte da irmã, do pai e da mãe. Ele chegou ao seu limite, é importante que se lembre das *Coéforas*, do seu sofrimento quando pede ajuda ao pai e aos deuses.

Esta cena é muito individualista, é muito sobre Orestes/Rogério Boane. O facto de o ator se querer ajoelhar não vai ao encontro do que o encenador pretende para esta cena. O que o encenador tenciona é que Orestes/Rogério Boane exprima de uma forma exuberante a alegria que sente. Enquanto o ator vai saltando e correndo de um lado para o outro deve ir dizendo o texto.

A ideia que ajuda o ator a encontrar o tom adequado para esta cena vai no sentido de “agora aquilo é tudo meu outra vez”. A ideia que está subjacente ao seu texto é o facto de Orestes/Rogério Boane ter recuperado todo o poder.

Com este texto não se pretende que Orestes/Rogério Boane explique nada pois é tudo uma amálgama de sentimentos que só a ele dizem respeito. Sente-se com uma adrenalina de um homem capaz de tudo. Orestes/Rogério Boane torna-se o chefe dos Argivos, timoneiro do seu país, um homem com o potencial do pai, um assassino profissional.

A reação de Orestes/Rogério é de tal forma exuberante que causa apreensão a quem o vê. O filho de Agamémnon demonstra com as suas atitudes ser um homem bastante poderoso, e alienado nas suas promessas *para sempre, nos séculos que hão-de vir*⁶⁵

⁶⁵ Ésquilo (1990: 225).

v.766, estas palavras são um pouco alucinadas mas são também o resultado da força e poder com que Orestes/Rogério Boane se sente.

A palavra tem uma força enorme. Ele só estava com medo de morrer, ou da possibilidade de morrer, porque de resto é igual a tantos outros. Com o discurso de Orestes/Rogério Boane o público tem de ficar apreensivo porque ele mostra-se ainda pior do que o pai.

Orestes/Rogério Boane esquece-se do público quando ouve dizer que está absolvido, fica completamente cego, aos gritos, eufórico e o texto sai muito na ideia do EU. Apolo/Jaime Monsanto fica a olhar para ele como a criatura que o próprio criou. A ideia de que ouviu todas as acusações e provocações das Erínias/Senhoras e agora que ganhou, não se contém e explode de alegria.

Orestes/Rogério Boane e o Corifeu/Solange Sá têm de ouvir e valorizar aquilo que a Atena/Sílvia Brito diz. Os dois devem reagir quando ouvem a palavra *absolvido*, mas têm de deixar Atena/Sílvia Brito acabar o texto.

A energia do Corifeu/Solange Sá já não é contra Orestes/Rogério Boane agora é contra os deuses que permitiram isto. É um discurso mais intimista, é preciso encontrar outro ritmo.

Reação do Coro

A nota principal para o coro neste momento é indignação e crítica. O pensamento das Erínias/Senhoras deve ir ao encontro de “mas porquê que não ouvem os mais velhos?” Depois do que viram e ouviram ficam com a noção de que Orestes/Rogério Boane ainda vai ser pior do que o pai. Inicialmente é num tom que o Coro deve usar é de crítica mas depois passa a ameaça. Quando dizem *Ah! Eu hei-de vingar-me*⁶⁶ v.781, é no sentido de que para as Erínias/Senhoras a questão ainda não está resolvida.

O tom queixoso para este discurso é dito por Atena/Sílvia Brito *não vos entregeis a tantos queixumes*⁶⁷ v.794. As Erínias/Senhoras podem gemer à vontade, porque estão a constatar que já não vão beber o sangue de Orestes/Rogério Boane e prometem vingança.

⁶⁶ Ésquilo (1990: 225).

⁶⁷ Ésquilo (1990: 226).

Devem sobretudo realçar a indignação por sofrerem aquela afronta, sendo elas Deusas Antigas.

As Senhoras/Erínias, ao representarem esta cena, têm a tendência natural para terminar as frases com “rrrr”, porque acreditam que isso as torna mais ferozes. No entanto, verifica-se precisamente o contrário, as Senhoras/Erínias acabam as frases mais fragilizadas.

Quando dizem *Eu gemo*⁶⁸ v.789, devem transmitir que sofrem pela fome que sentem e pelo desejo de beber o sangue do fugitivo.

As Erínias/Senhoras nunca podem ficar estáticas, mesmo quando acabam de dizer o seu texto, no momento em que estão tão indignadas.

Corifeu/Solange Sá não pode entrar com tanta força, porque as Erínias/Senhoras estão de certa forma fragilizadas pela fome, por isso o tom deve ir mais ao encontro da indignação. O motivo da fome está relacionado com o facto de terem perdido a sua presa. O problema está sobretudo nelas e não nele, uma vez que as deusas das trevas se sentem injustiçadas.

A Atena/Sílvia Brito não pode demonstrar-se demasiado amável com as Deusas da Noite, tem apenas de afirmar que o julgamento foi sério, foi uma decisão democrática e nunca houve a intenção de as humilhar.

As Erínias/Senhoras estavam profundamente convictas que iriam vencer e esse facto ainda as transtorna mais. O que Atena/Sílvia Brito propõe é que se acabe com a cólera das Erínias/Senhoras. A filha de Zeus aos poucos vai reforçando a sua ideia dizendo-lhes que *Nenhuma casa poderá prosperar sem ti*⁶⁹ v.895. As Erínias/Senhoras vão-se deixando convencer por Atena/Sílvia Brito e quando dizem *Sim, eu aceito*⁷⁰ v.918, a decisão deve ser pronta e direta.

A partir *Eis os meus favoráveis augúrios*⁷¹ v.938, já não pode existir nenhuma ironia no tom das Erínias/Senhoras.

⁶⁸ Ésquilo (1990: 225).

⁶⁹ Ésquilo (1990: 229).

⁷⁰ Ésquilo (1990: 231).

⁷¹ Ésquilo (1990: 232).

Ensaio geral

O encenador afirma que todos os atores estão tomados por uma dor que não pode existir. Existe uma grande discrepância entre o que é pedido e o que está a ser feito. O encenador reafirma que é necessário eliminar o sofrimento. A ideia é brincar um pouco mais com esta peça do que com as outras. Usar as *Euménides* como se fosse a quarta peça de Ésquilo que nunca apareceu. Contudo também é importante ter atenção à forma como se brinca, tem de se perceber bem a matriz de cada personagem e do grupo.

Segundo o encenador as Erínias/Senhoras nunca, a não ser no momento em que querem beber o sangue, em nenhum momento estão a sofrer. Também nunca foi dito ao Orestes/Rogério Boane que não se pode mexer nem olhar para ninguém. É importante a própria respiração mas também a respiração da pessoa com quem estão a comunicar. A intervenção dos Senhores/Senadores tem um poder que eles ainda não estão a sentir.

A chegada de Clitemnestra/Ana Bustorff tem de ser acompanhada de uma música, como a dos bebés.

A cena da Pitonisa/António Jorge está sem ritmo e sem graça. A Pitonisa/António Jorge e a Criança/André Laires têm de criar expectativa, suspense através da relação um com o outro, sem drama nem ansiedade. O público deve sentir vontade de se levantar e ver o que se passa. A questão de criar suspense é que os leva ao objetivo da cena.

O encenador dá indicações sobre o tom que Apolo/Jaime Monsanto deve usar durante o banho. O ator deve ser capaz de evidenciar que Lóxias/Jaime Monsanto estava a tomar banho quando foi interrompido por Orestes/Rogério Boane e que detesta as Erínias/Senhoras.

O texto dos Senadores/Senhores deve ser dito com calma e em tom baixo. Inicialmente os senhores devem ler para não errar o texto. Não se podem esquecer da ideia de comunicação, nem da posição que ocupam na sociedade.

Já em tribunal as argumentações têm de ser concretas. Apolo/Jaime Monsanto e a Corifeu/Solange Sá têm de demonstrar, através da argumentação a o lado da questão que cada um defende. As Erínias/Senhoras têm uma natureza primária, por seu lado, Apolo/Jaime Monsanto é um deus do Olimpo que se socorre do nome de Zeus. A ideia de um tribunal é algo novo para todos os intervenientes. Tem de ser claro que pela lei até à data estabelecida as Erínias/Senhoras têm razão, mas o tribunal é criado para

encontrar uma justificação para quebrar o pacto. Quando os Senadores/Senhores se dirigem à urna para votar Apolo/Jaime Monsanto e Corifeu/Solange Sá, discutem tentando persuadir o júri. Apolo/Jaime Monsanto é muito concreto, direto quando diz *Limito-me agora a esperar que seja proferida a sentença*⁷² v.680. Todos os intervenientes nesta cena, devem ter bem presente que as Erínias/Senhoras estão a tentar cumprir um contrato que foi estabelecido há muitos anos e estão a ser traídas de todas as formas.

Atena/Sílvia Brito tem a necessidade de afirmar o seu voto de qualidade ao dizer *Juntarei o meu voto aos que foram dados a Orestes*⁷³ v.734.

A questão do discurso do Corifeu/Solange Sá com Orestes/Rogério Boane. A natureza das Erínias/Senhoras é primária, elas estão ali para matar Orestes/Rogério Boane. Toda a cena tem muito suspense, a ideia é que o público se coloque numa postura contra.

Para as Erínias/Senhoras o que é comunicável são os movimentos das mãos. As Erínias/Senhoras, estão completamente convencidas de que têm razão e que vão ganhar a causa, apesar de serem seres primários, são serias na função que têm. A função das Erínias/Senhoras é perseguir os culpados pelos crimes de sangue. As deusas vingadoras punem o sangue derramado com sangue. Durante toda a peça *Euménides*, as Erínias/Senhoras tentam cumprir o seu objetivo que é punir Orestes/Rogério Boane pelo assassinio da sua mãe.

No final da peça, Atena/Sílvia Brito tenta convencer as Erínias/Senhoras para que abandonem a cólera e não lancem represálias sobre a sua cidade. A filha de Zeus com calma e paciência vai seduzindo as Erínias/Senhoras com honras e poder sobre todos os habitantes de Atenas.

e) Encenação

Pitonisa

No primeiro ensaio, o André ajuda o António Jorge na sua cena, interpretando a criança que acompanha a Pitonisa. Devem entrar como dois vendedores ambulantes e a criança tem de começar a ajeitar a mesa com as suas coisas.

⁷² Ésquilo (1990: 219).

⁷³ Ésquilo (1990: 223).

O objetivo é que a Criança/André Laires vá mostrando imagens de deuses enquanto a Pitonisa/António Jorge vai fazendo o seu discurso. O início é mecânico, a Pitonisa/António Jorge vai dizendo o texto e a Criança/André Laires a mostrando a imagem do Deus correspondente, porém a dada altura a Criança/André Laires baralha-se e a Pitonisa/António Jorge bate-lhe. A Pitonisa/António Jorge tem de lhe bater quando vê que ele está a fazer asneiras.

Sempre que a Pitonisa/António Jorge achar que a imagem não está correta vai junto da Criança/André Laires e bate-lhe, não pode esperar que ele corrija a imagem, nem hesitar. Mal vê que a imagem está incorreta bate-lhe e prossegue com o texto. A Pitonisa/António Jorge tem de dizer o texto olhando para a público, de vez em quando olha para a Criança/André Laires para confirmar se ele não se engana.

Surge a ideia de colocar entre as imagens dos deuses a fotografia do Presidente da Comissão Europeia, Durão Barroso, ou da Chanceler alemã, Angela Merkel, com o principal propósito de fazer humor e tornar a cena o mais cómica possível. As imagens de Apolo/Jaime Monsanto e Atena/Sílvia Brito devem ser maiores (cartazes) para diferenciar dos demais, uma vez que Apolo e Atena marcam a sua presença nesta peça.

