

AGAMÉMNON, O MAIS TRÁGICO DOS HERÓIS TRÁGICOS

Andrés Pociña⁹⁸
Aurora López

RESUMEN

Un enfoque de algunas características de la personalidad trágica de Agamémnon presentes en la *Iliada* y *Odisea*, en las tragedias *Agamémnon* de Ésquilo y *Agamémnon* de Séneca, determinantes en sus posibilidades de recepción en las obras teatrales de nuestros tiempos.

Palabras clave: Tragedias; Posibilidades de Recepción; Obras Teatrales de Nuestros Tiempos.

RESUMO

Uma abordagem de algumas características da personalidade trágica de Agamémnon presentes na *Iliada* e *Odisseia*, nas tragédias *Agamémnon* de Ésquilo e *Agamémnon* de Séneca, determinantes nas suas possibilidades de recepção nas obras teatrais dos nossos tempos.

Palavras-chave: Tragédias; Possibilidades de Recepção; Obras Teatrais Contemporâneas.

1. Este acercamiento que apresentamos à interessante – e desassossegante – figura trágica de Agamémnon, dos tempos da Grécia Clássica aos nossos dias, evoca de forma imediata nas nossas mentes três fontes primordiais: a poesia homérica, com a presença fundamental de Agamémnon na *Iliada* e o recordo frequente deste na *Odisseia*, a tragédia *Agamémnon* de Ésquilo e a tragédia *Agamémnon* de Séneca. Ao lado delas, ou entre umas e outras, vão aparecendo obras de menor relevo, que porém servem de ensejo para revisões, leituras poéticas, dramáticas, narrativas, de muito diferente teor, à volta do Atrida – isto, insistimos, dos tempos homéricos à

⁹⁸ Universidade de Granada. [Desejariamos que constasse o nosso imenso agradecimento ao doutor Andrés José Pociña López, professor titular da Universidade de Extremadura, pela ajuda que nos prestou ao redigir a versão portuguesa deste trabalho]

atualidade. Fora do nosso ambiente, uma tal afirmação poderá talvez parecer um tanto exagerada a muitas pessoas; da nossa parte, sabemos que não há exagero nenhum, bastando-nos um único dado para confirmar os nossos anteriores assertos: falamos da tese da Doutora Diana de Paco Serrano, subordinada ao tema *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, publicada no ano 2003, na Universidade de Murcia. Extenso livro este, em que um número assaz notável de obras são alvo de demorado estudo: onze dramas ao todo – alguns mais importantes, outros menos; contudo, nenhum deles despiciendo – sobre a figura de Agamémnon, sem nunca se ultrapassarem as margens cronológicas indicadas no título – o passado século – e a contemplar exclusivamente obras dramáticas escritas por autores de nacionalidade espanhola, e redigidas em castelhano; não se tomando em consideração, portanto, na dita tese, aporções em línguas catalã ou galega – que as há! – nem aquelas realizadas, em castelhano, nos países da América – que também existem! O livro de Diana de Paco serve-nos, pois, para verificarmos até que ponto o tema de Agamémnon continua vigente nos nossos tempos.

Da nossa parte, formularemos, antes do mais a nós próprios, uma série de dúvidas: Será que, deveras, a figura de Agamémnon é tão interessante, que possa justificar as inquietações de tantos autores da Antiguidade, e de tantos escritores e escritoras do nosso tempo, tecidas arredor da sua história? Não é, antes bem, um herói lóbrego, vítima lamentável de uma imensa tragédia? Interessa por si, ou antes pelos grandes acontecimentos míticos em que a sua história pessoal se acha envolvida? É de facto o seu protagonismo pessoal que nos atrai, ou deveremos melhor assentar em que a atração que nos provoca nos advém, não propriamente dele, mas sim doutras personagens à sua volta, deuteragonistas como a sua filha Ifigénia, os companheiros de armas Aquiles e Ulisses, a esposa Clitemnestra, a escrava Cassandra, o filho Orestes ou a filha Electra?

