

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DEIVIDI SILVA BLANK

A TRAGÉDIA EM DOIS TEMPOS: *IFIGÊNIA EM ÁULIS*, DE EURÍPIDES, E *1874*, DE IVO
BENDER

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de mestre em Letras, área de concentração em História da Literatura.

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten
Orientador

Data da defesa:

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, agosto de 2007

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten; a Colmar e Inês; a Walter e Carolina; a Cícero Vassão.

à Cintia

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem por objetivo comparar as tragédias *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, e *1874*, uma das peças que compõem a *Trilogia perversa*, de Ivo Bender. Tendo-se em vista que este texto trágico de Bender constitui uma releitura do mito de Ifigênia, agora no contexto da Revolta dos Mucker, pretende-se averiguar em que medida o estudo de seus aspectos estrutural e semântico pode afastá-lo ou aproximá-lo de seu intertexto grego. Não se trata somente de estipular como o mito grego da moça imolada pelo próprio pai apresenta-se em duas peças distintas, mas também de destacar, em alguma medida, as características básicas assumidas pelo gênero trágico ao longo dos séculos. Para tanto, recorrer-se-á a um conjunto de textos teóricos e críticos que vão desde a *Poética* de Aristóteles até a teoria antropológica de Girard apresentada em *A violência e o sagrado*, passando por escritos de Nietzsche, Bornheim, Lesky, Kitto e outros.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise a pour but de comparer les tragédies *Iphigénie en Aulide*, d'Euripide, et *1874*, l'une des pièces qui composent la *Trilogia perversa*, de Ivo Bender. En tenant compte du fait que ce texte tragique de Bender constitue une relecture du mythe d'Iphigénie dans le contexte de la "Revolta dos Mucker", on cherche à vérifier dans quelle mesure l'étude de ses aspects structural et sémantique peut l'éloigner ou le rapprocher de son intertexte grec. Il ne s'agit pas simplement de préciser comment le mythe grec de la jeune fille immolée par son propre père se présente dans deux pièces différentes, mais également de relever en quelque sorte les caractéristiques acquises par le genre tragique tout au long des siècles. Pour atteindre cet objectif, on fait appel à un ensemble de textes théoriques et critiques qui vont de la *Poétique* d'Aristote à la théorie anthropologique de Girard présentée dans *La violence et le sacré* en passant par des écrits de Nietzsche, Bornheim, Lesky et Kitto, entre autres.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	07
1 – MITO E CARACTERES EM <i>IFIGÊNIA EM ÁULIS E 1874</i>	12
1.1 – <i>Ifigênia em Áulis</i> : mito e caráter	20
1.2 – <i>1874</i> : mito e caráter	37
2 – O SENTIDO DO TRÁGICO EM <i>IFIGÊNIA EM ÁULIS E 1874</i>	48
2.1 – O herói trágico em face do mundo	48
2.2 – O sacrifício e o sentido do trágico	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1988, Ivo Bender¹ publica, sob o título de *Trilogia perversa*, três peças que dão um tratamento trágico ao universo dos imigrantes alemães no Rio Grande do Sul: *1941, 1874 e 1826*. Estes títulos fazem referência a datas em que ocorreram eventos históricos relevantes da colonização alemã no Estado², os quais constituem panos de fundo perfeitamente integrados à ação dramática. Nota-se, contudo, que o autor não tencionou produzir textos literários de cunho histórico, uma vez que não só esses eventos aparecem de forma não muito marcada nas suas peças (*1941 e 1826*), como também seus personagens, com a exceção de Jacobina e Jorge (*1874*)³, não figuram na historiografia sul-rio-grandense. As ações dos personagens teuto-brasileiros de Bender parecem antes comprometidas com mitos que compõem as tragédias clássicas gregas⁴. Com efeito, é a saga dos atridas que se deixa entrever na *Trilogia*; título que, de resto, remete à unidade artística dos poetas trágicos de Atenas⁵.

¹ O gaúcho Ivo Bender começou sua trajetória como autor dramático em 1961 com a peça *As cartas marcadas*, encenada pela primeira vez no Centro Acadêmico da Faculdade de Filosofia da UFRGS. Desde então, tem escrito peças de destaque, tais como *Queridíssimo canalha* (1971), *¿Quem roubou meu anabela?* (1972), *Sangue na laranjada* (1978) e *Mulheres Mix* (2001). Também publicou traduções para o português de obras literárias (das tragédias *Fedra*, *Ifigênia* e *Tebaida*, de Jean Racine, e dos poemas da americana Emily Dickinson) e trabalhos nas áreas de teoria e crítica teatral: *Comédia e Riso - uma Poética do Teatro Cômico* (Editora da Universidade - UFRGS/EDIPUCRS, 1996) e *Ação e Transgressão - três ensaios sobre tragédias de Sófocles, Eurípidés e Racine* (Editora da Universidade - UFRGS, 1991). Atualmente é professor aposentado de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para mais informações sobre o autor, consultar a revista BENDER, Ivo. *Autores gaúchos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984. v. 3 e o site <<http://br.geocities.com/ivobender/index-links.html>>.

² As datas marcam, respectivamente, uma grande enchente em uma zona germânica, o fim da Revolta dos Mucker e o início da colonização alemã no Estado.

³ O próprio fato de Bender omitir o sobrenome (Maurer) desses únicos personagens “históricos” parece testemunhar a favor da tese de que não se trata de peças essencialmente históricas.

⁴ Esta fórmula já tinha sido explorada por Bender nas três últimas peças de *Nove textos breves para teatro* (Editora da Universidade – UFRGS, 1983). Segundo Regina Zilberman, “nas três peças [*Bye bye, sweet home*; *Fedra em fogo* e *Bodas ao cair da tarde*], um procedimento é comum: o recurso aos mitos da dramaturgia ocidental (*Romeu e Julieta*, de Shakespeare; a tragédia clássica ateniense), adequando-os ao contexto brasileiro moderno, sem perder em dramaticidade e verossimilhança.” (ZILBERMAN, Regina. O espetáculo da vida. In: BENDER, Ivo. *Autores gaúchos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984. v. 3. p.16-19.)

⁵ A trilogia era formada por três tragédias seguidas de um drama satírico. O acervo fragmentário de dramas gregos do século V que chegou até nós fez provavelmente com que a noção de uma unidade superior à tragédia individual se perdesse. Das trilogias gregas, restou apenas a *Orestéia* de Ésquilo, desprovida de seu drama satírico.

Considerando-se as indicações temporais presentes em seus títulos, as peças de Bender encontram-se organizadas na ordem decrescente, o que determina que os acontecimentos dramatizados também apareçam na ordem temporal inversa.⁶ Parte-se, assim, de um momento mais próximo do presente em direção aos primórdios da imigração alemã. É também retrospectivamente que a história de Atreu e seus descendentes aparece nas peças que formam o ciclo de tragédias germânicas de Bender: *1941* mostra um matricídio que lembra aquele perpetrado por Orestes e Electra contra Clitemnestra; *1874* toma por base a exigência de sacrificar Ifigênia feita a Agamêmnon; *1826* revive, no Brasil meridional, as disputas entre Atreu e Tiestes. É claro que tal relação só é acessível a um leitor familiarizado com a tradição mítica grega, sobretudo através dos textos remanescentes da tragédia ática. A *Orestéia* de Ésquilo (*Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*), a *Electra* de Sófocles e quatro peças de Eurípides – *Electra*, *Ifigênia em Tauris*, *Orestes* e *Ifigênia em Áulis* – são os textos trágicos gregos que se referem aos atridas. A possibilidade dessa leitura intertextual permite supor que Bender propõe, com sua disposição retrospectiva das peças, um retorno não somente às origens germânicas do Rio Grande, mas igualmente às origens de um grupo de heróis trágicos gregos e, em última instância, ao limiar da própria tragédia.

É com base nessa suposição que se tenta aqui aproximar *1874*, segundo texto trágico da *Trilogia perversa*, de *Ifigênia em Áulis*, tragédia grega escrita mais de dois milênios antes⁷ e cujas ações são análogas às daquela. Na peça de Eurípides, Agamêmnon é o grande comandante da investida grega contra Tróia. Quando Calcante anuncia que Ártemis exige um sacrifício para liberar os ventos que levarão a armada aquéia às margens da cidade de Príamo, é sobre Ifigênia, filha do atrida, que recai a escolha. O pai da vítima aceita o encargo, depois hesita, mas acaba por decidir-se pelo sacrifício, uma vez que não poderá evitar a pressão do exército. A moça chega ao acampamento pensando que desposará Aquiles. Ao descobrir o verdadeiro motivo de sua viagem, ela roga ao pai que a exima de tal incumbência. No entanto, diante da inexorabilidade de Agamêmnon e da impotência de Aquiles frente ao exército, ela muda de atitude: morrerá por livre e espontânea vontade pela Hélade. Ao final, um mensageiro relata a Clitemnestra que

⁶ Estes acontecimentos, porém, não guardam entre si uma relação de continuidade igual à observada na *Orestéia*, trilogia na qual as ações e as personagens de cada tragédia são parte de uma ação maior única.

⁷ *Ifigênia em Áulis* foi encenada pela primeira vez em torno de 406 a.C. e formava uma trilogia juntamente com as *Bacantes* e *Alcméon em Corinto* (peça perdida). Estas três tragédias foram escritas possivelmente na Macedônia, para onde Eurípides se teria retirado em 408 a.C. Sua representação póstuma em Atenas deveu-se a um sobrinho, ou filho, do poeta.

Ártemis, no momento da imolação, operou a substituição de Ifigênia, que ascendeu à morada dos deuses, por uma corça. Em 1874, o colono Cristóvão Hagemann também é uma figura importante entre os Mucker⁸, o que o leva, no momento em que sua fé vacila, a ser responsabilizado pela dispersão do movimento. Quando o oráculo divino determina a realização de um sacrifício, Jacobina dirá ser o de Teodora, filha de Hagemann. Este hesita, mas, mesmo assim, acaba por escrever uma carta à mulher, convocando a filha a casar-se com um dos rebeldes. Teodora e sua mãe, Cordélia, chegam ao acampamento preparadas para as bodas, mas descobrem por intermédio de Guilherme, colono amigo de Hagemann, que o suposto noivo já estava morto e que o casamento não passava de um engodo para atrair a moça ao sacrifício. A vítima é, então, implacavelmente imolada. Tempos depois, Cordélia recebe a visita de um mensageiro que lhe refere a derrota dos Mucker: Jacobina, Jorge e muitos colonos foram mortos pelas tropas do Império. Hagemann escapou ferido. Só resta à mãe enlutada aguardar o retorno do marido para vingar a morte da filha.