Antes de entrar no santuário de Apolo/Jaime Monsanto a Pitonisa/António Jorge dá uma tarefa à Criança/André Laires. Depois disso faz-se um profundo silêncio e a velhinha ajoelha-se em frente à entrada numa atitude de extrema devoção. Quando se levanta dirige-se às pessoas da Grécia, e a Criança/André Laires vai organizando as pessoas em fila, em frente à entrada do santuário (cf. imagem 29), mas nunca esquecendo o seu objetivo: vender imagens.

De seguida a Criança/André Laires entrega à zeladora do santuário o dinheiro da venda das imagens e pede a sua parte ao que a Pitonisa/António Jorge lhe responde com uma bofetada. É importante manter o silêncio explorando o lado crente e religioso das pessoas, e para se conseguir ouvir na perfeição o barulho das moedas. Por último, mas não menos importante, não se pode esquecer de fazer barulho com as chaves antes de abrir a porta do santuário.

Quando a Criança/André Laires entrega as moedas não pode fechar a visão do público, tem de lhe dar as moedas ficando de frente para a Pitonisa/António Jorge e ambos de lado para o público.

A Pitonisa/António Jorge encontra algo estranho no interior do santuário e sai aos berros (cf. imagem 30), com as mãos levantadas numa ideia de desgraça. Sai quase a dançar o vira de tão desvairada que ficou. O António Jorge/Pitonisa está com a tendência de baixar os braços e agarrar as mãos e não pode ser, porque isso transmite uma imagem de força e sofrimento e não é isso que se pretende. Com a ideia de se erguer aos céus, deve levantar bem as mãos, a posição das mãos é muito importante. Não esquecer que as mãos nunca podem tapar a cara, devem estar na cabeça e não na cara ou na testa. Contudo as mãos na cabeça não podem transmitir uma ideia de sofrimento. Deve sair do santuário a correr ou a saltitar com pequenos passos, tem de “pintar” um quadro de uma tremenda desgraça. Ao saltitar convém que levante bem os joelhos para dar mais a ideia de dança. Esta cena deve ser mais solta, mais leve, muito mais louca, o ator não pode ficar tão preso, os pés têm de levantar bem. O susto é de tal ordem que a guardiã sai do santuário sem força nas pernas. A hesitação antes da saída é boa, mas não pode esquecer de levantar bem as mãos.

O António Jorge/Pitonisa já entra a pensar na forma como vai sair, assim sendo já entra em desfasamento. Experimenta-se fechar as portas e só abrir no momento da entrada. O ator fica na entrada a fazer barulho com as chaves. A porta abre, entra, vê o espetáculo e sai transtornada com o que viu.

É extremamente importante realçar o corte entre o momento em que a Pitonisa/António Jorge entra no santuário e o momento em que sai, esta rutura é fundamental para baralhar o público.

É muito importante o momento em que cai e fica paralisada, deve dar algum tempo para a personagem tentar perceber o que lhe está a acontecer e só depois disso é que dá alguns passos com as mãos pelo chão. Quando as pernas ficam completamente imobilizadas é necessário mexer bem os braços. Para conferir um momento cómico à cena a Pitonisa/António Jorge pode deixar-se cair em forma de avioneta e a Criança/André Laires, um pouco atrapalhar, tenta segurá-la mas sem sucesso. Enquanto diz o texto, no chão, não pode transmitir ansiedade, não pode ter pressa, deve ter mais calma.

Resumindo, é extremamente importante que o ator António Jorge/Pitonisa não crie tensão no corpo, nas palavras tampouco nas expressões, deve tentar brincar mais com a situação mas sem esforço.

Segundo o encenador Rui Madeira, toda a cena deve ser num tom natural. O ator não se pode esquecer de olhar para as pessoas, a questão do olhar é muito importante. O encenador considerou uma tarefa difícil retirar a ideia de força ao ator.

Nas seguintes imagens podemos observar partes da cena da Pitonisa/António Jorge. A primeira imagem corresponde ao início da cena, em um dos ensaios iniciais. A segunda imagem diz respeito ao momento em que a Pitonisa/António Jorge se prepara para entrar no santuário de Apolo/Jaime Monsanto, enquanto a Criança/André Laires tenta vender as imagens. Finalmente a derradeira imagem retrata a última parte do discurso, talvez a mais difícil de trabalhar, aquela em que se encontraram mais dificuldades para encontrar o tom de voz porque o ator insistia, inconscientemente, em imprimir força e o texto deveria fluir mais naturalmente.



Imagem 28 – Primeiros ensaios da cena da Pitonisa/António Jorge com a Criança/André Laires.



Imagem 29 – A Criança/André Lares organiza as pessoas para a entrada no santuário.



Imagem 30 – Pitonisa/António Jorge depois de sair do santuário.

Apolo

A cena começa com o banho, simbolizando a purificação, de Apolo/Jaime Monsanto. Este deve estar relaxado e com um ar imponente. Enquanto o deus do Sol está dentro da banheira, Orestes/Rogério Boane está a vê-lo tomar banho segurando-lhe o roupão (cf. imagens 31 e 32). O deus deve estar literalmente a tomar banho, deve lavar o corpo, a cara, a cabeça, ficando mesmo com espuma na cabeça. Ainda dentro da banheira vai bebendo champanhe. Depois de sair da banheira, Apolo/Jaime Monsanto manda Orestes/Rogério Boane lavar-se naquela água.

A dada altura, durante o banho, Apolo/Jaime Monsanto pega no comando para mostrar a Orestes/Rogério Boane imagens das Erínias/Senhoras a dormir e depois manda-o

embora. O levantar do comando deve ser um movimento que permita ao espetador perceber que Apolo/Jaime Monsanto pretende mostrar a Orestes/Rogério Boane as imagens das Erínias/Senhoras adormecidas. Quando o deus do sol mostra as imagens tem de dar um tempo para Orestes/Rogério Boane reagir ao que vê. Quando Orestes/Rogério Boane vê as imagens tem de ficar em pânico, fica horrorizado com o que vê. Ao mesmo tempo que vê as Erínias/Senhoras, Orestes/Rogério Boane, tem de prestar atenção ao que Apolo/Jaime Monsanto lhe diz. Porque é nessa conjugação que ele fica ainda mais aflito. Os dois têm de fazer com que o espetador perceba que foi Apolo/Jaime Monsanto quem as adormeceu. Apolo/Jaime Monsanto não pode, nunca, perder o contacto com Orestes/Rogério Boane, se o perder só veremos Apolo/Jaime Monsanto a gesticular para ele próprio. O Orestes/Rogério Boane tem de reagir ao que vê e ouve. Fica incrédulo ao ver as Erínias/Senhoras a dormir.

Quando o deus diz *Não, não te trairei*⁷⁴ v.69, deve fazê-lo de uma forma a mostrar o seu desagrado pela presença de Orestes/Rogério Boane. O momento do olhar deve ter mais tempo para ver a reação de Orestes/Rogério Boane. A questão do tempo é muito importante para evidenciar a tensão que existe entre os dois. O olhar pode ser uma forma muito violenta e muito cuidadosa de Apolo/Jaime Monsanto dizer “mas o que é que tu estás aqui a fazer?”.

Apolo/Jaime Monsanto atira água às Erínias/Senhoras enquanto refere *detestadas pelos homens e pelos deuses do Olimpo*⁷⁵ v.76. Este gesto do deus do sol significa uma tentativa ingénua de purificar as Erínias/Senhoras.

O Apolo/Jaime Monsanto deve sentir o espaço como seu, sentir o momento. Quando diz *vencidas pelo sono*⁷⁶ v.71, deve deixar transparecer que foi ele, Apolo/Jaime Monsanto, quem as adormeceu. Deve deixar passar a ideia de que elas são execráveis, mas ele conseguiu dominá-las. O sono significa o poder de Apolo/Jaime Monsanto perante as Erínias/Senhoras, ele foi capaz de as adormecer, paralisando-as para que Orestes/Rogério Boane conseguisse escapar.

Nesta fase Orestes/Rogério Boane sente-se desconfortável e Apolo/Jaime Monsanto irritado com a sua presença no seu momento íntimo. Nenhum dos dois tem direito a relaxar porque há uma energia, uma tensão que os obriga a não coincidirem, a não se

⁷⁴ Ésquilo (1990: 188).

⁷⁵ Ésquilo (1990: 188).

⁷⁶ Ésquilo (1990: 188).

complementarem. O encenador afirma que não pode haver em nenhum momento a ideia de impaciência por parte de Apolo/Jaime Monsanto. Este deve estar sempre com os sentidos muito dispersos e irritado com a presença de Orestes/Rogério Boane que não está a cumprir com a parte dele no acordo. Apolo/Jaime Monsanto está incomodado com a presença de Orestes/Rogério Boane, mas não enfadado.

Na opinião do encenador neste momento o que está a faltar ao Jaime Monsanto/Apolo é apostar na relação concreta, tem de sentir-se um deus todo-poderoso. O olhar de Apolo/Jaime Monsanto deve ser de uma pessoa convicta dos seus objetivos e isso deve tornar-se estranho a quem vê.

Apolo/Jaime Monsanto é um deus egocêntrico e misógino e o seu principal objetivo é acabar com as Erínias/Senhoras. É isto que Apolo/Jaime Monsanto deve pensar e sentir quando está em cena.

A parte inicial da cena neste momento só está a servir para Apolo/Jaime Monsanto se organizar, se preparar porque no dia do espetáculo é desnecessário, a cena começa já com ele de copo na mão. Os atores não se podem esquecer da importância de pequenos gestos e da troca de olhares.



Imagem 31 – O banho de Apolo/Jaime Monsanto, com Orestes/Rogério Boane e as Erínias/Senhoras adormecidas.



Imagem 32 – O banho de Apolo. Ensaio Geral.



**Imagem 33 – Orestes/Rogério Boane lava-se por ordem de Apolo/Jaime Monsanto.
Ensaio Geral.**

Espectro

O texto do Espectro/Ana Bustorff é descontinuado devido à interrupção das Erínias, que vão gritando e rosnando.

O encenador decidiu que as Erínias/Senhoras deveriam emitir sons durante toda a intervenção do Espectro/Ana Bustorff, porém são obrigadas a moderar o volume conforme as falas do Espectro/Ana Bustorff.

As Erínias/Senhoras estão sem forças, ouvem a Rainha dos Argivos mas não se conseguem levantar. As perseguidoras sentem que há uma força que não as deixa reagir.

Quando Espectro/Ana Bustorff vê que as Erínias/Senhoras estão a dormir deve mostrar-se zangada. É fundamental que a Rainha dos Argivos evidencie a sua superioridade financeira. Através do seu olhar o público deve ser capaz de perceber o seu desprezo por aqueles seres monstruosos. Enquanto observa o sono das deusas das trevas o Espectro/Ana Bustorff deve transmitir através das suas expressões o facto de ser contraproducente a atitude das Erínias/Senhoras.

É imperativo que a Ana Bustorff/Espectro não se esqueça que está rodeada pelas Erínias/Senhoras. Também não se pode deixar conduzir por uma ideia de representação, a sua intervenção deve ser mais natural.



Imagem 34 – A aparição do Espectro.



Imagem 35 – Espectro. Ensaio Geral.

Erínias

Inicialmente todos os ensaios começavam com um pequeno treino para aquecer os músculos.