São perguntas mil vezes repetidas e que mil vezes se hão de repetir, pois que o tema é inesgotável e as leituras, múltiplas – amiúde divergentes, defrontadas, a colidirem entre elas, mas sempre valiosas. Agamémnon, protagonista ou deuteragonista, ocupa um lugar essencial nos dois gêneros principais da poesia greco-romana, a épica e a tragédia, e chegam aos nossos dias nas Literaturas suas herdeiras. Pensando na figura importante de Agamémnon no teatro no Mundo Antigo para um acanhamento às suas possibilidades nos teatros do nosso tempo e à sua recepção por parte dos dramaturgos actuais, cremos ser curial nós apresentar as nossas perguntas pessoais, leituras pessoais, centradas nas quatro obras clássicas fundamentais, no sentido próprio deste qualificativo, e que lembravamos há um momento.

2. Em Homero, Agamémnon não é o grande protagonista, nem do poema da guerra de Tróia, a *Ilíada*, nem do *nostos* de maior relevo de todos aqueles que se têm escrito, a *Odisseia*. Nem o primeiro, nem o segundo poemas, consagram para a Eternidade o nome do nosso herói nos títulos, da maneira que o faz a *Odisseia* com aquele do arteiro rei de Ítaca, ou a épica latina, no caso da *Eneida*, com o nome de Eneias.

Na *Ilíada*, Agamémnon mostra-se-nos como um militar de valor indubitável, que, para mais, intervém na campanha contra Tróia em qualidade de comandante-em-chefe das várias tropas que nela tomam parte; valor, esse, que fica inquestionavelmente manifestado no Canto XI, antes de o herói ser ferido por Coonte, o maior dos filhos de Antenor. Porém, não é ele o protagonista do poema: o verso inicial elimina qualquer dúvida ao respeito, invocando a Musa para cantar “a ira de Aquiles o Pélida”. De resto, o desenvolvimento do poema, em que o Atrida vai aparecer nos três primeiros cantos, terá um protagonismo claro no Undécimo, retirando em seguida da cena por causa da ferida que irá sofrer, e não voltando a comparecer até ao canto Décimo Nono, no qual, sempre ferido, irá assinar a paz com Aquiles – todo este percurso evidenciando que o máximo responsável do exército

grego não é, decerto, o herói supremo do poema, papel, este, que Aquiles irá desenvolver inquestionavelmente. De modo que, em suma, a *Ilíada* ter-se-ia podido chamar de *Aquileida*; nem terá sido por outra causa que, nos finais do século I d. C., Estácio deu o nome de *Aquileida* ao seu poema inconcluso sobre o herói da guerra de Tróia – poema que não foi acabado por o autor ter sido surpreendido pela morte quando andava a redigir o livro II.

Destarte, acabamos por verificar que ninguém chegou nunca a escrever, nem em Grécia nem em Roma, uma **Agamemnoneida* qualquer. Nem será preciso procurar razões para justificar uma tal ausência – isto é, para a inexistência de um poema épico que ninguém escreveu. Ainda nas melhores circunstâncias, não teria sido fácil alguém escrever uma epopéia sobre Agamémnon num mundo literariamente sobranceado pelo grande poema épico de Aquiles: com efeito, conquanto o Atrida aparecesse, segundo já divisamos, como um guerreiro valoroso e apresentado sempre em tom majestoso, a merecer admiração e respeito, mesmo assim, a imagem que a *Ilíada* dele nos oferece não basta a representar-no-lo como herói, devido ao seu comportamento, não raro hesitante, indeciso, arbitrário. E, pelo menos na nossa opinião, a figura de Agamémnon nunca conseguiu recuperar-se da comparação com aquela outra, muito mais galharda, de Aquiles, nem ainda menos das ultragens que este lhe dedicou no livro I, não apenas nos duros versos 149-171, mas sobretudo em 225-244; vale a pena lembrarmos os primeiros versos deste último trecho:

"Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!
Armares-te para a guerra juntamente com o povo,
ou fazeres uma emboscada com os principes dos Aqueus:
isso nunca tu ousaste no coração. Tal coisa para ti seria a morte.
Muito mais agradável é ires pelo vasto exército dos Aqueus,
arrancando os prémios a quem te levanta a voz.
Rei voraz com o próprio povo, é sobre nulidades que tu reinas:
se assim não fosse, ó Atrida, esta agora seria a tua última insolência^{iv}

Também não houve qualquer *nostos* de Agamémnon, porque nada há de menos heróico do que o seu regresso de Tróia, lembrado em várias ocasiões na *Odisseia* (1, 32-43; 3, 140-200; 3, 262-275; 4, 520-547; 11, 405-434), em que se lhe faz morrer de forma vil e desonrosa às mãos de Egisto, obscuro primo seu, filho de Tiestes, quem nem sequer fora a Tróia, e que ocupou o leito da esposa de Agamémnon, Clitemnestra, durante a longa ausência do marido. Dentre as versões, divergentes nos pormenores (numa, de origem jônica, Egisto é o único responsável pelo magnicídio; noutra, dórica, também ele é o assassino, porém sob instigação de Clitemnestra), podemos lembrar a mais comovente, aquela em que, no livro XI, o próprio Agamémnon narra a Ulisses, no descenso deste aos Infernos, o seguinte:

"Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis,
não foi embarcado nas naus que Posídon me venceu,
depois de ter incitado uma pródiga rajada de ventos cruéis;
nem foram homens hostis a fazer-me mal em terra firme:
foi Egistoi que, desencadeando a minha morte e o meu destino,
me matou com a juda da mulher detestável (depois de me convidar
para sua casa, depois de me oferecer um banquete), como quem mata
um boi na manjedoura, e assim morri uma morte lamentável
e à minha volta foram os companheiros chacinados
sem piedade, como se fossem porcos de brancos dentes,
cuja matança tem lugar na casa de um homem rico e poderoso
por ocasião de uma festa nupcial, banquete ou alegre festim.
Já assististe à chacina de muitos homens,
quer tenham sido mortos em isolado ou na violenta refrega;
mas no teu coração terias sentido compaixão ao ver aquilo,
como jazíamos no palácio junto às taças e às mesas repletas,
e todo o chão estava encharcado de sangue.
Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo,
Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra.
enquanto se agarrava a mim...^v

Se não fosse atrevido demais, voltariamos ao título da nossa intervenção, “Agamémnon, o máis trágico dos heróis trágicos”, e, em termos da nossa leitura dos poemas homéricos, qualificá-lo-íamos como um herói mais, de certa importância, bem é certo, mas nunca “o mais heróico dos heróis épicos”. E acrescentamos: da visão de

Agamémnon que podemos achar em Homero dependem, em boa medida, todas as posteriores.

3. Quando chegamos à *Oresteia* de Ésquilo e vamos penetrando no *Agamémnon*, surge nítida a constatação de o argumento se desenvolver em torno à figura de Clitemnestra, quem, não por acaso, e à diferença daquilo que lemos na *Odisseia*, é a autora exclusiva do assassinio do Atrida, de forma, se quisermos, ainda mais cruel e mais espectacular, muito embora – concordando nisto com as convenções dramáticas – tal crime tenha lugar, apenas, *extra scaenam*. É igualmente claro o facto de uma das notas mais surpreendentes da trama ser, precisamente, esta peculiaridade, de ser uma mulher a levar a efeito o magnicídio, não um homem (Egisto), como seria esperável. E é então que surge um primeiro interrogante: por que Ésquilo não titulou a sua tragédia como *Klytaimestra*? Questão que não é gratuita, pois uma tragédia com esse título escreveu Sófocles, e mais uma, já nos século II a. C., Pólemon de Éfeso, segundo pode verificar-se com uma leitura do excelente trabalho de Francesco De Martino^{vi} (2001), apontando-se a curiosa coincidência, na obra de Sófocles, de ter este respondido com uma *Clitemnestra* ao *Agamémnon* de Ésquilo, de igual modo como respondera ao primeiro *Hipólito* de Eurípides, com uma *Fedra*. Por outro lado, na tragédia latina, a sonegação do nome do Atrida nos títulos das tragédias que se ocupavam da sua história resulta clara: um par de tragédias de título *Aegisthus* foram escritas por Lívio Andronico e Lúcio Ácio, quem além disso compôs uma *Clutemestra*, não constando em todo o elenco mais *Agamemno* do que a famosa tragédia de Séneca. Contudo, e voltando à questão sobre as causas de que Ésquilo não tenha dado à sua tragédia a nome da assassina de Agamémnon, a resposta pode residir no facto de que o nome do rei teria sido mais adequado para a primeira tragédia de uma trilogia que obviamente gira ao seu redor, ainda que seja exclusivamente em torno ao seu assassinio a primeira peça, em torno à sua campa a segunda, e em torno à purificação do vingador e à