É claro que 1874 poderia ser aproximada morfológica e semanticamente de outras tragédias áticas, mas há que se levar em conta o fato de *Ifigênia em Áulis* constituir o único antecedente grego conhecido a dramatizar, especificamente, as ações relativas ao sacrifício da moça argiva⁹. Ademais, parece que o ponto comum fornecido pelo motivo trágico do filicídio elimina por si só uma maior arbitrariedade na tentativa de comparar as aludidas peças de Bender e Eurípides. Não se busca aqui, no entanto, traçar somente as semelhanças, senão também as diferenças de texto para texto, sempre através de uma bibliografia teórico-crítica sobre a tragédia e o sentido do trágico. Assim, esta dissertação encontra-se dividida em dois capítulos, sendo que o primeiro (“Mito e caracteres em *Ifigênia em Áulis* e 1874”) trata – sem limitar-se a tanto – da

⁸ Conforme Janaína Amado: “A revolta ‘mucker’ ocorreu entre 1868 e 1874 em São Leopoldo, a primeira colônia alemã fundada no Rio Grande do Sul, prolongando-se alguns incidentes até 1898. A palavra ‘mucker’ era usada como sinônimo de ‘beato’, ‘fanático’, ‘santarrão’. Assim os adversários designavam, na época, pejorativamente, os rebeldes. A revolta envolveu imigrantes alemães que se reuniram em torno do curandeiro João Jorge Maurer e de sua mulher Jacobina, inicialmente para obter esclarecimentos e, mais tarde, com fins religiosos: acreditavam-se eleitos por Deus para fundar na Terra uma nova era, e começaram a trabalhar concretamente neste sentido. Perseguidos pelas autoridades locais, foram presos mas libertados por falta de provas condenatórias. Em 1873 registraram-se em São Leopoldo numerosos incidentes, como assassinatos e atentados, sendo os ‘mucker’ considerados seus autores. O clima tornou-se extremamente tenso, com acusações de parte a parte. Em junho de 1874, os adeptos de Jacobina promoveram um ataque em massa contra os principais adversários. Foram deslocadas tropas do Exército e da Guarda Nacional para a região. Os rebeldes resistiram a três ataques, matando o comandante das tropas legalistas. A 2 de agosto de 1874 a maior parte dos ‘mucker’ foi morta; os restantes foram condenados a penas altas. Os impronunciados mudaram-se para outras colônias onde, anos depois, foram trucidados pela população local.” AMADO, Janaína. *Conflito social no Brasil: a revolta dos “Mucker”*. São Paulo: Símbolo, 1978. p. 18-19.

⁹ Racine também possui uma tragédia denominada *Iphigénie en Aulide* (1674), mas ela não será abordada neste estudo.

parte estrutural das tragédias em questão, focalizando, como o próprio título indica, o mito e os caracteres das peças segundo as observações aristotélicas presentes na *Poética* sobre tais conceitos e alguns textos que se refiram a esta última ou com ela dialoguem, além de trabalhos histórico-críticos acerca de *Ifigênia em Áulis* e da obra de Eurípides. A divisão desse capítulo tem como critério a predominância de comentários ora sobre uma das tragédias analisadas, ora sobre outra – sem que essa predominância implique a desconsideração da peça que não constitua o foco da subdivisão. Dessa forma, o primeiro subcapítulo intitula-se “*Ifigênia em Áulis*: mito e caráter”, e o segundo, “1874: mito e caráter”. Já no segundo capítulo desta dissertação (“O sentido do trágico em *Ifigênia em Áulis* e 1874”), discute-se sobretudo como se apresenta a questão do sentido do trágico nas tragédias estudadas. No subcapítulo inicial (“O herói trágico em face do mundo”), a intenção é verificar até que ponto a noção de uma tensão trágica produzida pelo choque entre as concepções do sujeito e o mundo em que este se insere é aplicável a *Ifigênia* e 1874. Para tanto, lança-se mão de conceitos teóricos de Bornheim¹⁰, Lesky¹¹, Gumbrecht¹² e Nietzsche¹³, entre outros. A segunda e última subdivisão do capítulo (“O sacrifício e o sentido do trágico”) aborda o papel que o motivo do sacrifício joga na construção do sentido do trágico presente nas tragédias estudadas. Com tal fim, recorre-se principalmente à teoria antropológica girardiana¹⁴ que põe a violência humana (ou a necessidade de evitá-la) na raiz do sagrado – e, por via deste, na raiz do próprio sistema sacrificial.

Espera-se, através desse percurso, poder compreender melhor em que medida *Ifigênia em Áulis* se afasta da estrutura ideal da tragédia ática e como Ivo Bender lida com essa estrutura herdada dos clássicos na composição de 1874. Tenciona-se também especificar como se apresenta a questão do sentido do trágico em cada uma das duas peças e averiguar se a comparação entre elas revela a atemporalidade do sentido do trágico ou sua mutabilidade, mesmo que em grau mínimo, de obra para obra. O trágico em 1874 desemboca no absurdo ou em um mundo cheio de sentido? O autor de *Ifigênia* subverte o sentido do trágico grego com sua tragédia? Em suma, procura-se determinar aqui qual o tratamento artístico dado por Eurípides às

¹⁰ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 69-92.

¹¹ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹² GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. Trad. de Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermay (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 9-19.

¹³ NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

¹⁴ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra/Ed.UNESP, 1990.

narrativas lendárias dos atriadas e por Bender aos fatos da história sulina, sempre com a intenção de estabelecer as concepções trágicas reveladas através da consideração dos pontos de divergência e convergência entre as duas peças.

Cumpra ainda esclarecer que, neste estudo, *1874* é abordada de maneira independente das demais tragédias que com ela formam a *Trilogia perversa*. Se é necessária uma visão do todo quando se trata de analisar uma peça constante de um conjunto maior, também se deve levar em conta que uma melhor compreensão desse conjunto só parece possível através de uma análise demorada das suas partes. Assim, espera-se que este trabalho, além de atingir seus objetivos principais, possa também contribuir para estudos sobre a *Trilogia* e suas relações com a tragédia grega.

1 – MITO E CARACTERES EM IFIGÊNIA EM ÁULIS E 1874

Parece correto supor que Eurípides não é um autor trágico aristotélico. Ao nomeá-lo “o mais trágico de todos os poetas”¹⁵, Aristóteles não deixa de censurar-lhe uma certa incúria com “a economia da tragédia”. Na verdade, a concessão de tal título leva em conta o fato de as tragédias do terceiro grande trágico grego terminarem, quase sempre, em infortúnio. No que diz respeito à composição do mito, questão central para o filósofo grego, é célebre a discussão sobre a cena de Egeu em *Medéia*, a qual não se acha encadeada às demais segundo “a verossimilhança e a necessidade”. Kitto¹⁶ pensa que Eurípides está dispensado dessa exigência, uma vez que o choque trágico entre caráter do herói e circunstâncias, determinante do desenvolvimento do enredo como entendido por Aristóteles, já não importa; o que conta é a concepção trágica subjacente, capaz de diminuir o papel da situação em si, tornando-a “apenas um cenário”.¹⁷

Quaisquer que venham a ser as justificativas, é indubitável que os desvios da norma aristotélica nas tragédias de Eurípides já não podem ser atribuídos a um simples desleixo da parte do autor, senão que ao próprio despontar de um novo momento do gênero. Bowra¹⁸ assinala o advento do movimento sofista como de grande importância para a cisão entre a obra do autor de *As troianas* e a de Sófocles. O olhar crítico sobre a tradição apontou inconsistências, de sorte que as regras da arte trágica tradicional já não podiam ser facilmente aceitas por Eurípides. Os deuses viram-se transformados em “poderes cegos e irracionais de la naturaleza”¹⁹, passando o ser humano a figurar como foco principal das cogitações euripidianas. Assim, para Albin Lesky, esse intenso refletir sobre os vários aspectos da “existência humana”, deitando por terra as normas de

¹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986. p. 121.

¹⁶ KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. v. 2. Coimbra: Armênio Amado, 1972. cap. VIII.

¹⁷ A explicação de Kitto a esse aspecto do enredo de Eurípides é, evidentemente, mais complexa. A simplificação a que procedi deve-se ao fato de tal ponto específico não ser central para a minha argumentação, mas apenas servir como introdução à questão das inúmeras infrações das peças euripidianas às regras aristotélicas.

¹⁸ BOWRA, C. M. *Historia de la literatura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 85-86.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 87. Minha tradução: “poderes cegos e irracionais da natureza”.

atuação fornecidas pela tradição, já “não lhes oferece [aos homens] uma imagem unitária do mundo que solucione, com a força da convicção religiosa, suas contradições numa unidade mais elevada, como vimos em *Ésquilo*, ou, ao menos, que as mostre contidas numa unidade, como ocorre na obra de Sófocles”.²⁰

Apreciada consoante os preceitos aristotélicos, uma peça como *Ifigênia em Áulis* não pode, pois, lograr juízos muito favoráveis. Mesmo Kitto, tão cioso de justificar as inovações de Eurípides, não a tem em boa conta. Lesky, por sua vez, vislumbrou em tal peça uma abertura para o drama moderno ligada a um de seus elementos que parece ter sido o mais censurado desde Aristóteles²¹: a caracterização. Para o intelectual alemão, o afrouxamento do conceito clássico de *physis* permite que Ifigênia mude de atitude em relação ao sacrifício, visto que o caráter “rígido e imutável” dos antigos heróis trágicos agora se transforma “sob a demanda do mundo externo”.²²

Essa transformação súbita no caráter da filha de Agamêmnon é igualmente condizente com a idéia política que se tem atribuído à peça. O sacrifício humano, que se tornaria horrendo por simples capricho divino, é, no final, contemplado sob a luz mais favorável de um ato de libertação da Hélade diante da audácia troiana. No próprio contexto político de Eurípides, tal idéia seria acolhida, já que a conservação da Pólis ateniense, então em guerra com Esparta, demandava semelhante sacrifício da parte dos cidadãos. Com efeito, Toynbee fala das graves conseqüências das disputas entre as cidades-estado e refere a maneira como Péricles se dirigiu às mulheres atenienses quando do seu discurso em honra dos mortos no primeiro ano da guerra do Peloponeso (431-404 a.C.). O estadista disse-lhes “que seu dever consistia em se fazerem passar despercebidas e gerar mais filhos para substituir as perdas de guerra da comunidade.”²³ Num momento de crise, aqueles que ainda não deixaram a virginal inocência são trazidos à força para o centro dos acontecimentos; uma pintura mais humana de caracteres – como a de Eurípides – não poderia deixar de registrar artisticamente todo o impacto de tal solicitação na alma dessas “vítimas”.

Se o público primitivo da tragédia e, mais do que isso, as convicções de Eurípides influenciavam em determinada medida sua produção artística, Kitto esclarece que “para compreender a arte de um dramaturgo não basta andar à pesca das suas crenças religiosas e

²⁰ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 162.

²¹ Ver, a propósito, o capítulo XV da *Poética*.

²² Idem, *ibidem*, p. 224.

²³ TOYNBEE, Arnold J. *Helenismo: A História de uma Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. p.61.

políticas e registá-las”²⁴. Tratando especificamente de *Ifigênia em Áulis*, o crítico inglês afirma preferir ater-se aos fatos literários, sem “procurar refúgio em hipóteses *ad hoc* de tempos antigos, em referências políticas ou na inaptidão”²⁵. Na verdade, mesmo que não se ignorem as circunstâncias externas da produção da tragédia em apreço, o texto estabelecido parece, por ora, um ponto de partida mais seguro para a delimitação de relações com a releitura de Ivo Bender em 1874.

Retomando-se a questão da transformação psicológica dos personagens “sob a demanda do mundo externo”, fica patente que a assunção de tal proposta dá uma nova dimensão ao estudo de *Ifigênia em Áulis*, na medida em que atenua a rigidez do modelo aristotélico. A solidariedade entre mito e caráter, com a subordinação deste àquele, nunca deixou de ser assinalada: “Em poética, a composição da ação pelo poeta rege a qualidade ética dos caracteres.”²⁶ Inclusive Aristóteles já dissera que “a tragédia é (...) imitação de uma acção e, através dela, principalmente, imitação de agentes.”²⁷ Longe de testemunhar o apagamento dessa solidariedade²⁸, o “novo modo de conduzir a ação” de que fala Lesky vem apenas decretar a libertação do caráter da armadura que lhe representava a intriga aristotélica, uma vez que

o homem, que não mais afirma, lutando, um traço essencial de sua φύσις, até a preservação ou a destruição, ou que não mais se atira sobre um objetivo no cego furor de seu θυμός, encontrou, na multivariada de seu movimento psíquico, expressão apropriada nesta forte dinâmica da nova forma dramática euripídiana.²⁹

Comentando o elo entre poética e crítica da tragédia na *Poética*, Lubomír Doležel chama a atenção para o fato de o desenvolvimento daquela poder fornecer uma metalinguagem para o desta. Deixa claro, no entanto, “que os modelos, as representações e as teses da poética não servem como critérios para juízos críticos”³⁰, os quais se originam de normas preferenciais (estruturais e funcionais). Entre as normas estruturais previstas por Aristóteles para a tragédia,

²⁴ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p.9.