As Erínias/Senhoras começam a cena no chão porém, não podem estar deitadas de barriga para cima, têm de estar mais ou menos contorcidas e escondidas. Numa primeira fase as Erínias não têm de estar em círculo, estão espalhadas, adormecidas. A dada altura o Corifeu/Solange Sá começa a acordar e vai acordando alguém que esteja ao seu lado. São uma espécie de ovos que se vão movimentando, com calma e com pouca energia. As Erínias/Senhoras têm de acordar gradualmente. *Levanta-te, corre o sono a pontapés*⁷⁷ v.141, esta frase já deve ser dita com mais energia. O encenador não pretende que as senhoras permaneçam demasiado tempo no chão. As Erínias/Senhoras batem-se mutuamente para acordarem e por essa razão no momento em que sentem o toque têm de se virar logo para o outro lado. É fundamental que tenham atenção aos movimentos das mãos e facilitem a sua agilidade.

À medida que vão acordando vão ganhando cada vez mais energia e mostram movimentos de feras. De joelhos vão farejando e sentindo a ausência do homem, ficam furiosas por este ter escapado. Devem ter sempre presente que não há vista mas sim olfato. Quando estão de joelhos o mais importante é cheirar, não pode haver troca de olhares, a cabeça vai para um lado e o olhar para outro. Os movimentos do corpo são importantíssimos.

Não podem olhar umas para as outras porque isso transmite a ideia de que estão a falar umas com as outras e não é disso que se trata. Entre as falas têm de continuar a cheirar, porque se não é só dizer o texto. Mais importante do que as palavras é a necessidade de cheirar. Têm de se organizar no tempo, quando todas estão acordadas têm de dar um certo tempo para começar a cheirar. Têm de continuar a cheirar ficando cada vez mais com a certeza de que Orestes/Rogério Boane fugiu.

Enquanto dizem *Ai! Ai! Céus!*⁷⁸ v.143, as cabeças das deusas das trevas têm de se mostrar ágeis. Têm de respirar bem, quando estão de joelhos as mãos têm de estar bem levantadas. Devem movimentar os braços conforme o texto que dizem. Experimenta-se que as senhoras digam o texto de joelhos e com o tronco erguido, isso liberta-lhes os

⁷⁷ Ésquilo (1990: 191).

⁷⁸ Ésquilo (1990: 191).

movimentos. Os movimentos das Erínias/Senhoras estão relacionados com a fome no sentido mais perverso. A dor vai dar-lhes mais fúria para capturar Orestes/Rogério Boane. Devem trabalhar sempre no sentido de aumentar o lado tenebroso e vingativo. Quando estão despertas, deambulam furiosas com ódio, aumentando a vontade de matar o fugitivo. Vão trincando, mordendo em seco, desejosas de morder Orestes/Rogério Boane. Quando olham para o deus do sol, devem dar um tempo para que todas o vejam, e só depois é que podem dizer o texto.

Na primeira cena de Apolo/Jaime Monsanto a ideia é de uma porta entreaberta por onde se veem as Erínias/Senhoras. Lóxias/Jaime Monsanto está dentro da porta e dentro da banheira cheia de água. Mal veem o deus do sol as Erínias/Senhoras fazem-se a ele furiosas. Surge a ideia de que as senhoras iriam ficar suspensas no teto por elásticos. Nesta fase ainda não se está a ver as feras, como as do jardim zoológico. Não estão a conseguir descarregar a ira porque ainda existe qualquer coisa que não as deixa avançar.

Não podem organizar os movimentos conforme as falas. Têm de ser bem notórios os movimentos contorcidos das Erínias/Senhoras. Têm de mexer bem o corpo todo, não só a parte de cima, não só os braços. A procura por uma expressão grotesca.

Quando pronunciam *Quem poderá dizer que há aqui sombra de justiça*⁷⁹ v.154, não se podem esquecer de trabalhar as mãos e do tom crítico. Neste momento as Erínias/Senhoras estão à entrada do santuário, e dirigem-se diretamente aos espetadores. A linguagem corporal é importantíssima, porém os movimentos devem estar sintonizados com o texto que exprimem.

Imediatamente a dizerem *Em sonhos veio uma censura ferir-me o coração*⁸⁰ v.155, aproximam-se do público e tentam contar o que lhes aconteceu. Aí permanecem até que dizem *Assim se comportam os novos deuses*⁸¹ v.162, momento em que fixam o olhar no espetador e deslizam para trás para mostrar o trono. Este movimento deve ser rápido e sincronizado, é importante que encontrem um ritmo comum, devem ser sincronizadas até mesmo na respiração. Quando as Erínias/Senhoras estão à entrada do santuário formam duas filas onde as que estão à frente movimentam os braços à altura do peito e as que estão atrás levantam os braços. Quando recuam, alinham-se em forma de V para

⁷⁹ Ésquilo (1990: 192).

⁸⁰ Ésquilo (1990: 192).

⁸¹ Ésquilo (1990: 192).

que na boca de cena fique o trono que as deusas pretendem mostrar. O encenador insiste na importância da uniformização de todos os movimentos das Senhoras/Erínias.

É importante ter sempre em mente a relação com o público, quando mostram o trono devem olhar para o público, num tom muito crítico sobre o que estão a revelar. Exibem a indignação sem ilustrar, elas não conseguem ver, só sentem o cheiro.

A dificuldade neste momento, desde *Ah! Filho de Zeus, és um ladrão!* v.149 até *Leve aonde levar as suas súplicas, sempre encontrará um vingador que fará cair o castigo sobre a sua cabeça*⁸² v.179, está em encontrar uma energia comum, porque as Erínias/Senhoras não sabem o que lhes aconteceu. É essencial encontrar uma respiração comum para depois se poder encontrar uma expressão corporal.

Apolo/Jaime Monsanto aparece em cena, enquanto as Erínias/Senhoras dizem *Ah! Filho de Zeus, és um ladrão!*⁸³ v.149, e as Erínias/Senhoras, quando o veem, reclamam-lhe a quebra do contrato.

É necessário que o Coro tenha a noção de que as suas mãos serão maiores devido às luvas, por essa razão os gestos têm de ser compatíveis com os adereços.

Foi no final do mês de fevereiro que as Erínias/Senhoras tiveram a oportunidade de ensaiar com as luvas e com as máscaras (cf. imagens 36 e 38).



Imagem 36 – As Erínias/Senhoras ensaiam a forma como vão acordando.

⁸² Ésquilo (1990: 192 a 193).

⁸³ Ésquilo (1990: 192).



Imagem 37 – Momento em que Apolo/Jaime Monsanto surpreende as Erínias/Senhoras.



Imagem 38 – Erínias/Senhoras no santuário de Apolo/Jaime Monsanto. Ensaio Geral.

Apolo

É necessário encontrar uma gestualidade mais excêntrica para Apolo/Jaime Monsanto. O mais importante neste momento é evidenciar o poder de Apolo/Jaime Monsanto para tal é necessário que o ator se capacite do poder que a sua personagem detém nesta última peça da trilogia.

O ator Jaime Monsanto/Apolo não pode nunca deixar que a personagem se instale numa posição que ele não controla. O trabalho que o ator deve fazer neste momento é incorporar a imagem de figura excêntrica, engraçada mas perigoso. O ator deve concentrar-se e preparar-se antes de representar, pois as alterações que tenta imprimir na sua personagem não podem ser espontâneas, têm de ser trabalhadas.

É extremamente imperativo que o ator aprofunde e sustente a imagem de indivíduo engraçado, excêntrico, um tanto estapafúrdio, caso contrário, todo o texto de Apolo/Jaime Monsanto fica sem suporte expressivo.

Tem de manter a energia contra as Erínias/senhoras, não pode perder o equilíbrio do boneco. Deve ficar sempre numa situação superior e nunca se deixar perder perante elas. A precipitação fá-lo perder o poder e isso não pode acontecer. Quanto mais distorcido do personagem, mais real se torna.

O Apolo/Jaime Monsanto não pode estar numa atitude de expectativa em relação às Erínias/Senhoras, ele deixa-as falar mas não está à espera cordialmente que elas terminem o discurso. O objetivo dele é que as Erínias/Senhoras se incriminem sozinhas.

A forma como Apolo/Jaime Monsanto está a bater palmas não o está a organizar, o ritmo das palmas tem de ser coerente com o tempo do texto. Convém que o ator tenha cuidado com os gestos principalmente quando fala do *pau enterrado na espinha*⁸⁴ v. 190, porque isto é o empalamento.

O Corifeu/Solange Sá por sua vez tem de partir da razão de ser de estar ali e ele embora sabendo da razão faz de conta que não sabe e puxa por elas. Ele dissimula e ela irrita-se.

A atriz Solange Sá/Corifeu ensaia, um sem número de vezes, a forma como acaba de dizer as frases com força para com as luvas bater no chão. Quando não bate no chão com força é porque algo está mal.

As Erínias/Senhoras mostram a indignação por aquilo que Apolo/Jaime Monsanto diz através da forma como a aranha se mexe. Com os braços cruzados o movimento dos dedos dá a sensação de aranha. A indignação delas tem de ser visível nos gestos. A imagem da aranha nas Erínias/Senhoras é bastante expressiva. Por si só as aranhas são animais repugnantes que provocam repulsa, o mesmo acontece com as deusas das

⁸⁴ Ésquilo (1990: 193).

trevas. São seres dúbios e com feições distorcidas, que provocam apreensão e antipatia a quem as vê.



Imagem 39 – Momento em que as Erínias se dirigem ao público. Ensaio Geral.



Imagem 40 – Apolo/Jaime Monsanto reclama a presença das Erínias/Senhoras.



Imagem 41 – Apolo/Jaime Monsanto e as Erínias. Ensaio Geral.

Orestes

A cena começa com a entrada no templo e a descoberta da imagem de Atena/Sílvia Brito. Orestes/Rogério Boane ao entrar no santuário deve dar um tempo a ele mesmo para sentir o espaço, deve deixar passar a ideia de sofrimento, cansaço e surpresa pela chegada. Tem de dar a este momento mais tempo, dar espaço ao silêncio, esta dúvida também qualifica o espaço. Não convém que fique tão centrado, ou focado no céu. Não pode haver força alguma, como também não pode representar o cansaço. Tem de exhibir o cansaço mas sem cansar o espetador. Trata-se de um cansaço muito peculiar, muito teatral. O olhar o espaço é bom, o corpo prostrado nas pernas também é bom, as mãos levantadas já não convém, pois dá uma ideia de força que ele não tem neste momento.

Quando chega não deve olhar logo para a imagem de Atena/Sílvia Brito, que inicialmente era um simples objeto (cf. imagem 42) e mais tarde ficou decidido ser a própria máscara de Atena/Sílvia Brito, tem de sentir a envolvência do espaço, o ambiente, a atmosfera. Quando descobre a imagem, vai buscá-la e regressa para o centro dirigindo as suas palavras diretamente para a imagem. Tem de estar sempre com os olhos abertos, pois se fecha os olhos tem tendência a fazer uma expressão de força e não pode ser. Isto não tem nenhuma marcação rígida. A imagem de Orestes/Rogério Boane a segurar no colo a imagem de Atena/Sílvia Brito pode ser muito forte. O sofrimento, a dúvida, o desgaste têm de ser bem visíveis enquanto segura a imagem.

O facto de Orestes/Rogério Boane se deixar cair desgastado e sem forças agarrado à imagem de Atena/Sílvia Brito simboliza a sua total entrega à filha de Zeus.

As Erínias/Senhoras chegam ao templo de Atena/Sílvia Brito com grande tumulto e vão rodeando Orestes/Rogério Boane, que desperta com a chegada das vingadoras.