solução desta cadeia de assassinios a terceira; Gilbert Murray resumia-o magistralmente em muito poucas palavras, a definir a *Oresteia* como “uma trama que culmina num assassinio, numa vingança e num juízo”^{vii}.

Tudo gira, pois, na *Oresteia*, à volta de Agamémnon, ou, por dizer com maior precisão, do desgraçado final do *nostos* de Agamémnon, assassinado pela sua infiel esposa, Clitemnestra. Porém, insistimos, em nenhuma das tragédias, em nenhuma das três, é Agamémnon o protagonista. No *Agamémnon* há um dado que, achamos, convém ter sempre presente, como faz por exemplo Albin Lesky: esta tragédia é, com diferença, a mais longa das sete que conservamos de Ésquilo, constando nas nossas edições de 1673 versos, frente ao número muito menor do resto, a oscilar entre os 1004 versos (*Sete contra Tebas*) e 1093 versos (*Prometeu encadeado*); pois bem: apesar de tão comprida extensão, Agamémnon tão somente aparece em cena no decurso do terceiro episódio, à altura do verso 810 da tragédia, em que tem três intervenções e um curto diálogo esticomítico com Clitemnestra (vv. 931-943); quando abandona a cena (v. 957), ainda vai transcorrer o terceiro estásimo (vv. 975-1034), e a prolongada intervenção de Cassandra, mais extensa do que a do rei, no quarto episódio, até que no fim possamos escutar a sua voz do interior, em dois versos, ferido de morte (vv. 1343 e 1345); mas, ainda estando já morto, a tragédia vai continuar por mais de trezentos versos. Brevíssima, pois, a presença de Agamémnon no transcurso da tragédia homónima, porém suficiente para o propósito de Ésquilo: é com toda a razão que Maria de Fátima Silva escreve que “Um tempo curto que é apenas o necessário para transformar um vencedor numa vítima justamente condenada”^{viii}.

Mínima, pois, a presença em cena, a atuação pessoal de Agamémnon, a sua palavra directa. Porém, a sua presença trágica enche tudo, e todos os personagens do drama, o Vigia, o Coro de anciãos, o Mensageiro, Clitemnestra, Cassandra, o próprio Agamémnon, apresentarão o rei, de forma bem insistente ao longo de toda a tragédia, como culpável, independentemente do facto de a sua culpabilidade ser ou não o fruto

da herança, às vezes, ou da ananke, outras, ou da própria forma de ser dele, outras vezes; é ele que deve pagar o facto de ser Atrida, filho daquele Atreu que fez comer ao seu irmão Tiestes os próprios filhos, mas que por sua vez é vítima do adultério cometido por este; é ele que deve pagar por ter sacrificado a sua filha Ifigénia, preço imposto pela necessidade; necessidade, de todas as formas, por ele próprio escolhida; é ele que deve pagar como responsável, em definitivo, da destruição de Tróia, da perda de tantas vidas, não só de Troianos, mas também de Aqueus... É nessa dívida de Agamémnon que se impõe não apenas a incontornável dicotomia da culpa e o castigo, mas, por cima delas, a força inevitável da justiça, da Diké divina omnipresente em Ésquilo.