²⁵ Idem, ibidem, p. 313.

²⁶ RICOEUR, Paul. O tecer da intriga: uma leitura da Poética de Aristóteles. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Campinas, SP: Papyrus, 1994. p. 65.

²⁷ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 112.

²⁸ Não discutirei aqui a aporia da determinação desta solidariedade: o afrouxamento do caráter relaxa o mito ou o afrouxamento do mito relaxa o caráter? O que não deixa de afirmar-se, no entanto, é a interdependência de ambos.

²⁹ LESKY, Albin. Op. cit., p. 221.

³⁰ DOLEŽEL, Lubomír. Aristóteles: poética e crítica. In: _____. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. p. 47.

avulta o predomínio justamente da trama³¹, o que “conduz a uma disposição hierárquica de todas as outras ‘partes’.”³² Haja vista que a poética aristotélica deriva da “axiologia intuitiva do poeticista”, sua validade como uma teoria geral da tragédia grega pode ser questionada³³.

Mesmo assim, a considerar-se que Kitto³⁴ não deixou de ressaltar que a tragédia grega tem suas normas, que uma obra de arte deve criar algo de significativo e que a intriga de *Ifigênia* mais parece uma série de fatos particulares, parece apropriado averiguar em que termos tal peça de Eurípides se afasta da tragédia “por excelência”. Na tentativa de traçar semelhanças e diferenças entre o tratamento trágico que o dramaturgo grego e Ivo Bender dão respectivamente às histórias homólogas de Ifigênia e Teodora, algumas peças do arsenal conceitual aristotélico desenvolvido na *Poética* hão-de mostrar-se úteis, dado que, não obstante certas ressalvas, “servem sempre de ponto de partida para o estudo do fenômeno trágico, mesmo na modernidade.”³⁵

“Um incidente é trágico ou não, de acordo com o tratamento.”³⁶ E é a isso, de maneira geral, que se refere o autor da *Poética* quando afirma “que o poeta deve ser mais fabulador que versificador”³⁷. Sendo assim, as ações imitadas devem ser dispostas tendo em vista que o seu desenvolvimento, desde o começo até o fim, deve seguir as regras da necessidade e da verossimilhança. Mais ainda, como aponta Ricoeur³⁸, quando se trata especificamente da tragédia, deve-se obedecer a sua lógica própria quanto à inversão ocorrida no meio da intriga: que ela se dê preferencialmente da fortuna para o infortúnio. Nesses termos, é preciso verificar o enquadramento que as “artes” de Eurípides e de Bender determinaram para as histórias em questão.

Ambos os trágicos põem em cena a história de uma jovem que deve ser sacrificada pelo pai como garantia do sucesso de uma campanha militar. Bender não só estabelece um paralelo entre os gregos que se lançam contra Tróia e a milícia dos Mucker no interior do Rio Grande do Sul, mas também cria novas cenas e suprime outras em relação à obra de Eurípides. Em vez de

³¹ Doležel afirma que: “A principal norma estrutural de uma tragédia bem construída é o predomínio da trama”. In: DOLEŽEL, Lubomír. Op. cit., p. 47

³² Idem, ibidem, p. 48.

³³ Lubomír Doležel considera o que existe de descritivo na *Poética*. A tipologia da tragédia proposta por Aristóteles (cap. XVIII da *Poética*) é o fato mais significativo nesse sentido.

³⁴ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 312-324.

³⁵ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia: dos gregos aos modernos. In: _____; CAMPELLO, E. A. (orgs.). *Cadernos Literários*, Núcleo de Pesquisas Literárias da FURG / DLA – FURG, v.4, Rio Grande, RS: Editora da FURG, 1996. p. 27.

³⁶ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 316.

³⁷ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 116.

³⁸ RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 66-67.

abrir sua tragédia pela angustiante indecisão do pai sobre se deve ou não revogar a ordem da vinda da filha ao acampamento, o autor rio-grandense dramatiza uma parte maior da história, compondo cenas que se passam ainda antes do oráculo que determinará o sacrifício. Ao transformar em dramatização episódios que eram externos a ela no texto grego, Bender redimensiona espacial e temporalmente a concatenação das cenas.

O espaço cênico já não se limita à entrada da tenda de Agamêmnon, agora é possível transitar desde a casa isolada do colono Hagemann até a de Jacobina, passando pela montanha da qual as sentinelas vigiam e pela pedra que serve de altar aos fiéis. O lapso de tempo em que decorrem as ações encenadas³⁹ é igualmente mais dilatado que o do intertexto ático, podendo-se perceber a sucessão de vários dias. A transição que era assegurada pelo canto coral marcando um tempo impreciso passa a dar-se pela simples justaposição de cenas.⁴⁰ Não ocorre, todavia, a inserção de cenas em retrospectiva (memória dos personagens) como numa outra peça da *Trilogia perversa, 1941*; o encadeamento das cenas em *1874*, apesar dos intervalos entre elas, obedece, grosso modo, à seqüência cronológica⁴¹ direta.

A parte dramática de *Ifigênia em Áulis* tem lugar no acampamento militar grego (à entrada da tenda de Agamêmnon). Mesmo sendo mais variados os espaços dramáticos na tragédia de Bender, cumpre notar que as cenas no aquartelamento dos colonos alemães revoltosos, considerando-se todo seu entorno, dão a impressão de sustentar por si o mito, tornando “dispensáveis” as demais cenas. Partindo-se da idéia aristotélica de que “não faz parte de um todo o que (...) não altera esse todo”⁴², é improvável que se considere já a primeira cena de *1874* como essencial para a unidade da peça: o diálogo entre Teodora e sua mãe, embora sugestivo, não guarda maiores relações com a exigência de imolação. Ademais, se Eurípides demonstrou uma maior liberdade no arranjo das ações na intriga, é igualmente certo que dificilmente teria imaginado semelhante cena, já que resultaria inusitado operar diante do público grego a transição espaciotemporal exigida. Para os trágicos gregos, era muito mais plausível fazer com que tudo acontecesse a propósito e no intervalo impreciso de um canto coral. Eurípides começa seu drama em um momento avançado dos acontecimentos: já tendo sido enviada, havia algum tempo, a carta como engodo, é verossímil que Ifigênia chegue a qualquer momento. Da mesma forma, em

³⁹ Não me refiro, obviamente, ao tempo do espetáculo.

⁴⁰ No fim de cada cena, apagam-se as luzes.

⁴¹ Não pretendo dizer que essa seqüência cronológica dê unidade ao mito, apenas descrevo a estrutura da obra.

⁴² ARISTÓTELES. Op. cit., p. 115.

Édipo Rei, o protagonista, havendo expedido Creonte a Delfos para consultar o oráculo, aguarda a chegada providencial de seu cunhado para decidir o que fazer.

Não é lícito, contudo, imaginar que Ivo Bender tenha procurado representar em cena a história do sacrifício de Teodora em toda sua extensão, pois o princípio do mito poderia ter sido fixado sobre acontecimentos anteriores, além disso, alguns episódios poderiam ser incluídos. O fato de haver uma maior porção da história contida no mito está de acordo com o propósito do autor de dar maior consistência à caracterização dos personagens. Na verdade, muito do que se vê dramatizado em *1874* é apenas referido pelos personagens em *Ifigênia* – veja-se a tal respeito o oráculo que impõe o sacrifício a Hagemann. O mito é formado pelas ações dramatizadas, mas através das falas dos personagens tem-se acesso à totalidade dos acontecimentos, os quais não são os acontecimentos da tradição mítica⁴³ dos gregos, e de que se serviam tão bem os trágicos, mas sim aqueles que o poeta pôs em consonância com os diretamente vividos pelos personagens. Como justificar a cena inicial de *Antígona* sem o decreto, apenas referido, de Creonte?⁴⁴ Ao propor os conceitos de “nó” e “desenlace”, Aristóteles reconhece a relevância desses acontecimentos externos para a intriga, na medida em que afirma ser o “nó” “constituído por todos os casos que estão fora da acção e muitas vezes por alguns que estão dentro da acção” e o define como “toda a parte da tragédia desde o princípio⁴⁵ até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna”⁴⁶.

Poder-se-ia dizer que as ações das três primeiras cenas de *1874* são simultâneas: todas elas ocorrem na mesma noite. Ainda que a sucessão de cenas deva ser antes lógica que temporal para Aristóteles, ele considera impossível a representação de ações simultâneas na tragédia, visto que só é permitido representar a parte da ação “que na cena se desenrola entre os actores”⁴⁷. Daí se infere que, segundo as convenções aristotélicas, além de ser lógico, o desenrolar das cenas no modo dramático deve ater-se de certa forma à linha do tempo. Bender, por sua vez, prefere adotar para seu drama uma estrutura semelhante àquela prevista pelo filósofo para a epopéia⁴⁸: “mas na epopeia, porque narrativa, muitas acções contemporâneas podem ser apresentadas, acções que,

⁴³ Pierre Grimal diz que os poetas utilizavam como tema “narrativas lendárias” em vez de “mitos”. Ver: GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986. p.29.

⁴⁴ O próprio oráculo em *Ifigênia* é ilustrativo.

⁴⁵ Não se trata do princípio do mito.

⁴⁶ ARISTÓTELES. Op. cit. p. 128.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 140.

⁴⁸ Ricoeur iguala “narrativa” ao “muthos” aristotélico, reunindo sob o primeiro conceito o de “narrativa diegética” (epopéia) e o de “narrativa dramática” (tragédia). Ver: RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 62-63.

sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia.”⁴⁹ É assim que alguns dos acontecimentos externos, ou inexistentes, na peça de Eurípides ganham o estatuto de representáveis em 1874: apesar de não guardar uma relação necessária com o que se pode chamar a ação principal da peça⁵⁰, as duas primeiras cenas da tragédia rio-grandense conservam todo um aspecto premonitório e introdutório em relação àquela (ação central). A terceira cena, em que Jacobina profere o oráculo, dá início à ação principal, cujas cenas não fogem à seqüência cronológica direta. A inserção dessa terceira cena no mito, o que não ocorre em *Ifigênia* com o acontecimento homólogo, é possibilitada (e responsável ao mesmo tempo) pelo redimensionamento temporal (e espacial) que torna natural a dramatização de eventos compreendidos pelo lapso de tempo que, na história grega, medeia entre a convocação de Ifigênia e sua vinda ao acampamento – barreira praticamente intransponível para um trágico grego do século V.

Se Aristóteles parece assinalar a imposição de uma certa contigüidade cronológica no encadeamento de cenas no modo dramático, também fica subentendida a exigência de que não se passe de um ambiente a outro diante dos espectadores⁵¹. E Eurípides não deixa de cumpri-la, situando toda a ação dramatizada diante da tenda de Agamêmnon. Na realidade, o autor da *Poética* parece ver a unidade espaciotemporal mais como uma restrição cênica (que se torna particularidade do gênero dramático), já que o que lhe importa sobretudo é o aspecto lógico da sucessão de ações no mito. Bender, beneficiado pelas novas convenções cênicas, pode não somente criar cenas secundárias⁵² como romper a unidade espaciotemporal da ação principal sem maiores prejuízos para o mito.

A distinção que Ricoeur faz entre “unidade temporal” e “unidade dramática” é importante para a resolução dessa questão. No mito, não entram os vários acontecimentos de um período único de tempo (alvo da narrativa histórica conforme Aristóteles), mas sim as ações entre as quais o poeta estabelece uma sucessão lógica. Aliás, mesmo que as ações se sucedam no tempo, não se tem a garantia de unidade da intriga: “às vezes acontece que em tempos sucessivos um facto venha após outro, sem de que ambos resulte comum efeito.”⁵³ No que diz respeito àquilo

⁴⁹ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 140.

⁵⁰ Creio que as ações que Aristóteles qualifica de “conexas com a principal” nem sempre mantivessem com esta (a principal) uma relação lógica mais forte, caso contrário não poderiam ser facilmente dispensadas pelo mito trágico.