Orestes/Rogério Boane ao vê-las levanta-se mas sente-se sem forças para reagir ou fugir. Mantém uma atitude de sofrimento, sente-se encurralado e assustado com a presença das deusas das trevas. Porém ainda que sem força, Orestes/Rogério Boane não pode ficar imóvel porque as Erínias/Senhoras giram à sua volta e ele sente-se aterrorizado.

Ao dizer o texto desde *Ensinado pela desgraça, conheço muitos modos de me purificar até e me liberte das minhas perseguidoras*⁸⁵ v.276 até v.298, Orestes/Rogério Boane não se pode isolar e debitar o texto como se as Erínias/Senhoras não estivessem ali. Deve dizer o texto pausadamente, para que se integre no espaço comum que também é ocupado pelas Erínias/Senhoras.

Quanto às Erínias/Senhoras quando estão à volta do Orestes/Rogério Boane têm de estar bem apoiadas, com o trono liberto para poderem mexer bem os braços. Enquanto elas dizem o texto, Orestes/Rogério Boane está com medo. Quanto mais as Erínias/Senhoras falam mais o filho de Agamémnon fica desesperado.



Imagem 42 – Ensaio da chegada de Orestes/Rogério Boane ao templo de Atena/Sílvia Brito.

⁸⁵ Ésquilo (1990: 199).

Erínias

As Erínias/Senhoras entram turbulentamente no templo de Atena/Sílvia Brito. Quando chegam, ficam espedadas depois começam a sentir o cheiro a sangue.

Durante os ensaios, o encenador vai fazendo algumas correções, mas sempre estimulando as pessoas.

As Erínias/Senhoras entram no santuário com os braços levantados e um andar mais atarantado, com muito barulho. Interessa o barulho dos pés. As senhoras não podem olhar para a Corifeu/Solange Sá, devem focar no movimento do corpo, no cheiro e na audição. A Corifeu/Solange Sá bate com o pé no chão quando deixa de ouvir passos e começa a cheirar. Como as Erínias/Senhoras chegam exaustas a certa altura caem (cf. imagem 43) sem forças, porém este movimento deve ser sincronizado com todas. Uma vez deitadas há uma tentativa para se levantarem. Quando por fim se levantam rodeiam Orestes/Rogério Boane rapidamente, umas por um lado outras por outro (cf. imagem 44). Já à volta da presa apoiam um joelho no chão deixando o tronco erguido. Não esquecer que elas não conseguem ver por isso é pelo cheiro que o controlam. Têm de estar equilibradas e com o tronco disponível para conseguirem levantar os braços quando necessário.

Não representar mais do que é essencial. Os gestos têm de ser mais calmos, é preciso um ritmo do movimento, o cheiro, as falas, as respirações, tudo tem um tempo certo.

A única forma física que interessa é terem posição para seguir o animal. Mas elas não conseguem, porque estão muito cansadas. As Senhoras/Erínias não se podem esquecer que vão usar saias e isso vai-lhes condicionar os movimentos.

Quando dizem *Ah! Lá achou ele um novo refúgio*⁸⁶ v.259, começam a rodear Orestes/Rogério Boane. O rodear a “presa” tem de ser muito rápido. Têm de se mexer mais, estão cansadas mas a vontade de matar Orestes/Rogério Boane tem de ser superior ao cansaço.

Quando estão em volta de Orestes/Rogério Boane a posição é um joelho no chão e a outra perna esticada para trás e o tronco liberto. Assim estão confortáveis e numa posição de controladoras. Nesta fase até podem cair para o lado, isso torna-se natural porque elas estão cansadas.

⁸⁶ Ésquilo (1990: 198).



Imagem 43 – A chegada das Erínias/Senhoras à cidade de Atenas.



Imagem 44 – O Cerco das Erínias/Senhora a Orestes/Rogério Boane. Ensaio Geral.



Imagem 45 – As Erínias/Senhoras controlam Orestes/Rogério Boane. Ensaio Geral.

Erínias

Dançam em roda de Orestes/Rogério Boane, começando no chão. Dizem o texto enquanto dançam com a parte de cima do corpo.

As cadeiras surgem, porque inicialmente a peça seria no meio da plateia e, portanto, não convinha que as senhoras ficassem no chão.

Ao princípio, o encenador Rui Madeira tentou criar uma coreografia, usando cadeiras, para esta cena mas cedo se apercebeu que seria uma tarefa bastante difícil. As senhoras não se sentiram confortáveis com o desenvolvimento da cena e, por essa razão, demonstraram-se pouco recetivas às indicações do encenador.

Nos últimos dias de ensaios, o encenador decidiu eliminar a ideia da dança e colocou as Erínias/Senhoras de joelhos em volta de Orestes/Rogério Boane a proferir o texto (cf. imagem 46).



Imagem 46 – As Erínias/Senhoras ensaiam o cerco a Orestes/Rogério Boane.

Atena

Atena/Sílvia Brito entra em cena pelo lado esquerdo, olha para as Erínias/Senhoras e depois dirige-se ao público, dizendo *De longe ouvi uma voz que me chamava*⁸⁷ v.387. Só mais à frente quando diz *E agora, vendo esta gente neste lugar*⁸⁸ v.405, é que se dirige às deusas da noite. Deve entrar e quando vê aquele espetáculo fica com um ar interrogativo. Atena/Sílvia Brito usa o Arauto/André Laires para falar com o público (cf. imagem 47) a deusa não se deve aproximar demasiado do grupo quando se dirige tanto às Erínias/Senhoras como a Orestes/Rogério Boane (cf. imagem 50).

As Erínias/Senhoras andam em volta de Orestes/Rogério Boane este por sua vez roda em sentido contrário (cf. imagem 49). O importante é que haja a ideia de cerco em volta de Orestes/Rogério Boane e sobretudo deve estar bem presente a ideia de movimento. As Erínias/Senhoras não podem estar completamente de frente para o Orestes/Rogério Boane porque assim não conseguem mexer a cabeça como devem. A melhor posição é de lado para ele para que não haja um embate direto.

Uma vez imóveis, as Erínias/Senhoras, colocam-se numa posição confortável, mas sempre com uma expressão felina. Não se podem esquecer de movimentar as cabeças, ouvem o que a Atena/Sílvia Brito diz mas concentram-se no sangue.

Durante a conversa entre Atena/Sílvia Brito e o Corifeu/Solange Sá, Orestes/Rogério Boane deve ir rodando para não ficar sempre de costas para o público. O filho de

⁸⁷ Ésquilo (1990: 204).

⁸⁸ Ésquilo (1990: 204).

Agamémnon deve mostrar constantemente aflição pois não sabe qual será a reação de Atena/Sílvia Brito ao saber o que aconteceu. Orestes/Rogério Boane continua esgotado, sem forças (cf. imagem 48).

Quando Atena/Sílvia Brito sai as Erínias/Senhoras controlam Orestes/Rogério Boane sentam-se numa posição confortável e inicialmente a ideia era fazerem malha mas essa ideia acaba por ser posta de lado. Sendo assim as Erínias/Senhoras sentam-se, todas na mesma posição, e brincam umas com as outras, sempre com uma atitude felina e sem nunca esquecer de controlar Orestes/Rogério Boane, pelo cheiro, claro.

Atena/Sílvia Brito volta e a tensão não baixa pois ninguém sabe o que vai acontecer. A filha de Zeus fala em encontrar juízes e as Erínias/Senhoras acreditam que lhes é favorável, já Orestes/Rogério Boane revela cada vez mais medo.



Imagem 47 – A chegada de Atena/Sílvia Brito ao santuário em Atenas.



Imagem 48 – Atena/Sílvia Brito questiona as Erínias/Senhoras e Orestes/Rogério Boane.



Imagem 49 – O cerco das Erínias/Senhoras a Orestes/Rogério Boane.



Imagem 50 – Atena/Sílvia Brito mantém-se distante do grupo.

Senadores

Os senhores estarão espalhados pela sala de espetáculos do Theatro Circo nos lugares da plateia. No momento de votar, sobem ao palco e quando descem ocupam a primeira fila de lugares. O número de Senadores/Senhores é ímpar, logo o resultado da votação nunca poderia resultar em empate para que Atena/Sílvia Brito pudesse usar o seu voto. Como este ato percebe-se claramente que tudo estava já controlado por Apolo/Jaime Monsanto.

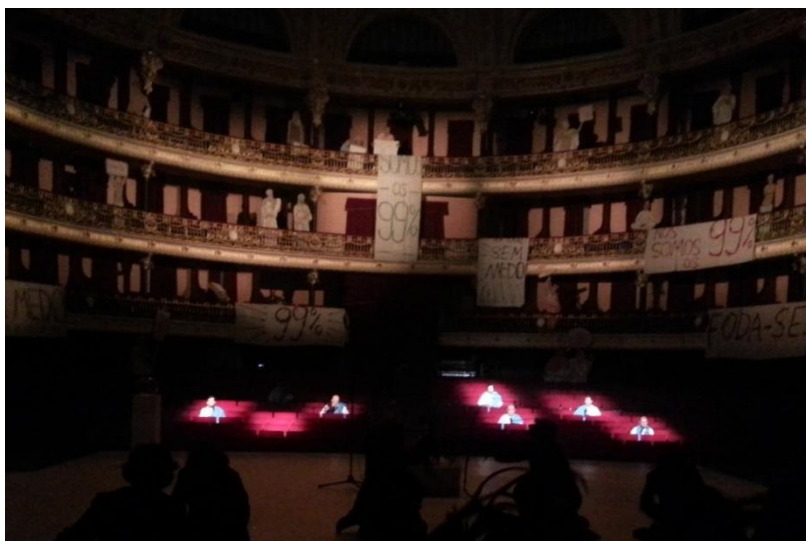


Imagem 51 – Os Senadores/Senhores ocupam os seus devidos lugares. Ensaio Geral.

Tribunal

Orestes/Rogério Boane não se pode vangloriar na parte em que diz *Matei, não vou negá-lo*⁸⁹ v.588, porque isto ainda lhe custa muito. Ele vai estar inseguro até conhecer a decisão de Atena/Sílvia Brito. Orestes/Rogério Boane em nenhum momento pode revelar tranquilidade. Nesta cena, Orestes/Rogério Boane não pode transmitir força e confiança porque ele está com medo e com dúvidas. Com o desenrolar da cena o filho de Agamémnon vai ganhando força para discutir com o Corifeu/Solange Sá.

Orestes/Rogério Boane deve evidenciar ansiedade até à chegada de Apolo/Jaime Monsanto, mas mesmo depois disso a ansiedade e o medo não desaparecem. Orestes/Rogério Boane procura Apolo/Jaime Monsanto e este afasta-o sempre sem

⁸⁹ Ésquilo (1990: 213).

grandes gestos, afasta-o simplesmente com o olhar. Orestes/Rogério Boane deve procurar Apolo/Jaime Monsanto quantas vezes quiser e este só tem de o distanciar.

Orestes/Rogério Boane olha para Apolo/Jaime Monsanto em busca de apoio e este nem sequer o vê. O filho de Agamémnon receia aproximar-se de Apolo/Jaime Monsanto.

A chegada de Apolo/Jaime Monsanto é incómoda para as Erínias/Senhoras, deve ser bem claro que Lóxias/Jaime Monsanto não trata bem as Deusas da Noite. Apolo/Jaime Monsanto não precisa de olhar para Orestes/Rogério Boane para o controlar. É o deus do sol quem controla tudo, até mesmo o tempo das Erínias/Senhoras, tem um poder absoluto. Apolo/Jaime Monsanto deve olhar para as pessoas numa forma interrogativa numa atitude de “há algum problema?” Apolo/Jaime Monsanto tem de se mostrar perfeitamente convicto do que está a dizer, deve ser mais radical e realçar o seu lado misógino ao dizer *Aquela a quem chamam mãe não é geradora do seu filho*⁹⁰ v.657. Os gestos de Apolo/Jaime Monsanto devem ser sempre acompanhados de olhar, nomeadamente quando afasta Orestes/Rogério Boane. Apolo/Jaime Monsanto promete Orestes/Rogério Boane a Atena/Sílvia Brito e enquanto diz *Enviei este homem ao lar do teu templo para que ele te seja fiel*⁹¹ v.667, manda o filho de Agamémnon apresentar-se à frente da deusa mas não permite que este se aproxime.