Uma simples estrofe, a quarta, do canto do Coro na párodo (vv. 218-227), é suficiente para comprovarmos o que é que Ésquilo pensa acerca do sacrifício de Ifigénia, pensamento expresso através das palavras dos anciãos:

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

E, mais à frente, no primeiro estásimo, será de novo o Coro a insistir nos seus juízos sobre o acontecido em Tróia, sem esquecermos que todo o desastre foi provocado pela criminal audácia de Helena... De tudo isso, a longo prazo, há um responsável principal: o nosso Agamémnon.

Mais trágico porque é esse o resultado das circunstâncias que o impelem ao castigo, ao cumprimento na sua pessoa das exigências da Diké divina; mais trágico, ainda mais trágico, pelo modo como ele deverá pagar essa pena, como vítima ele próprio – o general-em-chefe de todos os exércitos aqueus diante de Tróia – por duas facadas da sua infiel esposa, no banho, na sua casa: como escreve Maria de Fátima

Silva, “Clitemnestra elimina, de forma ignóbil, o guerreiro, que escapou vivo ao combate glorioso para cair indefeso, dentro das paredes do lar, às mãos de uma mulher. À morte soma-se o opróbrio que inflige aos ideais masculinos uma tremenda desonra”^x; o herói mais trágico, enfim, desde uma consideração puramente literária, porque sendo ele a base e o cerne de toda uma trilogia, a única conservada de toda a produção trágica grega, o herói acaba por ocupar, enquanto personagem, um posto de mínimo relevo na peça a que deu nome.

4. Chegamos, após tantos saltos inevitáveis, à tragédia *Agamémnon* de Séneca, para encontrarmos um drama absolutamente diferente, completamente original; nem melhor, nem pior: diferente. Vamos desistir de perder o tempo em razoamentos, a repetir que as tragédias homônimas de Ésquilo e de Séneca sobre o final do mais famoso dos filhos de Atreu são duas obras totalmente distintas, que pouco mais coincidem do que no núcleo argumental, à volta do terrível assassinio. Nem podia ser doutro modo, se pensarmos que cinco séculos medeiam entre Ésquilo e Séneca, cinco séculos nos quais nunca se têm deixado de produzir excelentes frutos no labor literário de gregos e latinos. Quanto ao autor do *Agamémnon* grego, obra vitoriosamente representada, conjuntamente com as outras duas tragédias e o drama satírico que compunham a *Oresteia*, no ano 458, desejaria lembrar as palavras introdutórias de Carlos Miralles: “Esquilo es, si no el alborear mismo de la tragedia griega, sí su mañana, nítida y rica de matices limpios. Para nosotros, y aunque sólo sea porque de sus predecesores no nos han llegado sino escasísimos fragmentos, Esquilo es el primer poeta de Occidente en cuya obra cobra forma la tragedia”^{xi}. Em relação ao autor do *Agamémnon* latino, que com toda a probabilidade nunca terá sido representado ante a sua presença, continua a ser magistral a opinião de Augusto Rostagni, sobre o valor essencial da sua obra dramática: “Queste tragedie, intessute su temi legendari usitatissimi, recano per opera del filosofo di Cordova un'impronta profondamente

personale, e attuale: d'una personalità e d'una attualità, che non restringe, anzi accresce ed intensifica il loro significato poetico universale”^{xii}.