⁵¹ Não ignoro a transição existente nas *Coéforas*.

⁵² Do ponto de vista aristotélico.

⁵³ ARISTÓTELES. Op. cit. p. 139.

que o filósofo francês denomina “tempo da obra”, cumpre a exclusão dos “tempos vazios” entre os acontecimentos de sucessão necessária “que a intriga torna contíguos”⁵⁴.

Em *Ifigênia em Áulis*, o coro assegura a naturalização das transições temporais entre as ações que compõem o mito. O párodo dessa tragédia começa imediatamente depois de Agamêmnon ter despachado o velho servidor com a carta; ao final do canto coral, encena-se a discussão entre o mensageiro e Menelau, que o surpreendera. O que se passa entretanto não é dramatizado, mas o que é importante para a unidade da ação não deixa de ser mencionado, pois o haver Menelau interceptado a mensagem possibilita tanto seu ataque ao irmão como a chegada de Ifigênia⁵⁵. Já em 1874, Bender não vê maior empecilho em mostrar “contíguas” ações separadas por dias, como acontece com as cenas justapostas que representam uma a redação da carta a Cordélia, outra seu posterior recebimento. Que a missiva redigida seja recebida após seu envio é verossímil, além de necessário para o desenvolvimento da intriga. Daí advém a “unidade dramática” da obra, a qual não é afetada pela ausência de um canto coral que preencha⁵⁶ o intervalo de tempo durante o qual não ocorrem ações necessárias.

Na *Trilogia perversa*, já não há necessidade de corais para as transições de tempo, ademais, a integração de ações distantes geograficamente não fica restrita às longas falas de mensageiros e a referências por parte dos personagens. O próprio recebimento da carta em 1874, que poderia ser sem dúvida só mencionado, ou mesmo facilmente inferido, é dramatizado não obstante o deslocamento espacial exigido⁵⁷. A liberdade de dramatizar ações que geralmente seriam apenas referidas – e que nem por isso deixavam de estar em conexão com as diretamente representadas – amplia os recursos de composição do mito⁵⁸, purgando a peça do autor sulino do que, segundo Aristóteles, poderia haver de aborrecido na tragédia antiga, “porque, do semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias.”⁵⁹ É claro, no entanto, que, por mais livre que seja a composição do mito por Bender, continua inacessível uma dramatização de “toda a história”, e procedimentos antigos continuam viáveis. Um dos exemplos mais patentes desse fato

⁵⁴ RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 67.

⁵⁵ Na verdade, nem mesmo é necessária a menção da interceptação da carta, podemos inferi-la facilmente.

⁵⁶ É óbvio que o coro não se resume a essa mera função estrutural que, aliás, mostra-se dispensável no teatro moderno.

⁵⁷ Sem contar o deslocamento temporal, mas sem ele não seria possível dar prosseguimento ao mito haja vista os acontecimentos iniciais escolhidos para compô-lo.

⁵⁸ Poderíamos falar de recursos “narrativos” se, como Ricoeur, igualássemos mito a narrativa (agenciamento dos fatos). Ver: RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 62-63.

⁵⁹ O trunfo da epopéia em relação à tragédia consiste justamente em aquela poder “variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos”. In: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 140.

é a presença do mensageiro da última cena, o qual vem reportar a Cordélia a derrota dos colonos comandados por Jacobina diante das tropas imperiais.

Pensar a configuração do mito e dos caracteres aristotélicos requer que se tenha em vista a função atribuída à tragédia já na definição do gênero proposta no capítulo VI da *Poética*⁶⁰: a purificação dos sentimentos de piedade e terror. Para Doležel⁶¹, a visão teleológica que Aristóteles tinha das artes miméticas teria feito com que todas as suas considerações acerca da construção de uma tragédia convergissem para a obtenção do efeito catártico, função preenchida pelas tragédias preferidas do filósofo. Mesmo que a estrita obediência às regras da tragédia ideal de Aristóteles não seja suficiente para determinar o valor de uma tragédia, continua claro que o autor da *Poética* soube analisar de modo perspicaz o fenômeno trágico na Grécia do século V, abrindo, através da proposta da catarse como função de uma obra trágica, uma excelente via para um estudo integrado de mito e caracteres.

1.1 – *Ifigênia em Áulis*: mito e caráter

A intriga e a caracterização de *Ifigênia em Áulis* não facultam, na análise de Kitto⁶², a catarse trágica. Assim, a crueldade injustificável que representaria a imolação de Ifigênia dá lugar ao final feliz. Toda a concepção dessa tragédia parece ir de encontro às prescrições aristotélicas, o que leva o crítico inglês a tratá-la como simples melodrama, ao passo que Lesky procura acentuar-lhe os méritos na inovação de caracteres e mito, reservando-lhe um lugar central na história evolutiva da tragédia⁶³. *Ifigênia* é concebida em uma época apontada por Vernant e Vidal-Naquet como a do declínio do gênero trágico, quando Agatão começa a apresentar intrigas de sua própria criação, quando, enfim, “o liame com a tradição (...) é tão frouxo que não mais se sente a necessidade de um debate com o passado ‘heróico’”⁶⁴. Diante da concepção tão incompatível com o gênero trágico que rege os personagens míticos de Eurípides na peça em

⁶⁰ A tragédia seria “imitação que se efectua não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções”. ARISTÓTELES. Op. cit., p. 110.

⁶¹ DOLEŽEL, Ludomír. Op. cit.

⁶² KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 312-324.

⁶³ Kitto também reconhece o *interesse considerável* que a peça tem na história literária. Ver: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 312.

⁶⁴ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 15.

apreço, Kitto defende que “foi muito anti-convencional, mas inteligente, da parte de Ágaton inventar um enredo novo para si, enredo que podia tratar tão românticamente como quisesse, sem deparar a cada passo com o fantasma desconcertante da Tragédia.”⁶⁵ Entretanto, a utilização que o terceiro grande trágico grego faz da tradição mítica não se limita ao aproveitamento de uma “história”, ela também vai justamente no sentido de refletir sobre tal tradição. Ao invés de “embelezar” seus originais, como pretende Aristóteles⁶⁶ e fazem Ésquilo e Sófocles⁶⁷, Eurípides procede à humanização dos heróis tradicionais:

As figuras de Eurípides, ao contrário, aproximam-se mais do comum dos homens: os heróis fraquejam, mas são reais, têm as suas moléstias humanas, as suas mesmas paixões, que são mais vulgares, mais palpáveis, ainda que, por vezes, vividas intensamente até ao paroxismo⁶⁸.

Essa subversão euripidiana não é sem importância para que se determine quão afastada se encontra sua *Ifigênia* do efeito trágico privilegiado por Aristóteles. As maiores exigências presentes na *Poética* quanto à catarse dizem respeito ao mito. Vale ressaltar que, tão logo o estagirita declara que “da tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio”, esclarece, referindo-se à piedade e ao terror, que “é na mesma composição dos factos que se ingerem tais emoções”⁶⁹. Mas o modelo aristotélico não pode prescindir de um controle sobre os caracteres, haja vista a solidariedade já apontada entre estes e o mito. Ricoeur lembra que, para o filósofo grego, a distinção entre tragédia e comédia baseia-se na qualidade ética dos personagens⁷⁰.

O capítulo XIII da *Poética* talvez seja o mais esclarecedor no que diz respeito tanto àquilo que Aristóteles entende por ação e herói trágicos quanto à estreita relação entre mito e caráter na

⁶⁵ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 324.

⁶⁶ Ver o cap. XV da *Poética*.

⁶⁷ “Em Ésquilo e Sófocles, as personagens, ainda que marcadas por uma desigualdade de caracteres resultante das concepções diferentes que um e outro tinham acerca da vida e das relações dos homens e dos seus fins, conservam uma majestade e imponência que as relega para um plano superior de humanidade idealizada. As personagens de Sófocles e, sobretudo, de Ésquilo, podemos dizer que são divinamente humanas.” In: PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Caracterização das figuras. In: EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulide*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p. 35.

⁶⁸ PAIS DE ALMEIDA, Op. cit., p. 35.

⁶⁹ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 121-122.

⁷⁰ Parece-me que tal distinção não se baseia unicamente na nobreza ou *baixeza* dos personagens. Falta, na *Poética*, uma melhor delimitação da feição que deveria adquirir o mito cômico, pois fica evidente que, ao contrário da inversão trágica segundo Aristóteles, a inversão cômica dá-se preferencialmente da infelicidade em felicidade. Mais do que imitação de pessoas nobres, a *tragédia é imitação de uma ação de caráter elevado*. Sendo assim, qual seria o caráter da ação da comédia? Além disso, haveria um lugar para o *pathos* na comédia?

tragédia. Não é suficiente para a consecução da piedade e do terror que um personagem qualquer passe da boa para a má fortuna, o estatuto do herói trágico exige um carácter bem delineado. Excluem-se os homens muito bons e muito maus⁷¹ (qualquer que seja a transição de sorte), sobrando “a situação intermediária”, que seria “a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça” e cuja má sorte se deve não a ser ele “vil e malvado”, mas a um erro. Eudoro de Souza adota o ponto de vista de Else acerca de tal questão: “O ‘erro’ não é, como se tem pensado, uma parte do carácter do herói trágico, mas, sim, uma parte estrutural do mito complexo, é o correlato da *agnórisis* (‘reconhecimento’)”⁷². Contudo, quando Kitto assinala a inadequação de Medéia ao modelo do herói aristotélico e afirma que ela “não é um carácter composto de bom e de mau no qual o que é mau faz cair trágicamente em ruínas o que é bom”⁷³, fica claro como ele entendeu diferentemente as asserções de Aristóteles acerca de carácter e *hamartía*. O crítico inglês vai ao ponto de declarar Macbeth um “herói reconhecidamente Aristotélico”⁷⁴, que, mesmo tendendo para o melhor, cai em virtude de sua “ἀμαρτία da ambição”.

Faz-se necessário, aqui, indagar da natureza do erro trágico que se depreende da *Poética*. Lesky pensa que Aristóteles foi suficientemente explícito quanto a não ser de ordem moral o conceito de erro (“falha”). Para o alemão, trata-se antes de uma falha intelectual causada por “uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida”⁷⁵, estando, pois, mais ligada à condição humana que a um carácter – ou parte dele. Na desvinculação de infortúnio e traço ético através da noção de erro, reside a possibilidade do trágico dentro dos parâmetros estabelecidos por Aristóteles para a ação típica do gênero, porquanto o imprevisto favorece a peripécia – elemento essencial do mito complexo. Por outro lado, mesmo que dita desvinculação seja igualmente necessária para eliciar a piedade⁷⁶, o apagamento do carácter bem definido do herói trágico não ensejaria a catarse diante somente da transição da fortuna para o infortúnio. A inexistência de uma ligação entre carácter e desdita nos termos morais de uma justa punição do homem mau não anula, é claro, a exigência de que ambos estejam alinhados de

⁷¹ A propensão deve ser antes para melhor do que para pior. Ver cap. XIII da *Poética*.

⁷² SOUZA, Eudoro de. Comentário. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986. p. 177.

⁷³ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 12.

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 13.

⁷⁵ LESKY, Albin. Op. cit., p. 35.

⁷⁶ “...a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer...”. In: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 120.

alguma forma. O próprio Lesky inclui a “dignidade da queda”⁷⁷ entre os requisitos para o surgimento do efeito trágico; a queda tem de ser de alguém que, nas palavras de Aristóteles, goze “de grande reputação e fortuna”⁷⁸.