A atriz Solange Sá/Corifeu coloca a questão de, neste momento, não conseguir ouvir a atriz Sílvia Brito/Atena, e o facto de ter de lhe responder mesmo assim parece-lhe irreal. Corifeu/Solange Sá enquanto diz o texto não pode tapar a cara. Quando o Corifeu/Solange Sá se dirige à Atena/Sílvia Brito não pode haver violência, não se deve esquecer que é um jogo. Corifeu/Solange Sá mostra-se surpreendido quando Orestes/Rogério Boane fala em duas manchas. O Corifeu/Solange Sá não se pode aproximar demasiado do júri, tem de se manter inserida no grupo, só se afasta um pouco quando fala, mas logo que termina regressa ao seu lugar. Não se podem esquecer do movimento das cabeças e das mãos, esta atividade física dá-lhes outra dinâmica.

⁹⁰ Ésquilo (1990: 218).

⁹¹ Ésquilo (1990: 219).



Imagem 52 – Ensaio da cena do tribunal.



Imagem 53 – Ensaio da cena do tribunal. Ensaio Geral.



Imagem 54 – Intervenção de Apolo/Jaime Monsanto no tribunal. Ensaio Geral.



Imagem 55 – Cena do tribunal. Ensaio Geral.



Imagem 56 – Atena/Sílvia Brito e o Arauto/André Laires. Ensaio Geral.

A despedida de Orestes

O Corifeu/Solange Sá fica do lado direito, Apolo/Jaime Monsanto do lado esquerdo enquanto Orestes/Rogério Boane anda pela sala dizendo o texto desde *Ó Palas, que salvaste a minha casa até alcançando para ti salvação e vitória*⁹² v.754 a v.777.

Orestes/Rogério Boane Não deve perder muito tempo só com os gestos e as manifestações de alegria, ao fazer essas manifestações deve ao mesmo tempo dizer o texto.

Não convém que fique demasiado agarrado ao chão, deve dar pulos, muitos pulos. Não convém ajoelhar-se de frente para Atena/Sílvia Brito, pois assim ficará de costas para o público. Vai ter com Apolo/Jaime Monsanto e anda com ele ao colo, vai mas sem ele estar precavido, para não o desorganizar.

Mostra um pouco de loucura. O poder e a euforia sobem-lhe à cabeça. Mostra-se pior do que o pai (cf. imagem 57).

Esta cena conferiu alguma dificuldade ao ator, devido à agitação física o ator ficava sem ar para conseguir dizer o texto. O encenador intervinha dizendo que o que o ator só precisava de tempo para conseguir coordenar os movimentos com as falas.

Esta cena termina com Orestes/Rogério Boane a sair do palco com Apolo/Jaime Monsanto ao colo (cf. imagem 58).

⁹² Ésquilo (1990: 224 a 225).



Imagem 57 – Ensaio da reação de Orestes/Rogério Boane à votação.



Imagem 58 – Depois dos festejos Orestes/Rogério Boane leva Apolo/Jaime Monsanto ao colo para fora de cena. Ensaio Geral.

Reação do Coro

É muito importante mostrar a sede de vingança das Erínias/Senhoras.

Atena/Sílvia Brito não convém que se aproxime de imediato da Erínias/Senhoras, inicialmente deve manter alguma distância enquanto fala, as deusas continuam indignadas. Corifeu/Solange Sá não pode imprimir demasiada força ao discurso, o tom deve revelar indignação (cf. imagem 59).

Atena/Sílvia Brito deve colocar-se na posição de ouvinte e reafirmar que as Erínias/Senhoras não foram humilhadas. Por seu lado o Corifeu/Solange Sá deve realçar a indignação por sofrer aquela afronta sendo ela uma Deusa Antiga.

Finalmente Atena/Sílvia Brito consegue convencer as Erínias/Senhoras a tornarem-se deusas benfazejas (cf. imagem 60).



Imagem 59 – Ensaio da reação das Erínias/Senhoras à votação.



Imagem 60 – Reação das Erínias/Senhoras. Ensaio Geral.

Ensaio geral

A Pitonisa/António Jorge e a Criança/André Laires entram em cena bem perto do público, atrás deles temos uma cortina que os separa do santuário de Apolo/Jaime

Monsanto. Quando a Pitonisa/António Jorge e a Criança/André Laires saem, a cortina sobe e as Erínias/Senhoras ganham espaço.

Mal a cortina sobe Apolo/Jaime Monsanto começa a falar, não pode ficar à espera tem de ser rápido. Quando Apolo/Jaime Monsanto e Orestes/Rogério Boane saem, de cena entra imediatamente o Espectro/Ana Bustorff acompanhado pela música infantil.

Por sua vez, quando Clitemnestra/Ana Bustorff sai as Erínias/Senhoras começam a bater-se para acordarem. O movimento também tem de ser certo e uniforme. No momento em que se ajoelham, a primeira coisa a fazer é cheirar e só quando falam é que erguem os braços. Devem manter a cabeça erguida enquanto cheiram. As mãos têm de estar bem levantadas.

Todos se preparam para a cena do tribunal, os senhores sentam-se alinhados à esquerda, as senhoras vestem-se e calçam as luvas. O Jaime prepara a banheira com água quente e o André e o António Jorge ajudam-no.

Quando as Erínias/Senhoras chegam ao templo de Atena/Sílvia Brito, colocam-se numa posição mais baixa e depois da Corifeu/Solange Sá bater o pé começam todas a cheirar, elas não têm de ver têm é de cheirar. Quanto mais baixo estiverem melhor é a posição para cair, têm de cair todas ao mesmo tempo, têm de ser organizadas.

As Erínias/Senhoras rodeiam Orestes/Rogério Boane que está sentado. Todas estão atentas para que Orestes/Rogério Boane não fuja. As Erínias/Senhoras, não podem esquecer que vão usar saias, por isso devem ter atenção aos movimentos.

Atena/Sílvia Brito entra no seu templo e fica espantada com o que vê. Orestes/Rogério Boane evidencia um ar amedrontado. Depois que Atena/Sílvia Brito sai as Erínias/Senhoras brincam umas com as outras e controlando o Orestes/Rogério Boane. É dito o segundo estásimo, quando acaba as Erínias/Senhoras param, o Arauto/André Laires toca a corneta e Atena/Sílvia Brito entra.

O Arauto/André Laires diz ao Corifeu/Solange Sá para as mulheres passarem para o lado direito. E Orestes/Rogério Boane passa para o lado esquerdo. Quando estão todos nos seus devidos lugares entra Atena/Sílvia Brito. Só depois da entrada de Atena/Sílvia Brito é que chega Apolo/Jaime Monsanto. O Corifeu/Solange Sá e o Apolo/Jaime Monsanto aproximam-se quando falam com os juízes e afastam-se quando acabam.

O Arauto/André Laires tem de pôr uma urna próxima do público, enquanto Atena/Sílvia Brito diz o discurso. Quando os juízes vão votar têm de ter expressão de dúvida, medo. O Arauto/André Laires é que entrega a Atena/Sílvia Brito o resultado da votação.

f) Cenário

O cenário foi montado uma semana antes da estreia da peça *Euménides*. Para tal trabalharam em conjunto uma equipa de técnicos, o cenógrafo e o encenador. Tudo foi pensado ao mais ínfimo pormenor.

Grande parte dos adereços utilizados pelos atores e dos elementos usados na construção do palco foram reaproveitados de outros espetáculos.

No dia do espetáculo, o público foi conduzido até ao palco, este estava preparado com uma cortina e um ciclorama para separar as cenas.



Imagem 61 – Aspectos do cenário.



Imagem 62 – A presença da TV

Os panos nas bancadas

A decoração da sala de espetáculos esteve a cargo do cenógrafo, Samuel Hof. A ideia para a utilização dos cartazes e dos panos, utilizados em *Agamémnon* pelo coro, está relacionado com a sua primeira utilização: manifestação. Desta forma os panos com as suas mensagens estarão durante toda a peça sobre o olhar dos espetadores.

As pessoas nas bancadas

As pessoas dispersas nas bancadas, está intimamente ligada à recriação dos ambientes clássicos. O esplendor de toda a sala só estará a descoberto no momento do tribunal, daí a presença das pessoas, como juízes mudos de toda a situação que se desenrola em palco.

A imagem do olho

A imagem do olho, sobre a boca de cena, que se movimenta como se observasse cada um dos intervenientes surge para criar a ideia de uma entidade abstrata que observa e controla tudo. Como o deus todo-poderoso que está de certa forma a controlar tudo o que é dito e tudo o que acontece. O deus que tudo vê!

A TV

Durante todo o espetáculo o recurso à televisão é uma constante. Toda a trilogia é “vista” pelos “olhos de Pílates”. O espectador pode ver todo o espetáculo nas televisões a partir desse olhar. É uma outra narrativa que se vai construindo, a que o público tem acesso em tempo real.

Por se tratar de uma tragédia familiar o encenador Rui Madeira quis transmitir que a história abordada neste espetáculo, ainda que com muitos séculos de existência permanece atual. O encenador equipara a temática deste espetáculo a uma qualquer história que nos dias de hoje nos entra em casa, através da televisão. Assassínios por ambição de poder, ou por vingança são temas que transcendem todos os tempos. São temas atuais da época de Ésquilo e continuam a ser atuais em pleno século XXI.

Em *Agamémnon* o recurso à televisão estende-se à apresentação da entrevista de Agamémnon, junto ao mar. Nas *Coéforas* as televisões dão-nos conta da chegada de Orestes ao palácio. Pílates está sempre presente a filmar toda a peça. Em *Euménides* as imagens que passam na televisão é como que o olhar de Pílates sobre a peça. As imagens retratam apenas o que vai acontecendo em cena.

3.3 Opinião dos intervenientes: atores, coros e público

a) Atores

Testemunho de: Jaime Monsanto como ator integrante do elenco.

“Como ator, a possibilidade de ter no *curriculum* mais uma tragédia clássica é sempre bem-vinda, por várias razões. No caso da *Oresteia*, o tema – a justiça – por muito que tenhamos evoluído como sociedade, desde a sua escrita, este será tema sempre a trabalhar e a repensar. Ainda mais nos dias que correm em que o sentido de justiça e equidade são uma a discussão de todos os dias. E terão sido sempre, mas há épocas em que se vive esta questão com mais intensidade. Hoje em dia verifica-se mais a tirania dos mercados em vez dos deuses. A atualidade que o tema das tragédias parece obrigá-nos a uma reflexão rica e renovadora. Valida a importância e pertinência do teatro que, usando diferentes realidades, nos reenvia para uma constante reavaliação enquanto indivíduos e sociedade. Outra razão é a garantia duma discussão sempre complexa guiada por personagens que sabemos de antemão que defendem pontos de vista diametralmente opostos. Para um ator, a capacidade de sustentar uma personagem e a sua visão do mundo – com um universo garantidamente diverso do seu – assente em discursos complexos e repletos de signos que exigem ser decifrados. Este é um desafio que nos garante aprendizagem. Isto leva-nos a uma maior motivação. Conseguirmos ser embaixadores de toda esta imagética e conferir, por via da ação, a poética e verdade que as personagens e o enredo cuidadosamente guardam desde 458 a.C. rumo à posteridade.