Dissimilia non sunt comparanda! Nos começos da tragédia greco-romana está Ésquilo, no final, Séneca; ambos os dois escreveram dramas titulados *Agamémnon*, um deles em grego, outro em latim. Porém, entre ambos existiram numerosas tragédias gregas que, com outros títulos, se ocuparam, com uma maior ou menor atenção, e uma maior ou menor riqueza de pormenores, da pessoa do Atrida, não só no momento do seu assassinio, como também noutros assuntos relativos à sua vida; existiram mesmo algumas outras tragédias de idêntico título, como o *Agamémnon* de Ion de Quios, perdido na sua prática totalidade, o que não impediu que se tenha tentado vislumbrar algum influxo, dessa obra, na de Séneca^{xiii}; e, além do mais, o Atrida nunca deixou de inspirar versos, como tema poético. Por seu turno, no teatro latino aparece, desde os seus alvares, na cena, quer por obra do inaugurador da tragédia mitológica nos cenários romanos, Lívio Andrónico, autor de um *Aegisthus*, quer, mais tarde, por parte do terceiro componente da grande tríade de tragediógrafos de Roma, Lúcio Ácio, autor de um novo *Aegisthus* e de uma *Clutemestra*. São, esses, dramas que costumam trazer-se à memória, quase sempre que se trata do problemático tema das fontes do *Agamémnon* de Séneca. E, embora não sendo a nossa intenção, nestas páginas, a abordagem de um tão largamente debatido assunto, queremos, contudo, lembrar um dado que não se costuma tomar em conta: segundo tivemos a oportunidade de estudar, há anos, na monografia de Andrés Pociña *El tragediógrafo latino Lucio Acio*^{xiv}, diversos momentos e pormenores da saga lacedemónia foram aproveitados, em numerosas tragédias, por Ácio, sendo assim que a truculenta história dos descendentes de Tântalo era motivo das suas tragédias *Oenomaus*, *Chrysippus*, *Atreus*, *Pelopidae*, *Clutemestra*, *Aegisthus*, *Agamemnonidae*, *Erígona*; em todas elas, em maior ou menor medida, estaria presente – ou seria aludida – a figura central de Agamémnon. Se somarmos a isso as

tragédias dedicadas a outras figuras directamente relacionadas com o Atrida (Tiestes, Ifigénia, Orestes, Electra...), e os tratamentos do tema noutros tipos de poesia não dramática, parece claro que a originalidade do *Agamémnon* de Séneca, as suas salientáveis diferenças em comparação com a de Ésquilo, podem dever-se ao influxo de muito diversas fontes, com certeza, mas sobretudo a uma interpretação pessoalíssima do filósofo de Córdoba.

À margem dessas divergências múltiplas e essenciais, que afectam as personagens, a composição dos coros, alguns motivos, sequência argumental, estrutura dramática, e assim por diante, existe, porém, um aspecto em que o comportamento de Ésquilo e de Séneca são muito semelhantes, a saber, o escasso papel conferido a quem devia ser protagonista da peça, em ambos os casos. No caso de Séneca, *Agamémnon* não aparece em cena até ao verso 782, à metade daquilo que costuma considerar-se como o acto IV da tragédia, já muito perto do final, se considerarmos que a tragédia tem 1012 versos; nessa altura, o herói tem uma pequena intervenção de vinte-e-três versos, nove deles em diálogo com Cassandra. Isso é tudo. Chama a nossa atenção, aliás, o facto de Séneca, em cujas tragédias tanto se tem salientado, como característica muito notável, a preocupação pelo retrato psíquico e físico dos personagens, deixar por completo sumida na escuridão a imagem de quem devia ser o protagonista. Não surpreende que, a pouco de ter entrado em cena *Agamémnon*, e logo após essa breve intervenção e agitada conversa com Cassandra, nos seja apresentado por Séneca o Coro de Argivas a cantar, em 58 versos nada menos, um elogio de Hércules e dos seus trabalhos, cuja relação com o tema é bastante longínqua?