Na tradição grega, Agamêmnon, além de gozar “de grande reputação e fortuna”, encontra-se, conforme outra instrução aristotélica, na categoria dos que “obriram ou padeceram tremendas coisas”⁷⁹. O Agamêmnon de *Ifigênia em Áulis* é o grande comandante da armada helênica e está prestes a promover o sacrifício de uma de suas filhas. Seu caráter, no entanto, tende para melhor tanto quanto pode tender o de um ambicioso manipulador. No prólogo, Agamêmnon declara haver recusado o sacrifício inicialmente, tendo de ceder depois às instâncias de Menelau:

Imediatamente ordenei a Taltíbio que licenciasse todo o exército por meio de uma alta e clara proclamação. Jamais teria coragem de massacrar a minha filha. Mas, à força de me instigar com argumentos, meu irmão obrigou-me a tomar a decisão que eu temia.⁸⁰

Mais tarde, no diálogo entre os irmãos, o marido de Helena é bem claro quanto a ter Agamêmnon acatado imediatamente a prescrição do sacrifício: “...tu, radiante, de ânimo leve, comprometeste-te a imolar Ifigênia. E, livremente, sem constrangimento – não negues!”⁸¹ Kitto chama a atenção para o fato de, nesta mesma fala, Menelau esboçar “um retrato de Agamêmnon – retrato que passa sem protesto – como sendo de um homem mesquinho que quer fazer a sua carreira.”⁸² Tal caráter, consoante o crítico inglês, constituirá um dos empecilhos a que se considere o pai de Ifigênia um herói trágico aristotélico, embora outros críticos da peça mitiguem a maldade do atrida, ressaltando o que se pode chamar de componente patriótico. Lesky pinta um Agamêmnon sincero em seu sofrimento pelo destino da filha⁸³. Sua “psique agitada em oscilação constante”, de pleno acordo com a nova estrutura trágica, está na origem da indecisão que o faz tentar revogar a primeira ordem, mas, quando tem finalmente de arrostar a mulher e a filha, “Agamenon não mais titubeia, o objetivo da guerra está acima de qualquer escrúpulo.”⁸⁴ Pais de

⁷⁷ LESKY, Albin. Op. cit., p. 25-26.

⁷⁸ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 120.

⁷⁹ Idem, ibidem, p. 120.

⁸⁰ EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis*. In: _____. *Teatro de Eurípides*. Barcelos/Porto: Companhia Editora do Minho/Livraria Civilização, 1969. p.34-35.

⁸¹ Idem, ibidem, p. 44.

⁸² KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 313.

⁸³ “Mas agora, no silêncio da noite, o pai, em Agamenon, põe-se em pesada luta contra o general”. In: LESKY, Albin. Op. cit., p. 222.

⁸⁴ LESKY, Albin. Op. cit., p. 223.

Almeida, considerando o “espírito defluente” dos personagens dessa tragédia de Eurípides, ratifica o sofrimento paterno e credita a mudança na decisão do comandante grego e na de sua filha ao ideal helênico (“...no fundo o que veio modificar e fixar a sua disposição de espírito foi a Hélade.”⁸⁵).

Kitto parece não duvidar da sinceridade dos sentimentos de Agamêmnon em relação à filha. Se ele põe o foco sobre a vileza desse personagem, é para impedir, desde o princípio, que seu sofrimento ganhe proporções trágicas. Como já se viu, Aristóteles adverte, no próprio capítulo XIII da *Poética*, que a desdita de um homem mau, apesar de satisfazer “os sentimentos de humanidade”, “não provoca terror nem piedade.”⁸⁶ Quanto a um outro traço do caráter de Agamêmnon, a indecisão, cumpre notar que sua manifestação ocorre justamente em virtude da chegada próxima de Ifigênia. Tem-se a impressão de que é a simples previsão de um encontro com a filha que descorça o atrida a ponto de fazê-lo hesitar, pois, enquanto se achava ocupado com as coisas da guerra, não lhe viera ao espírito o horror do ato que se propunha perpetrar. O crédito a tal asserção conduz à conclusão de que a provável oposição do exército grego à suspensão do sacrifício vem associar-se, na decisão final pelo holocausto, à obstinação prévia de Agamêmnon em dar prosseguimento à campanha contra Tróia. Foi-lhe, por fim, mais fácil optar por uma saída que aceitara – com aparente convicção – a princípio e à qual se via então constrangido. Nesse sentido, a Hélade surge como um argumento em favor das aspirações pessoais do pai de Ifigênia; suposição que, de resto, não desmente o retrato que Menelau apresenta do irmão.

A dificuldade de precisar se Eurípides, em virtude do momento histórico da recepção original da peça, partilhava desses ideais patrióticos não obsta a que se proceda a conjeturas acerca de sua utilização. Kitto, malgrado sua severidade excessiva para com *Ifigênia em Áulis*, faz uma observação que se pode considerar pertinente no que se refere à inserção do motivo da Hélade: qualificando de “casta de tolices” as idéias patrióticas, ele justifica sua afirmação com o argumento de que “o próprio Menelau viu que Helena não merece que a vão buscar e que Ifigênia não tem nada a ver com o caso.”⁸⁷ Até mesmo o coro, que cantará no final a grandeza do gesto da

⁸⁵ PAIS DE ALMEIDA. Op. cit., p. 38.

⁸⁶ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 120.

⁸⁷ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 318.

jovem atrida, mostra-se horrorizado com o filicídio⁸⁸, chegando inclusive a pôr em dúvida a validade do oráculo: “Ah, o teu coração é heróico! Mas a fortuna e a deusa cometem muitos erros.”⁸⁹ Não é o caso de um questionamento sobre os fatores externos que teriam levado o dramaturgo grego a optar pelo final pleno de patriotismo, mas sim de verificar como esse elemento se integra com o todo da peça.

Pais de Almeida, levando em conta a nova caracterização euripidiana, não esconde o que há de desabonador no Agamêmnon anacrônico de *Ifigênia em Áulis*:

Decorrente desta atitude (humanização dos heróis) é o facto de, por vezes, o nosso poeta cometer, no campo da caracterização das personagens míticas, anacronismos flagrantes, como sucede na descrição da campanha eleitoral de Agamêmnon na *Ifigênia em Áulide*, onde ele não passa de um perfeito demagogo igual àqueles que então dominavam a política de Atenas.⁹⁰

Mais do que a aproximação entre a figura mítica e o homem contemporâneo de Eurípides, vale salientar mais uma vez o que existe de ambição dissimulada no caráter de Agamêmnon. Não é certo ir ao ponto de tomá-lo por um sofista inescrupuloso que lança mão de qualquer meio para desvencilhar-se da oposição da mulher e da filha, porém consiste em uma difícil tarefa acreditar na sua completa sinceridade no atinente ao discurso sobre a necessidade de libertar a Grécia da audácia bárbara⁹¹. Causa certa estranheza o fato de o comandante grego só pensar na Hélade de maneira tão abnegada quando se lhe torna impossível iludir o exército⁹², já que antes defendera com tanto entusiasmo a futilidade da campanha perante Menelau. No momento em que ele afirma que “Não é Menelau que me constrange. Não é à sua vontade que eu me vergo”⁹³, avulta uma certa inconsistência que só se pode remediar tributando-a ao caráter dissimulado e indeciso desse personagem⁹⁴.

⁸⁸ Ver, entre outros, o seguinte coro: “Como divergem estas palavras das anteriores. É uma nobre linguagem, a que exprime o respeito pela vida dos filhos”. In: EURÍPIDES. Op. cit., p. 46.

⁸⁹ EURÍPIDES. Op. cit., p. 93.

⁹⁰ PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 36.

⁹¹ “... O obstáculo que me torna impotente é a Grécia, pela qual, quer eu queira, quer não, é necessário o teu sacrifício, pois é preciso, minha filha, tanto quanto estiver ao meu alcance que a nossa pátria seja livre e que os bárbaros não arrebatem brutalmente as companheiras aos filhos do solo grego.” In: EURÍPIDES. Op. cit., p. 86.

⁹² Como se verá adiante, não concordo com Kitto quando ele tenta fazer crer que a pressão do exército não é suficiente para que Agamêmnon desista de poupar a vida da filha. Ver: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 312-324.

⁹³ EURÍPIDES. Op. cit., p. 86.

⁹⁴ Já não há, de fato, a oposição de Menelau, o importante aqui é o contraponto que se estabelece entre o que Agamêmnon pensava antes e o que pensa agora em relação ao motivo da guerra.

Dar demasiada ênfase ao fator Hélade como principal elemento transformador equivale, de certo modo, a ratificar o juízo que Kitto faz da peça, dado que tal ponto de vista implicaria inconsistências mais sérias de caracteres. A valorização do aspecto móvel dos caracteres em *Ifigênia em Áulis*, em que pese sua feição não aristotélica, revela bem a perspicácia de Lesky, mas pensar que a mudança de Agamêmnon seja fruto unicamente de um sentimento patriótico, o qual dominaria a última parte da tragédia, não parece completamente adequado. Há que se considerar a atuação dos “motivos de ordem interna” e “de ordem externa”⁹⁵ sobre a fraqueza⁹⁶ de Agamêmnon quando das tomadas de decisão.

Inicialmente, a sede de grandeza e a necessidade de liberar a partida fizeram-no aceitar incontinênti o sacrifício. Logo depois, o despertar do sentimento paterno com a chegada iminente da filha preside a seu recuo. Finalmente, a possível retaliação dos soldados gregos aquartelados – e quem sabe o antigo desejo de grandeza dificilmente extinto de todo – leva-o a decidir pelo sacrifício, justo quando terminara seu libelo contra semelhante atrocidade. Seria até crível, dentro desse quadro de dinamismo interior diante de cada situação, que Agamêmnon mudasse mais uma vez de opinião ao refletir com mais vagar sobre o insulto feito à Grécia, não fosse a maneira peremptória como ataca a empresa helênica contra Ílion e o fato de, aparentemente contrariado, concordar com o sacrifício somente por causa da pressão do exército. É claro que as palavras duras que dirige a Menelau devem-se ao sofrimento por Ifigênia e que ele próprio demonstrara grande interesse na luta, mas, a menos que se admita sua grande incoerência ou a extrema falsidade de seu sentimento paterno, fica difícil aceitar que o mesmo Agamêmnon que alterca com o irmão seja capaz de louvar a Hélade com tanta convicção.

Sob tal ponto de vista, a mobilidade interna de Agamêmnon não traz maiores prejuízos a sua coerência. A alternância entre a ânsia inicial pela vitória e o sofrimento agudo pela filha talvez não quadre a um verdadeiro herói aristotélico persistente em seu erro, porém não se pode negligenciar a já referida humanização de caracteres operada por Eurípides; sendo que o “espírito defluente” dos personagens de *Ifigênia* não passa de “um dos meios de desmitificação sofrida pelos heróis da lenda.”⁹⁷ A mudança de opinião não acarreta a inexistência de uma constância de caráter subjacente: os atos de Agamêmnon são pautados tanto por sua ambição quanto por sua indecisão e fraqueza. Ao analisar o Menelau da tragédia em causa, Pais de Almeida afirma que

⁹⁵ PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 38.

⁹⁶ Kitto não hesita em chamá-lo fraco. Ver: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 312-324.

⁹⁷ PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 37.

ele “sabe com mestria argumentar e usar da palavra como se fosse um sofista, o que aliás é um traço comum a todas as personagens da peça”⁹⁸. Não se pode tratar diferentemente seu irmão, defendendo, alternadamente e com grande eloquência, a futilidade da guerra e sua importância para a Hélade. Como forma de remediar sua pusilanimidade, o filho de Atreu lança mão de sua astúcia, mas o malogro de seus planos (seja o episódio da carta secreta ou a ocultação da verdade sobre o sacrifício diante de Clitemnestra) obriga-o a argumentar.