Esta ideia de contestarmos a maldição do “sempre foi assim” e roubar-lhe a inevitabilidade por via da “humanização” não é mais do que queremos mudar o mundo. A utopia permite-nos alimentar a disputa pelo equilíbrio da balança, em tempos, decidida entre o “ser ou não ser alguém”, hoje, substituída pelo “ter ou não ter algo” duma sociedade cada vez mais extremada e desigual.

Finalmente, a *Oresteia*... três tragédias representadas como unidade e tudo o que isso implica: meios, tempo, disponibilidade...etc. Uma loucura! Claro!

A primeira dificuldade terá sido o de entender a abrangência de todas as divindades, suas origens e significados – o caso de Apolo a quem são atribuídas várias designações (personagem que interpretei e no coro em *Agamémnon* que as enuncia a todas). A

compreensão dos vários locais, enunciados e visitados pelos personagens. Depois de decifrados e trabalhados todos estes elementos veio então o mais importante, a relação das diferentes personagens, assim como, das mesmas com os diferentes locais onde se desenrola a ação. Mas o desafio ganha maior expressão quando a proposta do encenador Rui Madeira procura alguma contemporaneidade. As maiores dificuldades estão no facto de dominar e transmitir longas tiradas de texto complexo e, muitas vezes, repetitivo; conseguir com o texto objetividade e com isso apostar numa melhor compreensão por parte do público. Para ultrapassar todas estas dificuldades contámos com a ajuda preciosa da Doutora Lúcia Curado e seus delfins: Marta Gomes e Nuno Campos Monteiro, presenças constantes nos ensaios. O conhecimento das várias perspetivas da mesma história, trabalhada ao longo de três tragédias é de extrema importância para compreendermos e interpretarmos a nossa própria história. As constantes referências à atualidade, por parte do encenador, também contribuíram para a apropriação do texto por parte do grupo de atores.

Os momentos mais difíceis de todo o processo de encenação prendem-se com o processo de criação e interpretação da personagem de Apolo, segundo uma visão de Rui Madeira, que se revelou exigente e muito específica. O encenador propôs e, espero ter conseguido, uma abordagem da terceira tragédia – *Euménides* – próxima da farsa; ideia de um quarto texto projetado por Ésquilo, mas que não chegou até nós. Pelo que me foi dado a entender (posso ter percebido mal), a farsa passou essencialmente por algumas personagens, como a de Apolo. No entanto, nunca foi a intenção do encenador abdicar da génese da personagem, nem do seu peso e relevância no desenrolar dos acontecimentos. Foi antes acentuar as características e discurso da personagem. Pretendeu-se que a radicalidade das ideias e a forma como as defendia deveriam acentuar o ridículo, dado pelo fosso entre o seu discurso e o atual entendimento, por parte do público e da sociedade, que agora o escutava. Estas ideias estão presentes em frases como: “Aquele a quem chamam mãe não é a geradora de seu filho! Mas tão só a alimentadora do germe nela recentemente semeado.” Passar estas ideias de forma mais leviana poderia, de qualquer forma, divertir ou expor este mesmo ridículo, teria menos força e representaria menor perigosidade aquando da aceitação e validação pelo voto do tribunal entretanto instituído.

Outra dificuldade foi o entendimento da obra *Oresteia*, por parte do encenador, e a forma complexa de explicar a sua visão. Não deve haver ator que não tenha uma ideia

sobre o seu trabalho e formas de chegar ao objetivo traçado pelo encenador. Muitas vezes a tensão entre diferentes formas de trabalhar e alguma demora em chegar à melhor execução do objetivo do diretor, por parte do ator, leva a uma dificuldade acrescida que, uma vez entendida, se revela mais simples do que parecia. Esse processo acaba por ser, quando se faz um balanço do trabalho, uma oportunidade para, no que me diz respeito, o ator crescer e somar experiência à sua aprendizagem. Afinal, a interpretação é essencialmente fazer e o teatro é essencialmente pôr em ação.

Há sempre uma compensação muito grande por todo o trabalho realizado até então, no preciso momento em que, finalmente, chega o público e o confronto se dá. Umás vezes mais do que outras, sempre que a reação do público é de quem experimentou com o elenco os diferentes momentos da história ou exigências das cenas e a comunicação acontece, a recompensa é inevitável, como tem revelado a minha experiência. Neste processo penso, honestamente, ter experimentado essa sensação podendo com alguma tranquilidade dizer – sim! A recompensa chegou.

Entrar em cena com um espetáculo de *Ésquilo* significou uma longa viagem. Foi uma viagem às origens do pensamento e do teatro. Uma aprendizagem importante dada pelo tempo necessário para se abordar uma tal obra e seu autor. Foi ainda mais importante por ser uma obra essencial na evolução da civilização ocidental. Foi muito relevante por vermos o povo Grego (com ele a Europa) a braços com a tirania dos mercados financeiros e da especulação. É-me impossível não ver nisso uma machadada forte na utopia humanista, principalmente quando algumas nações imunes a essa erosão (o caso da China) se dedicam a rentabilizar dinheiro e poder, garantido pelo jogo, pela exploração e pelo profundo desrespeito por direitos humanos. Trabalhar um autor como *Ésquilo*, num contexto económico difícil, como hoje vivemos, revelou-se extraordinariamente importante e regenerador para nos recentrarmos no que, cada vez mais, parece ser decisivo: a vida. Com isto apenas quero dizer que se trata duma obra que nos obriga a um reencontro com o que ainda haverá de humano em nós. Este texto, o seu estudo e sua experimentação são um forte testemunho disso mesmo.”

b) Coros

Testemunho de: Humberto Almeida como integrante do coro.

“Fui ao *casting*, estive muito à vontade, e eis que passados alguns dias, fui chamado para integrar o coro. Quando começaram os ensaios eu estava empregado, e nessa altura foi um pouco difícil participar na encenação. Pois terminavam muito tarde e eu iniciava o trabalho muito cedo.

Com o aproximar da estreia, as relações humanas entre os intervenientes foi-se tornando mais próxima entre uns e outros. Os nervos dominavam todos os momentos que antecederam a entrada em palco, mas depois que a cortina subiu tudo corre lindamente.

Quanto ao Rui Madeira, considero-o um excelente encenador a quem se deve este grande espetáculo. A sua exigência resultou numa magnífica apresentação da trilogia. Foi um privilégio trabalhar com um encenador como o Rui Madeira.

Inicialmente o texto mostrou-se bastante difícil. No entanto, os ensaios ajudaram à interpretação do mesmo.

Finalmente, foi um prazer enorme ter feito parte da *Oresteia*, deixo os mais sinceros agradecimentos a toda a equipa.”

Testemunho de: Elisa Fernandes como integrante do coro.

“A ideia de participar no espetáculo deixou-me com alguma apreensão pelo contacto com o público, pelo receio de dificuldades no desempenho, mas, sobretudo, pelo desafio pessoal e pelo contacto com um grupo multifacetado de intervenientes e pela aquisição de conhecimentos, com ênfase para o exercício da concentração e da memorização.

Trabalhar o texto foi uma experiência nova em que valorizo muito as explicações prévias que o Rui foi dando, favorecendo a sua compreensão e contextualizando o texto na contemporaneidade. Interpretar o texto foi trabalhoso e exigente por questões pessoais, pela dificuldade em memorizar e porque, apesar de poder considerar-se um

trabalho evasivo, nem sempre encontrei a disponibilidade temporal e psicológica para o fazer, sobretudo em contexto de trabalho de casa.

Os ensaios foram uma experiência muito rica pela novidade, reconhecendo-os como um trabalho árduo mas agradável de realizar.

Refiro um ou outro momento de cansaço e uma menor disposição psicológica, não tanto pela repetição que me poderia ser pedida, mas sim ao ver a pressão sobre outros elementos.

Reconheço, porém, que esta pressão teve a ver com as exigências do Rui que encaro como muito positivas. Aparentemente duras e inapropriadas, contribuíram para o rigor e a excelência que deviam conter os desempenhos dos intervenientes.

Penso que, uma vez ou outra, faltou ao Rui o reforço positivo que, para algumas personalidades seria estimulante e, porventura, mais proveitoso. Reconheço o grande valor que o Rui possui ao dirigir um grande grupo de pessoas tao diferentes entre si, com múltiplas facetas.

Durante as representações, registei como mais difícil a resistência física no desempenho, sobretudo na representação das *Euménides*.

Trabalhar um texto esquiliano foi uma grande honra e uma grande aprendizagem.

Penso que faltou algo na comunicação e na divulgação pois a afluência do público ao espetáculo não foi tão grande como seria de esperar. Não poderemos esquecer a população estudantil de Letras da cidade de Braga.”

Testemunho de: Julita Capelo como integrante do coro.

“Para mim houve um misto de contentamento por antever a hipótese de fazer algo que considerava inacessível. Receava pela ausência de coragem de acompanhar todo processo até ao fim.

Encontro-me reformada pelo que é fácil ter tempo disponível. Aliás sinto-me sempre disponível psicologicamente.

Ensaaios a horas a que já gostava de descansar, decorar o texto, ter de dar a cara sem receio ao dizer o texto, faltar com as obrigações para com a minha família, para fazer os espetáculos, onde quer que eles fossem e em datas pouco convenientes foram, sem dúvida, as minhas maiores dificuldades.

Compreendo toda a exigência do Rui, embora, por vezes, o ache exagerado nas demonstrações dessa mesma exigência. Quem dirige um grande grupo tem de o dirigir com firmeza e não ceder a opiniões saídas de quem desconhece a cultura da obra e do autor e até a cultura literária, em geral.

Foi muito interessante partir do zero em todos os aspetos, visto eu ser uma trabalhadora das ciências e nunca ter tido acesso a estes ambientes literários, e chegar ao final da montagem compreendendo a obra. Foi e é um grande prazer.”

Testemunho de: Gisela Faria como integrante do coro.

“A ideia de participação na peça chegou até mim por intermédio de uma amiga, colaboradora, das anteriores partes da trilogia – *Agamémnon* e *Coéforas*. Foi um desafio que me deixou muito feliz. Apesar de enfrentar uma viagem iniciada, pude explorar e dar continuidade à minha formação artística.

De um ponto de vista “amador” responsável associei o estudo e ensaio da peça com naturalidade, quer indo ao encontro das necessidades do grupo, quer identificando as premissas do texto.

Sempre encarei os ensaios como uma oportunidade de aprender, sendo esta a minha primeira participação numa peça, e encontrando-se ela já a decorrer. Em momento algum me senti pressionada ou obrigada. A vontade e a ansiedade eram constantes, sempre que um ensaio era marcado.

Relativamente à exigência do Rui, aceito-a e tenho até simpatia por ela, às vezes!

É um trabalho que exige imensa coordenação, gestão e rigor, daí ser importante inculcar essa exigência em todos os participantes, atores e não atores. Tal como já referi, a minha formação é de componente artística, com passagens pelo Conservatório de Música onde, logo de início, o rigor e a exigência estavam na ordem de todos os dias. Posteriormente formei-me em Arquitetura, onde, durante todo este percurso, me habituei a trabalhar sob pressão e com exigência. O Rui é um excelente profissional, foi uma oportunidade singular, poder observar o seu trabalho de perto, apontar as suas indicações e trabalhar para superar as fragilidades encontradas. Estar envolvida na sua luta diária em prol daquilo que ama e dedica à vida foi uma grande oportunidade. Gostaria também de destacar o trabalho e a compreensão dos “reais” atores “profissionais”, e como nos fazem repensar qual o seu lugar e valor, ou seja, a televisão, é, por vezes, inimiga da verdade, e para mim, são bons exemplos disso, os desempenhos da Solange ou do Rogério.