Se na nossa referência à tragédia de Ésquilo argumentávamos que esta deveria ter ostentado o título do nome de Clitemnestra, com muito maior razão deveríamos sustentar a mesma opinião no caso da tragédia de Séneca, onde a figura da rainha infiel ocupa um lugar de destaque, todo ao longo do seu desenvolvimento, além de

oferecer-nos um personagem de personalidade muito mais rica e melhor perfilada, mesmo, do que no *Agamémnon* de Ésquilo. Aurora López^{xv} estudou a figura de Clitemnestra, lado a lado com as de Helena, Medeia e Fedra, enquanto três exemplos perfeitos de mulheres anti-protótipo, nas tragédias de Séneca; por sua parte, Zélia de Almeida Cardoso^{xvi}, ao sublinhar o muito especial cuidado que Séneca pôs na composição de personagens femininas, exemplifica isso mesmo com as figuras de Mégara, Hécuba, Andrômaca, Medéia, Fedra, Jocasta, Antígona, Dejanira y, cómo podia ela faltar?, também Clitemnestra, “mulheres inesquecíveis, cada uma com seus atributos próprios, seus contornos peculiares e sua força de construção”. Quer dizer: Séneca trata da figura da heroína com aquele detalhe e atenção que deveríamos ter esperado para a construção da personagem de Agamémnon, epónimo da nossa tragédia.

5. Devemos ir concluindo estas nossas considerações. Estas poucas obras básicas sobre a figura de Agamémnon que pretendimos lembrar muito por cima coincidem em nos apresentar um personagem especialmente trágico, provavelmente o mais trágico dos heróis trágicos, porque, de igual modo que quando pensamos em Medeia, surge inevitavelmente a imagem da matricida, o simples nome de Agamémnon evoca, mais do que qualquer outro momento ou motivo da sua biografia, o terrível crime que deveu sofrer ao seu regresso de Tróia, quer seja às mãos de Egisto, quer seja às mãos de Clitemnestra, quer seja às mãos de ambos os dois. Porém, a tragédia de Agamémnon, nem começa com ele, nem acaba com ele. Nos seus antecedentes trágicos temos toda a terrível história do seu pai Atreu e o seu tio Tiestes, e depois, na partida para Tróia, o sacrifício da própria filha, Ifigénia; em seguida do seu assassinato, serão Egisto, Clitemnestra, Orestes, Electra, sujeitos de tragédias em cuja base está a sua própria. Tudo, pois, se torna em tragédia à volta dele.

Pensamos que nem Ésquilo no seu *Agamémnon* nem Séneca, no seu *Agamemnon*, tributaram ao Atrida o protagonismo que, em princípio, deveria corresponder-lhe. A razão, ou razões, podem ser muito variadas. As autora e os autores do nosso tempo, com as suas particulares reescrituras dramáticas, coadjuvam para um mais certo achegamento à figura interessante – e dessassogante – do sempre trágico Agamémnon.

Ao cabo de tantos séculos, quando chegamos ao mundo grego mais próximo a nós, Yannis Ritsos recupera a figura de Agamémnon, a dedicar-lhe uma das peças da sua *Quarta dimensão (Tetarti diástasi, 1972)*. O *Agamémnon*, datado entre Dezembro de 1966 e Outubro de 1970, é seguido na edição pelo *Oréstis*, que, todavia, o próprio poeta assinala como anterior – composto entre Junho de 1962 e Julho de 1966. Ainda que não possamos – e muito o lamentamos – ocupar-nos desta obra em promenor, o Atrida ocupa, no monólogo, toda a extensão deste, isto é, aquilo que o título promete. Ainda assim, quando o génio inspirado de Constantino Cavafis quis manifestar, num poema insuperável, a sua visão pessoal da tragédia grega, decidindo exemplificá-la apenas com quatro personagens singulares, também neste caso, o poeta sonegou o nome de Agamémnon, e escolheu o de Clitemnestra:

*A tragédia antiga, a tragédia antiga
é sagrada e ampla como o coração do universo.
Trouxe-a a este mundo um povo, uma cidade grega,
mas depressa ascendeu e se instalou nos céus
a cena.
No teatro olímpico, em liça digna deles,
Hipólito, Ajax, Alceste e Clitemnestra
narram a nossa vida terrível e vazia,
e, de compaixão divina, cai na atormentada terra
a lágrima^{xvii}.*