Para Aristóteles, os caracteres, além de “coerentes” devem ser “bons”, “convenientes” e “semelhantes”⁹⁹. A fraqueza e indecisão de Agamêmnon não são, na concepção aristotélica de personagem trágico, convenientes num chefe militar. Sem ser completamente mau, falta-lhe igualmente bondade. Eudoro de Souza diz estar em conformidade com o capítulo XIII da *Poética* a interpretação de “semelhança” que entende que o personagem trágico deve ser “semelhante a nós”: “Aquiles tinha de ser bom, isto é, obedecer ao ‘código’ da ἀρετή heróica; mas também devia ser, de algum modo, semelhante a nós; pois, de contrário, jamais suas Πάθη viriam despertar em nós as emoções trágicas de terror e piedade.”¹⁰⁰ Mas Agamêmnon, ademais de não ser bom, é humanizado em demasia¹⁰¹, não seguindo, pois, o princípio do “embelezamento”¹⁰².

O outro personagem de destaque na peça foi censurado na *Poética* por sua incoerência¹⁰³: como pode a mesma Ifigênia que implora pela vida mostrar-se, posteriormente, tão disposta a doá-la pela Hélade? Lesky diz que Aristóteles “só enxerga duas figuras diferentes de Ifigênia, sem reconhecer a ponte psicológica entre elas.”¹⁰⁴ É mister, contudo, lembrar que, no modelo aristotélico, a caracterização está subordinada às mesmas regras rígidas que as ações¹⁰⁵. Nesse sentido, seria inconcebível qualificar de “coerente” um personagem que, nas cenas dramatizadas, adota, sem uma transição convincente, duas posturas por assim dizer antagônicas. E o crítico alemão inclusive admite que:

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 41.

⁹⁹ Ver o cap. XV da *Poética*.

¹⁰⁰ SOUZA, Eudoro de. Comentário, p. 181.

¹⁰¹ Ainda que Pais de Almeida afirme que Eurípidés humaniza as personagens trágicas “sem, no entanto, destroçar completamente aquela imagem com que os dourara o mito”, creio que o que resta não basta para erigir um herói trágico aristotélico (mesmo que se considere o conceito de “semelhança”). In: PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰² Ver o cap. XV da *Poética*.

¹⁰³ Ver o cap. XV da *Poética*.

¹⁰⁴ LESKY, Albin. *Op. cit.*, p. 224.

¹⁰⁵ “Tanto na representação dos caracteres como no entreccho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade”. In: ARISTÓTELES. *op. cit.*, p. 124.

Sem dúvida, não estava no âmbito da arte de Eurípides poder expor em suas diversas fases a transição de uma atitude de Ifigênia para outra. O medo infantil da morte e a heróica disposição ao sacrifício, separam-se antiteticamente como pontos-limite daquilo que é possível a uma alma.¹⁰⁶

Trata-se, portanto, de uma questão de “arte”, e não simplesmente de provar a plausibilidade psicológica da mudança de Ifigênia. Pais de Almeida, por exemplo, defende que “não raro o espírito humano, accionado por ressonâncias inconscientes, toma, sem qualquer lógica, resoluções sucessivamente contraditórias num movimento regido por leis misteriosas, resoluções essas que depois vai iluminando pela luz da reflexão e do raciocínio”¹⁰⁷. Tal explicação não dissipa, no entanto, a sensação de alguns de que Eurípides “foi longe demais” em sua apresentação de duas Ifigênias que, na extensão do drama, “podiam trocar um aperto de mão”¹⁰⁸. Para que se faça um juízo mais favorável da caracterização da heroína grega na peça euripídiana, é necessário desertar o modelo aristotélico, já que a noção de coerência que dele se desprende serve ao ideal trágico de seu autor. Kitto afirma acertadamente que “uma peça (...) existe não para registrar o possível, mas para criar alguma coisa de significativo.”¹⁰⁹ Isso não quer dizer, contudo, que uma caracterização só encontra significado seguindo as regras presentes na *Poética*.

Para Aristóteles, “carácter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado”.¹¹⁰ Acontece que as duas atitudes de Ifigênia diante da necessidade do sacrifício não parecem oriundas de um mesmo carácter¹¹¹. Este famoso trecho de uma das falas da atrida descortina seu pensamento inicial a esse respeito: “Nos infernos não há nenhuma alegria. Insensato é aquele que deseja morrer. Uma vida miserável vale mais do que uma morte gloriosa.”¹¹² Tem-se aqui, segundo Pais de Almeida, uma reação completamente condizente com o carácter da jovem “radiante” que se mostra tão plena de afeto para com seu pai no momento do reencontro: “Dentro do carácter com que de início a personagem se projecta no nosso espírito, nada de anormal há nesta segunda reacção de luta e apego à vida, de repulsa pelo sacrifício.

¹⁰⁶ LESKY, Albin. Op. cit., p. 224.

¹⁰⁷ PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 46.

¹⁰⁸ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 319.

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p. 318.

¹¹⁰ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 112.

¹¹¹ No sentido de um carácter aristotélico.

¹¹² EURÍPIDES. Op. cit., p. 85.

Assim reage, segundo a natureza, o comum dos homens da vida real e diária.”¹¹³ O contraponto com um personagem como Antígona, disposta a perecer pelo cumprimento da obrigação familiar, é evidente. A questão que tanto suscita divergência está na adoção, por Ifigênia, de um caráter “embelezado” ao final. A figura humanizada parece ceder o passo a uma heroína que se poderia chamar aristotélica¹¹⁴, não fosse, talvez, sua extremada virtude. Para que se veja sanado o problema que se tem percebido na transição de atitude de Ifigênia, cumpre averiguar diretamente que tipo de caracterização Eurípides concebeu para os personagens da peça.

Pode-se aventar a possibilidade de, em tempos de uma lógica sofista, as palavras de um personagem não mais expressarem rigorosamente os pensamentos correspondentes a um dado caráter; ou de expressarem pensamentos de tal modo diferentes que já não possam ser atribuídos a um mesmo caráter mais rígido. A primeira suposição conduz a uma certa insinceridade dos personagens; a segunda, ao relaxamento dos seus caracteres. Não parece adequado abandonar de todo uma delas em detrimento da outra, pois ambas encontram aplicação na caracterização de *Ifigênia em Áulis*. Agamêmnon alterna disposições de espírito ao mesmo tempo em que usa das palavras da maneira que lhe convém. Ifigênia não possui o caráter ladino e especioso do pai, porém a mudança no seu estado anímico não é, como se considera, tão extrema que não se possa sentir claudicar sua sinceridade nas suas últimas falas. Embora seja necessário entender essa transição a partir do afrouxamento da *physis* nos personagens euripidianos, a espontaneidade da vítima é contestável. Lesky sustenta que uma visão “mais ampla” da situação – a ponderação sobre o destino maior e a “glória de todo um povo” – teria levado Ifigênia a seu gesto despojado do egoísmo juvenil: “Assim, a menina que temia pela vida se converte na donzela pronta ao sacrifício, que a entrega, por livre e espontânea vontade, em prol do nome e da honra do seu povo.”¹¹⁵

É preciso entender a atuação da situação sobre o espírito de Ifigênia de uma forma um pouco diferente. Imaginar que um personagem de caráter mais flexível admita, diante de um impasse e movido por certas razões, uma passagem da negação para a aceitação de uma exigência é bastante plausível; mas exigir uma total conformidade de tal personagem com a decisão tomada

¹¹³ Um pouco antes no texto, o autor declara que “na filha de Agamêmnon bem podia ver-se o retrato de uma jovem da sociedade contemporânea de Eurípides”. In: PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 45.

¹¹⁴ Considerando, com Else (apud Eudoro de Souza), o erro (hamartía) um dos elementos do mito, penso poder usar, sem maiores restrições, o termo “aristotélico” para me referir ao caráter final de Ifigênia. Ver o comentário de Eudoro ao capítulo XIII da *Poética*: SOUSA, Eudoro de. Comentário, p. 177.

¹¹⁵ LESKY, Albin. Op. cit., p. 223-224.

já é mais complicado. É interessante o modo como a jovem parece tentar fazer crer a todos que ela está disposta a sacrificar-se livremente pela Hélade, como se, na verdade, não fosse obrigada a isso. Em que pese o cunho idealizado da fala de Aquiles a respeito da atitude de Ifigênia, o “expediente” deixa-se entrever: “Renunciando a lutar contra os deuses mais poderosos do que tu, exaltas a necessidade, ao ponto de a transformares em virtude.”¹¹⁶ Mesmo a heroína reconhece o papel da situação adversa na sua decisão: “Perante tão invencíveis obstáculos não é fácil manter a obstinação”¹¹⁷. A intervenção de Aquiles só é recusada porque não trará remédio algum à dificuldade: “O ardor deste estrangeiro merece o nosso louvor, mas debes pensar que não é justo atrair sobre ele a cólera do exército e causar a sua desgraça sem melhorar a nossa sorte.”¹¹⁸ O título de benfeitora da Hélade aparece a Ifigênia como o laurel a ser auferido como paga por seu (inevitável) sacrifício pessoal¹¹⁹. Ela busca, com toda a sinceridade, convencer-se a si própria e sua mãe da validade da guerra, porém não se pode dizer que sua disposição para o sacrifício persistiria caso houvesse uma maneira segura de alcançar a salvação.

Se a mudança de opinião aponta para um alargamento de vista que permite a Ifigênia enxergar mais longe do que Clitemnestra e o próprio coro¹²⁰, ainda contrários ao sacrifício, poderia, da mesma forma, ser aduzida como prova da transformação interessada da jovem em função do caráter irremediável de seu destino, já que a pressão sofrida pode muito bem ter condicionado sua visão em vez de ampliá-la. É igualmente duvidoso afirmar que apenas a alma heróica de Aquiles – mesmo tendo desacreditado o oráculo¹²¹ – conseguiria compreender e respeitar a decisão patriótica de Ifigênia, como se tal resolução não fosse a mais cômoda ao defensor e, desde o princípio, desejável ao guerreiro.¹²²

¹¹⁶ EURÍPIDES. Op. cit., p. 93-94.

¹¹⁷ Idem, ibidem, p. 92.

¹¹⁸ Idem, ibidem, p. 92. Fala de Ifigênia a Clitemnestra.

¹¹⁹ Fala de Ifigênia à mãe: “Contra mim está lavrada uma sentença de morte. Pois bem, essa morte convertê-la-ei na minha glória, despojando-a de uma cobardia que não convém às almas bem nascidas.” In: EURÍPIDES. Op. cit., p. 92.

¹²⁰ Clitemnestra parece desolada perante a decisão da filha. Somente após a saída final de Ifigênia, quando tudo estava decidido, o canto do coro (última parte de autoria de Eurípides – ver: LESKY, Albin. Op. cit., p. 224) pede que Ártemis acolha favoravelmente o sacrifício e que a empresa helênica tenha o devido sucesso. O comportamento anterior do coro fora sempre de horror e desconfiança em relação ao sacrifício.

¹²¹ “Afinal de contas, o que é um adivinho? Um homem que mistura algumas verdades num acervo de mentiras. Isto, se tiver sorte. Porque se não acerta, o seu fracasso perde-se na indiferença.” In: EURÍPIDES. Op. cit., p. 74.

¹²² “Mas o rei Agamêmnon ofendeu-me gravemente. Se era eu o marido ideal para obter o acordo de Clitemnestra, ele devia ter-me consultado antes de usar o meu nome como uma isca para atrair a filha. Se disso dependesse a partida para Ílion, tê-lo-ia emprestado voluntariamente aos Gregos. Longe de mim recusar-me a contribuir para o êxito da empresa comum.” In: EURÍPIDES. Op. cit., p. 74.

Agamêmnon, Ifigênia e Aquiles argumentam ao sabor da situação, mas não são completamente falsos – ainda que o primeiro deles não prescindia da astúcia. Ifigênia muda a necessidade em livre-arbítrio através de um intenso exercício de autoconvencimento. A conveniência da mudança e a ponta de insinceridade podem prover de algum sentido a transformação da heroína, dado que permitem que não se vejam dois caracteres extremos em um mesmo personagem. A Ifigênia heróica mostra uma atitude decorrente de um caráter que busca amoldar-se às exigências externas sem deixar de considerar, a cada passo, a saída mais favorável dentro da dinâmica das situações. Tomar as palavras da irmã de Orestes pela expressão mais sincera de seus pensamentos contraditórios pode não ser descabido, mas aí seria talvez necessário abdicar, como faz Kitto¹²³, da busca de uma coerência – mesmo que não aristotélica – para o personagem em causa.