Tornou-se num veículo de enriquecimento literário e numa nova oportunidade de explorar campos fronteiriços ao meu trabalho – o caso da cenografia.”

Testemunho de: Helena Guimarães como integrante do coro.

Perspetivei esta participação como uma oportunidade única de aprendizagem no riquíssimo mundo que é o teatro.

Um dos aspetos mais difíceis de resolver foi decorar o texto. Utilizei várias técnicas para me apropriar do texto. Fi-lo gravando o texto e ouvindo-o quando executava tarefas do meu quotidiano, por exemplo, aquando das viagens até ao local de trabalho ou de regresso a casa.

Regra geral, fui para os ensaios exausta, até porque vinha, na maior parte das vezes, diretamente do trabalho para o teatro, tendo que acelerar na condução, para não me atrasar no percurso.

Entendo que a exigência do encenador se prende com a necessidade de crescermos no trabalho que desenvolvemos com ele, no âmbito teatral. Todavia, confesso que nem sempre é fácil corresponder às suas expectativas.

Foi um privilégio poder trabalhar um objeto artístico desta envergadura.”

Testemunho de: Judite Pregueiro como integrante do coro.

“A ideia de participar no espetáculo chegou-me através de uma amiga, que sabia que eu já fizera teatro amador, entre outras artes de palco (dança, canto, animação de contos, etc) e o quanto gosto de tudo o que é expressão. A altura em que entrei na aventura coincidiu com uma mudança grande na minha vida familiar, o que me trouxe outra disponibilidade/necessidade, sobretudo mental. Por isso, foi uma feliz coincidência que muito me agradou.

Preparar-me para o espetáculo foi sobretudo uma questão de autodisciplina: depois do trabalho, já em casa, sem quaisquer "ruídos" (sem televisão, computador ou outros), fui lendo o texto, e, depois de perceber o conteúdo - o que, confesso, não é fácil! - criava uma imagem mental do mesmo, e ia repetindo cada trecho até o fixar. Isto é, começava por compreender o seu significado, de seguida tentava criar imagem mental "pessoal" do mesmo, e por último tentava reproduzi-lo oralmente até o recitar de cor.

A disposição psicológica para trabalhar nos ensaios era quase sempre muito grande. Alguns dias, na sequência de um dia de trabalho mais complicado, era mais difícil sentir-me mais enérgica. Mas, regra geral, quando ia para os ensaios ia sempre com vontade, exceto nos últimos dias de ensaios antes da estreia.

Quando via o Rui aos berros com uma ou outra pessoa, quase sempre naquilo que eu considerava injusto ou exagerado, eu própria fui o alvo.

Uma vez, no dia da estreia das *Coéforas*, antes do espetáculo, fui objeto de críticas violentas. Tinha entrado quinze dias antes, ia fazer o *Agamémnon* pela primeira, vez praticamente sem ensaiar, e com "a saga dos panos vermelhos" sem estar esclarecida no meu entendimento. Não me vim embora, porque senti que estaria a falhar com todo o grupo se o fizesse. Nesse dia decidi que não iria participar nas *Euménides* ou em qualquer outra peça. Acabei por me manter para as *Euménides* por me sentir assediada - confesso! - pela possibilidade de trabalharmos com a Olga Roriz, em termos de expressão corporal/dança. Apesar de tal não ter acontecido, gostei na mesma de o fazer e foi, para mim, a parte realmente mais entusiasmante e que mais prazer me deu realizar.

Gosto da exigência do Rui. Não gosto é da forma como tenta impô-la. Compreendo, mas não gosto da forma como diz que os atores não têm de achar nada. Creio que teria sido bom para todos que nos tivesse sido dado algum espaço para falarmos, sem medo de berros sobre as dúvidas, as dificuldades e sugestões práticas que cada um teria para dar. Como pessoas humanas que somos, inteligentes e sensíveis teria sido útil a correta partilha de diferentes pontos de vista. Tive muitas vezes a certeza de que não havia comunicação real: ou o Rui não conseguia transmitir realmente o que queria, ou não conseguíamos perceber o que ele queria, ou não conseguíamos explicar-lhe quais eram as nossas dúvidas. O problema da "dobragem e desdobragem dos panos vermelhos", no *Agamémnon*, só foi realmente resolvido quando nós, o grupo, resolvemos sozinhas, num espaço à parte (em Almada), treinar, de forma a perceber exatamente como tínhamos de fazer para que o efeito pretendido fosse de facto conseguido.

Oresteia é um texto quanto a mim difícil de compreender, mas simultaneamente muito curioso, interessante e rico em termos lexicais. Apesar de eu não pertencer à área das Humanidades mas de Ciências, gostei do desafio de lidar com diferentes palavras, com metáforas encadeadas umas nas outras. Quanto à analogia que o Rui apontava muitas vezes entre o texto e a atualidade política, não me parecia assim tão linear e óbvia quanto isso, não obstante me parecer mais visível num ou noutra apontamento.

Em geral, foi uma experiência muito positiva. Gostaria de poder continuar a participar sempre que houver apresentações da *Oresteia*. Não sei se aceitarei embarcar em novos desafios como este, porque percebi que os momentos de irascibilidade do Rui mexem demasiado comigo, com a minha sensibilidade, e é-me extremamente difícil controlar-me ao ponto de aceitar ficar calada quando tenho algo para dizer. No entanto, deixo uma palavra de apreço quer pelo Rui, quer por toda a equipa, cujo profissionalismo, amorismo, esforço, entrega e empenho me deixaram uma profunda admiração. Não esperava encontrar tantos voluntários!”

Testemunho de: Tatiana Mendes como integrante do coro.

“Recebi a ideia de participar no projeto *Oresteia* com entusiasmo, ainda que com algum receio por estar consciente do trabalho e das dificuldades que tal iria implicar. Dedicai-me a estudar o texto sobretudo aos fins-de-semana ou à noite depois das aulas.

Creio que desde o início existiu um sentimento de responsabilidade/compromisso para com o grupo que nos permitiu esquecer, por vezes, questões individuais. Por outro lado, o interesse que nos moveu até ali também cresceu ao longo do decorrer do processo.

A minha maior dificuldade foi sobretudo compreender as personagens, tal qual o Rui os pretendia; conciliar os ensaios, as apresentações com a vida pessoal; e gerir situações de descarga emocional no grupo.

Quanto à exigência do encenador perante todo o grupo de trabalho, considerei-a sempre necessária.”

Testemunho de: Manuela Artilheiro como integrante do coro.

“Acolhi a ideia de participar no espetáculo muito positivamente, sem deixar de ficar surpreendida, orgulhosa até e, ao mesmo tempo, muito receosa, em virtude da dimensão que a peça possuía, e da grande responsabilidade em assumir o compromisso de colaborar com a Companhia de Teatro de Braga.

A disponibilidade para trabalhar o texto foi sendo encontrada pela grande vontade em participar na peça e pela confiança e expectativa que o encenador depositou em todos nós. Entre as leituras em grupo, por exemplo, inseridas na atividade da Comunidade de Leitura, os ensaios no Theatro Circo e o trabalho de casa para decorar o texto, fomos trabalhando o texto, conseguindo, sem grandes dificuldades, conciliar com a vida pessoal e profissional.

A disposição psicológica para trabalhar nos ensaios foi encontrada à custa do gosto pelo teatro e da responsabilidade que tinha entre mãos.

Creio que não existiram momentos difíceis no processo de representação da trilogia. Na montagem do espetáculo, senti alguns momentos de tensão durante os ensaios, em que as ideias, as notas e as instruções dadas pelo encenador não eram compreendidas e executadas pelos atores e coros com a prontidão e a clareza que ele desejava.

A exigência do Rui Madeira foi a necessária e adequada. Encarei-a como tal. Sempre que o encenador me exigiu fosse o que fosse, procurei sempre corresponder o melhor e o mais rapidamente possível.

O texto esquiliano era, no início, totalmente desconhecido para mim. À medida que o fui trabalhando e interpretando, a familiaridade com o mesmo aumentou, a fluência em

dizê-lo concretizou-se. A sua beleza e imponência, já sentidas no início, tornaram-se cada vez mais reais. É um texto belíssimo. Foi um orgulho enormíssimo para mim dizê-lo, naquela arte que eu amo: o teatro!”

c) Público

Testemunho de: Carlos Araújo como espectador.

“Esta não foi a primeira vez que assisti a um evento no Theatro Circo. Para além de um concerto musical, vi também algumas peças de teatro e, de facto, após a remodelação o espaço ficou extraordinário, em especial a sala principal, com uma decoração fantástica, muito confortável e uma organização muito boa. Adicionalmente devo destacar o grande talento que os atores residentes possuem.

Confesso que desconhecia a obra *Oresteia* e, em condições normais, dificilmente assistiria a esta tragédia grega, uma vez que este tipo de drama não me cativa. Não sinto particular interesse por peças trágicas gregas, por várias razões, nomeadamente pela sua longa duração, que as pode tornar monótonas, mas para além disso, pela complexidade do alcance dos seus textos.

Quanto ao espetáculo, achei melhor assistir em dias diferentes, pois tem uma duração demasiado longa para ser apreciado num só dia. Desta forma, fui capaz de identificar ingredientes imprescindíveis a uma boa peça de teatro, nomeadamente uma representação fabulosa de um elenco residente excelente, a quem se juntou a não menos talentosa Ana Bustorff.

Para além de uma encenação muito boa, o facto da história decorrer em vários espaços do teatro, à imagem de uma via-sacra, permitiu que o enredo não se tornasse monótono e deu ainda mais emoção ao drama que apesar de longo nunca perdeu o *suspense*. O momento final, em que os espectadores foram surpreendidos em pleno palco da sala principal com uma ovação gigantesca, vinda da plateia, por parte de todos os intervenientes desta trilogia foi, sem dúvida, um momento inesquecível! Até mesmo arrepiante.

Contudo, não posso deixar de reparar num aspeto, a meu ver, menos positivo, a parte respeitante ao coro masculino. Aí acho que não funcionou como o esperado, principalmente na parte inicial da peça, quando tinham as máscaras colocadas.

Mas o balanço é, claramente, positivo. É, sem dúvida, uma história envolvente, sempre cativante, com um cenário e figurinos à altura.

Não posso acabar sem realçar o enorme prazer e orgulho em ter a oportunidade de participar neste trabalho.”

Testemunho de: Judite Gonçalves como espetadora.

“Na minha opinião uma boa peça de teatro é sinónimo de entretenimento. Mas, a oportunidade de assistir e surpreendentemente participar neste espetáculo tornou-se um momento imperdível.

O Theatro Circo é um espaço cultural que muito me fascina, pela imponência e amplitude da sala principal e pela decoração impressionante que exhibe. Para além, a sala associa o conforto ao profissionalismo de todos os que lá colaboram. Estas características fazem do Theatro Circo uma referência incontornável no panorama cultural regional e nacional. Por estas razões, no passado recente, assisti a outros eventos no TC.

Alguns dos atores intervenientes na peça *Oresteia* eram-me familiares por participarem em outras peças. Foi uma agradável surpresa rever o seu profissionalismo. Um dos pormenores de destaque desta peça foi o seu desenvolvimento artístico em espaços diferentes. Eles conseguiram transportar-nos para outras realidades, uma vez que houve uma mudança constante de cenário, rompendo com a monotonia da peça.

A organização e coordenação de todos os elementos usados na *Oresteia*, nomeadamente cenário, adereços, música e atores, foram para mim um exemplo de grande *know-how* e empenho dos agentes. Este ambiente permitiu ao espetador viver a experiência de ser ator, quando percebeu que a alteração de posição na sala de espetáculos.