Um esclarecimento mais consistente acerca da caracterização em *Ifigênia em Áulis* demanda um estudo conjunto de tal ponto e do mito. Ao comentar a ausência do trágico na peça, Kitto lembra que “há uma tragédia na história: Ésquilo mostrou-nos esse facto quando fez dele parte da tragédia de Agamêmnon, que sacrificando a filha à sua concepção do dever e da vingança, reserva a paga para si próprio.”¹²⁴ Na peça que abre a *Orestéia* esquiliana, Agamêmnon, o personagem-título encontra o infortúnio por insistir no derramamento de sangue inocente para recuperar uma mulher como Helena. Assim, “Ifigênia ergue-se como símbolo da destruição irreflectida da vida”¹²⁵. Por outro lado, a opção pelo sacrificio da filha não conduz à expiação de uma falta no caso do Agamêmnon de Eurípides, até porque seu destino é sobrepujado pelo de Ifigênia. De resto, nenhum dos dois parece funcionar como um herói trágico satisfatório.

Agamêmnon é o personagem de alta posição cuja queda em virtude de um erro não provocaria piedade, dado que ele se acha abaixo do limite moral estabelecido por Aristóteles para o herói trágico. Ter-se-ia, antes, a satisfação do “sentimento de humanidade”¹²⁶ do espectador/leitor. O filho de Atreu esboça uma falta moral¹²⁷, que a segunda carta tenta remediar,

¹²³ Kitto atribui a mudança de Ifigênia somente ao efeito dramático da peça: “porque nada mais é dramaticamente decente”. Para ele, “ou Ifigênia mudou sua atitude, fundamentalmente devido a razões que não são divulgadas e que permanecem obscuras tendo em vista um fim dramático, ou a sua caracterização é, como disse Aristóteles, inconsistente.” In: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 318-319.

¹²⁴ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 315.

¹²⁵ Idem. *A tragédia grega*. v. 1. p. 134.

¹²⁶ Ver o cap. XIII da *Poética*.

¹²⁷ A supomos que Agamêmnon convoca a filha para satisfazer sua ambição.

porém é dito claramente na *Poética* que o erro trágico não deve ser de ordem moral. Além disso, o ato que constituiria seu erro – a decisão pelo sacrifício – nasce mais de uma obrigação perante o exército do que de um julgamento intelectual equivocado¹²⁸ – Agamêmnon parecia bastante ciente das possíveis conseqüências de suas duas opções. Kitto acredita que “Édipo (...) é destruído como o pode ser um homem que inadvertidamente interfere com a corrente eléctrica”¹²⁹, mas o tebano não se acha de todo isento de qualquer responsabilidade sobre sua desventura, dado que ela se origina da ignorância em relação a sua situação, a qual, por sua vez, deve-se de alguma forma a seu discernimento falho. Uma vez que se possa atribuir ao herói trágico uma culpa decorrente da “falha do espírito humano ante a superioridade das forças contrárias”¹³⁰ e que seu caráter¹³¹ atenda às exigências morais aristotélicas, existe a possibilidade de catarse diante da catástrofe desse herói. Acontece que, em *Ifigênia em Áulis*, não só não é tratada como central a questão da culpa de Agamêmnon, como, no final, o sacrifício perde o estatuto de crime a tal ponto que aqueles que lhe faziam oposição¹³², excetuando-se Clitemnestra, abandonam as trincheiras, passando a aceitar seu lado positivo.

A impossibilidade de escolha de Agamêmnon no tocante à imolação da filha parece mais evidente quando se procede à reabilitação da maneira como é visto o encadeamento das ações no mito de *Ifigênia em Áulis*. Nesse contexto, torna-se central a questão da alegação da pressão do exército como razão principal da decisão pelo holocausto. Kitto, ao resumir a peça, declara, um tanto incrédulo, que “embora aparentemente (Agamêmnon) pudesse ter-se recusado com segurança a mandar buscar a filha, fosse como fosse e agora que ela estava lá, o exército fará pressão para que ela seja morta.”¹³³ Primeiramente, é preciso dizer que tanto não é verdade que Agamêmnon pudesse facilmente recusar-se a convocar Ifigênia que, mesmo que ele o tenha tentado, ela acaba por chegar ao acampamento por obra de Menelau. Este, aliás, já não pode servir aqui de exemplo de “maldade de caráter desnecessária”¹³⁴, visto que a interceptação da correspondência determina todo o desenvolvimento ulterior das ações¹³⁵. Tendo cumprido um

¹²⁸ Ver a interpretação que Lesky faz da noção aristotélica de erro. Ver: LESKY, Albin. Op. cit.

¹²⁹ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 1, 1972, p. 263.

¹³⁰ LESKY, Albin. Op. cit., p. 36.

¹³¹ Sem estar ligado diretamente ao erro cometido, pelo menos moralmente.

¹³² A saber: Aquiles, Ifigênia e o coro.

¹³³ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 314.

¹³⁴ No capítulo XV de *Poética*, Aristóteles censura o Menelau de *Orestes* por tal senão.

¹³⁵ Embora nenhuma dessas ações leve a coisa alguma, pois Eurípides utiliza o *deus ex machina* no fim.

papel importante no mito, o marido de Helena está livre para mudar de opinião¹³⁶, ainda que a manutenção de sua primeira convicção lhe assegurasse, sem dúvida, mais consistência¹³⁷.

Não se sabe a que ponto a discussão que se segue entre Agamêmnon e o irmão altera as disposições internas daquele, o que certamente conta para o mito é o anúncio da chegada de Ifigênia. O pai da jovem não vê, então, outro remédio senão consagrá-la a Ártemis; constrangimento que Eurípides procurou fundamentar ao longo da tragédia. No párodo, por exemplo, o coro não canta a grandeza da armada grega em vão, o panorama traçado pelas mulheres da Calcídica revela um agrupamento de guerreiros helênicos que não poderia ser facilmente desmobilizado. A fuga de Aquiles, aossado pelos Mirmidões, também ilustra a intenção do autor. Além disso, não se deve desconsiderar a menção (por Agamêmnon no prólogo) ao juramento proposto por Tíndaro aos pretendentes de Helena.

É claro que uma coisa é descortinar a intenção de Eurípides de tornar sua trama verossímil e necessária, outra bem diferente é conceder-lhe tal mérito. A inverossimilhança da passagem estudada, no entanto, só dá a impressão de ser clamorosa quando não se leva em conta o caráter de Agamêmnon. Caso Ifigênia não tivesse sido vista em Áulis pelo exército, o chefe dos atridas provavelmente buscaria contemporizar a situação através de sua facúndia astuciosa. Uma vez que todos sabem da presença da jovem grega no acampamento e que Ulisses não hesitará em tornar público o oráculo, os recursos usuais de Agamêmnon tornam-se ineficazes.

Eurípides, tem-se a impressão, pretende fazer da luta interna do pai diante da necessidade de sacrificar a filha uma situação trágica. A aparente inexorabilidade do destino é condição para o efeito visado: Agamêmnon, desde o prólogo, busca fazer crer que sua condição de homem “melhor que nós”¹³⁸ promove sua desdita: “Como eu invejo seja quem for entre os mortais que leve até o fim uma existência anónima e obscura! Muito menos invejo aqueles que a honra

¹³⁶ Não parecem estar errados os que pensam que, do ponto de vista aristotélico, a mudança de Menelau acarreta como que uma *bondade de caráter desnecessária*, já que sem importância para as ações posteriores. Essa questão só se resolve no âmbito da caracterização menos tradicional que Eurípides adota sobretudo em *Ifigênia em Áulis*. Pais de Almeida vê a razão das mudanças constantes dos personagens no processo de desmitificação empreendido pelo trágico grego: “Poder-se-ia dizer que, nesta peça, tudo muda, todos mudam - é um dos meios de desmitificação sofrida pelos heróis da lenda.” In: PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 37.

¹³⁷ Kitto prega que “Eurípides podia facilmente ter mantido o seu Menelau consistentemente brutal e apesar disso dramaticamente interessante, não permitindo a Ulisses ter conhecimento da profecia e fazendo com que Menelau lhe fale dela.” In: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 320.

¹³⁸ No capítulo II da *Poética*, Aristóteles diz que a tragédia procura imitar homens “melhores do que ordinariamente são”. No capítulo XIII, diz que o herói “há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.”

distingue.”¹³⁹ Mais adiante, ao saber da chegada da filha: “Eis o que um alto destino interdiz ao filho de uma raça ilustre. A grandeza de que estamos repletos governa a nossa vida e escraviza-nos à multidão.”¹⁴⁰ A oposição sentida pelo grande general já não decorre de uma trama divina, mas sim de sua obrigação para com aqueles que lhe permitem exercer sua “grandeza”. Ele gostaria de subjugar Tróia e salvar Ifigênia de uma só vez, porém sua impotência a tal respeito já representa por si só grande parte da apreensão que sente. Pais de Almeida crê que “Agamêmnon, não podemos negá-lo, tem o seu drama íntimo: sofre pela filha acima de tudo, mas sente-se anquilosado pelo grande peso e compromisso de ser chefe e de não poder escusar-se impune e livremente.”¹⁴¹ A resistência à livre expansão da vontade de Agamêmnon – seja por suas obrigações militares ou familiares – constitui o antagonismo trágico urdido por Eurípides dentro de uma lógica mais humana. Mas faltou explorar melhor as possibilidades trágicas de tal antagonismo – e isso poderia incluir a catástrofe de Agamêmnon, seja nas mãos do exército ou nas de Clitemnestra.

Poder-se-ia pensar em uma tragédia de cariz aristotélico: um Agamêmnon sem grandes falhas de caráter, após insistir no sacrifício que asseguraria a campanha dos gregos e a grandeza do seu general, reconheceria, no momento da imolação (ou depois), a vítima como sendo sua amada filha Ifigênia, que, por um motivo qualquer, deixara o lar na infância. Além do reconhecimento, haveria peripécia quando o pai que contava abrir caminho para seu renome com o sacrifício alcançasse sua desgraça com esse mesmo ato; seu sofrimento estaria mais próximo do trágico. Porém isso seria deturpar demasiado a “narrativa lendária”, sem contar que já não se estaria diante da mesma tragédia concebida por Eurípides, senão que de um aproveitamento do mito de outra de suas tragédias, *Ifigênia em Táuris*¹⁴².

Na medida em que a dimensão divina da tragédia não é posta em relevo por Aristóteles em sua *Poética*¹⁴³, a humanização empreendida por Eurípides não suprimiria o trágico visado pelo filósofo grego. O impasse em que se encontra Agamêmnon até poderia ser trágico conforme as convenções aristotélicas, o problema é que a saída que ele encontra, caso configurasse

¹³⁹ EURÍPIDES. Op. cit., p.32.

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p. 48.

¹⁴¹ PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 37.

¹⁴² Nesta peça de Eurípides, a agora sacerdotisa Ifigênia reconhece Orestes na figura do forasteiro que seria imolado.

¹⁴³ Nas palavras de Kitto, com Aristóteles “estamos agora a tratar apenas do caráter, motivos e ações de um indivíduo e dos seus resultados lógicos, não de algo maior que o indivíduo. O centro da gravidade (...) está agora situado dentro do campo dramático definido pelas características dramáticas humanas e daqui se seguem, logicamente, os cânones Aristotélicos – como se espera: o caráter equilibrado do herói e a lógica interna do enredo.” In: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 1, 1972, p. 189-190.

realmente um erro, tende menos para o intelectual do que para o moral, já que é, em última instância, a covardia desse personagem que preside à solução. Em se partindo daí, qualquer seqüência já está comprometida. Quando Ifigênia entra em cena demonstrando toda sua afeição pelo pai, o espectador/leitor teme pelo destino da jovem sem sentir piedade pelo general moralmente repreensível. Haja vista que o foco se desloca de Agamêmnon para a filha, a questão agora é saber o que ela tem a oferecer como personagem trágico.