Só no final percebemos que nós espetadores estamos em palco enquanto os atores, sentados na plateia mesmo à nossa frente, nos brindam com aplausos.

Não imagino forma mais original de terminar esta trilogia trágica. Foi, de facto, um final memorável.”

Testemunho de: Marinha Ferreira como espetadora.

“Foram vários os motivos que me fizeram ter interesse em assistir à peça de Ésquilo.

Desde logo por se tratar da primeira apresentação da obra em Portugal e também pela participação de pessoas conhecidas.

Esta não foi a primeira vez que assisti a uma peça de teatro no magnífico Theatro Circo. Já tive oportunidade de assistir ao “Auto da Barca do Inferno” e também a alguns concertos.

O Theatro Circo representa para mim um espaço fundamental de cultura, no Norte. A sua arquitetura imponente e a sua sala de espetáculos fazem deste espaço um dos mais belos teatros portugueses, a meu ver.

Não tive possibilidade de assistir ao espetáculo completo no mesmo dia.

Relativamente à encenação, gostei particularmente da troca de cenários entre as peças. Achei cativante e de alguma forma até motivador a troca de espaços, uma vez que o texto exige muita concentração.

Reconheço as qualidades e o esforço de todos os atores e intervenientes em todo o espetáculo. A dificuldade do texto, a extensa duração do espetáculo, entre outros aspetos, confere a estes atores um grande sentido de sacrifício, de responsabilidade e entrega.

Quanto à duração de todo o espetáculo, aliada à complexidade do texto esquiliano, torna-se uma verdadeira *odisseia* assistir a mais do que uma peça no mesmo dia. Contudo considero que apenas uma visão completa de todo o espetáculo possibilita uma melhor compreensão do mesmo.

Por estes motivos, e apesar de reconhecer as imensas qualidades de todo o grupo envolvido no projeto, considero bastante cansativo assistir a todas as peças num único dia.”

Testemunho de: Patrícia Nogueira, como espetadora.

“Um dos motivos que me levou a assistir a esta peça foi o facto de ter algum conhecimento sobre a cultura grega em geral.

Infelizmente não consegui assistir à peça completa e as duas partes que assisti não foram no mesmo dia.

Pessoalmente o espetáculo agradou-me imenso. Adorei a adaptação feita, a forma como uma obra escrita há tantos anos foi encenada de forma tão atual. Os cenários, os figurinos, a forma como a peça percorreu vários espaços diferentes dentro do próprio teatro foram muito cativantes. Era como se nós, espetadores, estivéssemos a fazer parte do próprio espetáculo. Confesso que fiquei especialmente encantada com a última parte da peça, apesar de ter uma vertente mais “cómica”. O que me encantou mais foi o cenário criado para a encenação. Eu que não conhecia o espaço, fiquei bastante surpreendida quando me dei conta que estava sentada no próprio palco. Dei-me conta que o espaço da plateia era o palco para a encenação da peça. Adorei esta inversão de papel. Na minha opinião, este jogo com os cenários provocou uma reação muito especial no público. Quanto à representação, para mim que sou uma leiga no assunto, acho que foi muito boa, não tenho qualquer tipo de comentário desfavorável a esse respeito.

Adoraria assistir às três peças seguidas. Acho que o impacto da peça seria bem maior. Assim também não correria o risco de perder o fio à meada, assistir à obra completa facilita a compreensão de todo o enredo da obra.”

4. Aspetos conclusivos

Este relatório teve como principal objetivo principal mostrar como se trabalha uma peça de teatro, da Antiguidade Clássica, desde o nível textual à subida ao palco.

Ao longo de várias dezenas de páginas dei conta como se preparou a *Oresteia* no Theatro Circo, desde a organização de grupos de trabalho, a interpretação de texto, os ensaios, os figurinos, entre os aspetos mais importantes.

O meu objetivo pessoal era fazer deste trabalho um caderno de bordo de todo o processo *Oresteia*, em particular do trabalho de dramaturgia e de cenografia. Porém, devido a fatores de ordem institucional, nomeadamente o facto de não poder exceder um número limitado de páginas, obrigou-me a ser bastante seletiva com todo o material recolhido.

Considero que por se tratar de uma experiência tão enriquecedora e tão completa este trabalho é, de certa forma, minimalista no que respeita à transcrição de todos os acontecimentos. Muitas das referências que foram retiradas deste trabalho, corresponderam a momentos únicos, irrelevantes para este documento académico, mas que contribuíram para a construção da minha memória pessoal.

O Theatro Circo é um espaço que sempre me fascinou muitíssimo. Desde muito cedo, me interessei por saber como seria trabalhar numa casa de espetáculos como o Theatro Circo. Saber como se produziam os espetáculos e conhecer de perto esse mundo era o que mais me atraía.

Numa primeira fase, como já referi anteriormente, acompanhei os últimos ensaios da peça *Coéforas*. Posteriormente, acompanhei de forma sistemática os trabalhos para levar à cena a última peça da trilogia, *Euménides*.

Foi um ano muito marcante para a minha formação académica, pois tive a oportunidade de colocar em prática alguns dos conhecimentos adquiridos no Mestrado em Mediação Cultural e Literária, assim como tive oportunidade de conhecer *in praesentia* a dinâmica da produção teatral do Theatro Circo.

Pela obrigatoriedade de ter de acompanhar todos os ensaios, aprendi muito com o grupo de atores, mas sobretudo com o encenador. Aprendi como se pode desmontar e

interpretar um texto dramático. Acompanhei a preparação dos ensaios e a organização dos grupos de trabalho. Percebi que o encenador gosta de trabalhar com exemplos muito simples e práticos e que é imperativo manter o grupo motivado, mesmo quando nem tudo corre como seria previsível. Compreendi que a construção de uma personagem é muitíssimo bem cuidada, desde a roupa, aos adereços e à postura em palco. Apercebi-me que todos os detalhes são importantíssimos e que cada cena é trabalhada até à exaustão. Segui de perto a montagem do palco, os ensaios gerais onde se testaram as luzes e o som. Percebi que todos os intervenientes têm de estar altamente sincronizados, e até os técnicos, de luz e som, têm um papel preponderante. Compreendi a importância do encenador acompanhar a sua exigência para com os atores com pequenos estímulos.

Entendi a importância de alguns aspetos, aparentemente insignificantes, como o posicionamento do ator em palco, a projeção da voz, a dicção, os movimentos, o olhar, entre muitos outros fatores.

Foram três meses de trabalho intenso, com ensaios quase todos os dias, que duravam em média 8 horas por dia. Em todo este processo é imperativo que ressalve o esforço inigualável e o profissionalismo do encenador da obra, Rui Madeira. Sempre se revelou com uma energia incrível e com uma alegria contagiante a todos os intervenientes. Contudo não posso ignorar alguns momentos mais tensos, porque também existiram. Trataram-se de momentos pontualmente difíceis, onde se exigia muito de todos, sobretudo uma grande entrega performativa e uma grande concentração. Foi para mim evidente nesta extraordinária experiência, desde o primeiro momento, o perfeccionismo do encenador, o estudo e a preparação minuciosa da obra. Cada detalhe era trabalhado seguindo uma linha de contextualização e de integração na época clássica.

Quanto aos atores e aos coros é inexplicável a sua entrega e profissionalismo. Os coros foram grupos de pessoas com profissões paralelas, desde professores, engenheiros, mecânicos, estudantes, entre outros, que depois de um dia de trabalho integraram o grupo de teatro para os ensaios. Por vezes, não eram ensaios fáceis, pois era necessário gerir o cansaço de cada um e motivá-los a todos para que o ensaio chegasse a bom porto. Por esta razão, o encenador tinha de ter um certo cuidado ao preparar estes ensaios, pois os níveis de exigência deveriam ser controlados conforme a disposição do grupo. Bastava que alguns chegassem mais cansados, e por isso mais dispersos, para que o ensaio não produzisse o efeito desejado.

Por seu turno, os atores demonstraram, em cada ensaio, a entrega e a consciência da responsabilidade do papel que desempenhavam. Apesar das inúmeras repetições de texto, cada ensaio era único, pois sempre surgia um elemento novo, ora trazido pelo encenador ora pelo próprio ator, na busca pela perfeição.

É evidente que no desenrolar de todo o processo umas cenas se desenvolveram mais facilmente do que outras, mas foi precisamente isso que estimulou toda a equipa de trabalho, pois quanto maior era o desafio, maior se tornava a compensação.

Termino este projeto com a plena consciência de que a apresentação de uma peça de teatro é a conjugação perfeita de muitíssimos detalhes em que nenhum pormenor é insignificante.

Referências bibliográficas

Tradução:

Ésquilo (1990) *Oresteia*. Trad. de Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério. Coimbra: Edições 70.

Estudos de referência:

Carlson, Marvin (1995). *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. port. São Paulo: Editora UNESP.

Cruz, Duarte (1971). *Como Montar uma Peça de Teatro*. Coleção Educativa, Série C – Nº. 16. Lisboa: Ministério da Educação

Danan, Joseph (2010). *O Que é a Dramaturgia*. Teatro - Materiais 1. Trad. port. Évora: Editora Licorne.

Easterling, P. E., ed. (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldhill, Simon (2006). *Amor, Sexo e Tragédia. A contemporaneidade do classicismo*. Trad. port. Lisboa: Alétheia Editores. Esp. Cap. IV.

Hall, Edith (2006). *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press.

Hall, Edith (2010). *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press.

Jaeger, Werner (1979). *Paideia. A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M Parreira. Lisboa: Editorial Aster.

Kitto, H. D. F. (1990). *A Tragédia Grega*. Trad. port. 2 Vols. Coimbra: Arménio Amado Editora.

- Kraus, Chris; Goldhill, Simon; Foley, Helene P. e Elsner, Jás,** eds. (2007). *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Lesky, Albin** (1995). *História da Literatura Grega*. Trad. port. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lloyd, Michael,** ed. (2007). *Aeschylus*. (Oxford Readings in Classical Studies.) Oxford: Oxford University Press.
- Moutsopoulos, Evanhélos** (2004). «El universo musical de la mujeres en Esquilo.» In Evanhélos Moutsopoulos, *Filosofía de la cultura griega*. Trad. Esp. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 53-61.
- Rocha Pereira, M. H.** (2012). *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Romana*. Vol. I. 11ª edição revista e atualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Romilly, Jacqueline de** (2008). *A Tragédia Grega*. Trad. port. Lisboa: Edições 70.
- Romilly, Jacqueline de** (1972). *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Vrin.
- Romilly, Jacqueline de** (1992). *Pourquoi la Grèce?* Paris: Éditions de Fallois.
- Scodel, Ruth** (2010). *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Segal, Charles** (1981). *Tragedy and Civilization*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Segal, Charles** (1986). *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Serra, José Pedro** (2006). *Pensar o Trágico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Settis, Salvatore** (2006). *El Futuro de lo Clásico*. Trad. esp. Madrid: Abada Editores.
- Silva, Maria de Fátima** (2005). *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Snell, Bruno (1992). *A Descoberta do Espírito*. Trad. port. Lisboa: Edições 70. Esp. Caps. VI e VII.

Ureña Prieto, Maria Helena (2001). *Dicionário de Literatura Grega*. Lisboa: Verbo.

Wilson, Peter, ed. (2007). *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. (Oxford Studies in Ancient Documents.) Oxford: Oxford University Press.

Webgrafia

<http://www.theatrocirco.com/theatro/apresentacao.php>

<http://www.theatrocirco.com/theatro/historia.php>