Ifigênia é a moça núbil que se dirige ao acampamento na expectativa de esposar um grande guerreiro como Aquiles. Ela descobre, no entanto, que o casamento não passa de um engodo paterno para promover, na realidade, seu sacrifício. Um autor aristotélico poderia decerto criar a partir dessa situação uma peripécia para seu mito, com a heroína e o público tomando conhecimento do funesto desígnio dos chefes gregos por uma série de ações encadeadas de maneira verossímil e necessária. Todavia esse suposto autor teria antes de se questionar sobre o erro de Ifigênia, pois a estrutura que Aristóteles prevê para a tragédia supõe que o erro esteja relacionado com a mudança de sorte. Nada disso inquieta Eurípides: em *Ifigênia em Áulis*, o personagem-título é uma vítima inocente que não tem nada a ver com o sofrimento que lhe querem infligir – afora o fato de ser filha de Agamêmnon. De qualquer forma, o repugnante¹⁴⁴ é evitado com o arrebatamento da vítima pela deusa Ártemis; mesmo que o sacrifício se consumasse, o repugnante seria mitigado por conta da postura patriótica adotada por Ifigênia.

No nível humano, o sacrifício da jovem atrida parece inevitável¹⁴⁵ – a adversidade tem de ser contornada através do *deus ex machina*. Aquiles surge como uma esperança de salvação, mas esta é destruída segundo a mesma lógica da inevitabilidade que tolhe Agamêmnon: a pressão do exército. Se a intervenção do pupilo de Quíron não altera de maneira alguma a situação problemática de Ifigênia, talvez não tenha outro propósito que o de servir de transição para o final patriótico que Eurípides idealizara; mesmo que essa transição não tenha preservado a peça das críticas que incidiram sobre o caráter da protagonista. No momento em que Agamêmnon entra em cena no prólogo, já estava assentado que Ifigênia seria sacrificada. Tal situação não foi alterada até o *deus ex machina*. Isso quer dizer que, na verdade, nada do que se passa em cena no sentido de poupar a vida da jovem parece ter relação necessária com o final da tragédia. Nota-se um total descompasso com o que prega Aristóteles: “os desenlaces devem resultar da própria

¹⁴⁴ Ver, a tal respeito, o cap. XIII da *Poética*.

¹⁴⁵ Apesar de todos o problemas que Kitto possa perceber na justificação da impossibilidade sentida por Agamêmnon de anular o sacrifício. Ver: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972.

estrutura do mito, e não do *deus ex machina*¹⁴⁶. A inversão de fortuna operada pela deusa, além de não ser a própria da tragédia¹⁴⁷, independe dos demais sucessos do mito. Eurípides ao menos não repetiu o que fizera em *Medéia*; desta vez, pôs o *deus ex machina* fora do drama¹⁴⁸, como prefere Aristóteles.

O prazer estético sentido pelos espectadores de *Ifigênia em Áulis* já não advém do encadeamento necessário e verossímil das ações trágicas em vista do efeito catártico, mas da movimentação da trama. E é claro que a variação psicológica dos personagens desempenha importante papel nesse sentido, contribuindo, assim, para atrair a atenção do público grego do final do século V. É importante o efeito dramático que se pode tirar das lamentações de Agamêmnon, do contraste entre a alegria de Ifigênia e a consternação do pai quando do encontro deles, do sofrimento de Clitemnestra e Ifigênia e dos arroubos patrióticos desta ao final. A atuação mais dramática dos atores também deve ter sido um complemento bastante significativo das ações concebidas por Eurípides¹⁴⁹.

O sentimento patriótico helênico em *Ifigênia em Áulis* constitui, juntamente com a caracterização de matiz contemporâneo¹⁵⁰, um elemento melodramático importante. Isso não equivale, contudo, a dizer que a peça tenha degenerado em simples melodrama; a narrativa lendária ainda parece portadora de um significado mais profundo. Por enquanto, interessa notar que o motivo patriótico, da forma como é desenvolvido na peça, não favorece a estrutura trágica aristotélica. A defesa da Hélade por Agamêmnon diante da esposa e da filha deixa transparecer uma certa inverossimilhança¹⁵¹, dado que ele acabara de condenar a expedição na discussão com Menelau. A adoção repentina de uma postura patriótica configura a inconsistência de Ifigênia. Mas a inconstância é apanágio dos personagens da peça: basta notar que Menelau também muda inopinadamente de opinião, só que ele passa a rejeitar o sacrifício ao invés de apoiá-lo. É a transfiguração do sacrifício pela via da devoção à Hélade, no final, que parece anular de vez qualquer expectativa quanto ao trágico aristotélico. “O mais trágico de todos os poetas” decidiu

¹⁴⁶ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 124.

¹⁴⁷ A mudança trágica aristotélica seria da felicidade para a desdita. Ver o cap. XIII da *Poética*.

¹⁴⁸ Quer se trate do fim que chegou até nós, supostamente obra de um bizantino, quer se trate do fim que se supõe original, com Ártemis dizendo a Clitemnestra que resgatará Ifigênia do sacrifício. Ver: LESKY, Albin. Op. cit., p. 224.

¹⁴⁹ Algo que Aristóteles não aprova. Fica evidente, em toda a *Poética*, que a arte dos atores, assim como tudo o que concerne ao espetáculo, é exterior ao efeito trágico aristotélico. Ver, sobretudo, os capítulos VI, VII, IX XIV e XXVI.

¹⁵⁰ Ver: PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Op. cit.

¹⁵¹ A não ser que se considere sua astúcia.

contrariar Aristóteles desta vez: preferiu não utilizar a estrutura “correta”, não terminando seu mito com a passagem “da dita para a desdita”¹⁵². À morte heróica de Ifigênia, perecendo para libertar seus compatriotas, não se pode chamar “desdita”, visto que sua glória¹⁵³ será maior do que a que tinha em vida. E a beatitude só faz aumentar com a decisão de Ártemis de poupar a vítima.

1.2 – 1874: mito e caráter

Em 1874, não há patriotismo que transfigure o sacrifício de Teodora, nem *deus ex machina* que evite tal crueldade. Todavia a imolação da jovem não constitui a última ação do mito. Ao final, o mensageiro dá conta de que a milícia de Jacobina fora batida e que Hagemann se salvara, apesar de gravemente ferido. Associada aos eventos posteriores, a morte de Teodora pode adquirir uma dimensão trágica que prescinde de qualquer artifício que atenuie o repugnante, na medida em que se pode considerá-la como o erro trágico cometido por Hagemann. A punição coletiva vem com a derrota dos colonos diante do exército imperial; quanto ao filicida, cabe a ele enfrentar a vingança doméstica urdida por Cordélia. Aliás, a promessa de vingança que a tragédia encerra serve igualmente para fazer referência à tradição mais ampla das narrativas lendárias dos atriadas.

Como herói trágico, Hagemann não possui nem a ambição nem a astúcia de Agamêmnon. Cordélia pinta-o, a princípio, como “um marido justo e leal”¹⁵⁴. Não sendo um monarca, o colono alemão conta com grande reputação entre os seus: é o segundo no comando dos Mucker depois de Jacobina¹⁵⁵. Pesa-lhe, no entanto, a acusação de covardia feita por sua mulher quando já ciente

¹⁵² “É pois necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele não se passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita (...)”. In: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 120.

¹⁵³ Definido o estado inicial do seu herói trágico, Aristóteles diz justamente que “esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna”, sendo que o erro trágico acarretaria sua desdita. Ver: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 120.

¹⁵⁴ BENDER, Ivo. 1874. In: _____. *Trilogia perversa: 1826-1941*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS / MEC / Sesu / PROEDI, 1988. p. 74.

¹⁵⁵ Lesky diz a esse respeito que “em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como *considerável altura da queda*: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.” In: LESKY, Albin. Op. cit., p.26.

do sacrifício: “...Nem sei se ainda és um homem.”¹⁵⁶ Guilherme vê na degradação da seita, aliada à pusilanimidade de Hagemann, a origem do sacrifício: “Bando de loucos! O que tem a ver esta criança com a nossa desgraça? Filha de um pai covarde, tem ela que pagar pela nossa derrota? Quem garante a verdade das previsões? Quem confirma a justiça dessa morte?”¹⁵⁷ Caso se pretenda levar adiante a idéia de fazer do sacrifício o erro trágico cometido pelo pai de Teodora, cumpre ressaltar o fundo moral do ato. Vincular o erro ao medo do herói de sofrer represálias dos demais colonos caso não entregue a filha¹⁵⁸ foge às pretensões aristotélicas de encarar o encontro com a desdita como independente de qualquer falha moral.

Poder-se-ia, decerto, invocar a crença vacilante de Hagemann na seita germânica para defender que seu erro advém de uma dúvida religiosa independente de considerações morais. Seu discernimento falho seria, portanto, a causa de sua ruína. Mas o contrário também pode ser inferido daí, e a indagação “por que me cobras um preço tão alto por uma vitória que já nem sei se ainda quero?”¹⁵⁹ pode denotar, da mesma forma, que o que leva o pai a entregar a filha é a coação pela violência, uma vez que já não crê na causa que professara. Hagemann não chega a agir como Agamêmnon, o qual, ansioso por derrubar Tróia ao princípio, desvela a inutilidade da expedição em busca de Helena, para, logo depois, fazer dessa empresa uma garantia da grandeza helênica. Tal oscilação brusca não faz parte da caracterização dos personagens de Bender, de maneira que, quando Hagemann – para justificar seu ato – prega diante da mulher que “a vida é incompreensível e a vontade divina se nega ao nosso entendimento”¹⁶⁰, não é possível chamá-lo falso. Com efeito, ele nunca desacreditara a seita a ponto de não poder voltar atrás sob pena de ser qualificado de incoerente.

No âmbito da intersecção entre caráter e mito, Aristóteles faz reservas, sobretudo, à relação entre a maldade de um personagem e sua queda no infortúnio. Hagemann não é mau, ele propende antes “para melhor do que para pior”¹⁶¹, como quer o autor da *Poética*. Mas, mesmo isento de maldade, o personagem de Bender pode ter seu erro associado a outra falha moral, de

¹⁵⁶ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 90.

¹⁵⁷ Idem, ibidem, p. 94.

¹⁵⁸ Já na segunda cena do primeiro ato, uma das sentinelas enuncia uma das regras básicas da milícia: “Quem deserta, comete traição. Quem trai, morre.” (BENDER, Ivo. Op. cit., p. 59) Jorge faz uma ameaça que lembra o receio de Agamêmnon em *Ifigênia em Áulis* de ser sitiado em seu palácio: “Bem sabes o que acontece a quem atraiçoa a nossa causa. Plantações e casas ardem dentro da noite e, entre a cinza dos incêndios, a morte aguarda os desertores.” (Idem, ibidem, p. 67)

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p. 68.

¹⁶⁰ Idem, ibidem, p. 90.

¹⁶¹ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 120.

tal sorte que já não seria possível falar de um sofrimento trágico imerecido. Há que se levar em conta, contudo, que a covardia de Hagemann não é afirmada de maneira peremptória na peça; além disso, tal senão não bastaria para colocá-lo no mesmo nível moral de Agamêmnon. Aliás, não houvesse Hagemann cometido filicídio (independentemente do motivo), talvez os espectadores sentissem repugnância diante de sua catástrofe. Na verdade, a ausência da purgação dos sentimentos de piedade e terror diante da queda de Hagemann deve-se menos à caracterização desse personagem do que à maneira como é abordado o sacrifício de Teodora em 1874. E o personagem de Jacobina é central para a compreensão de tal ponto.

No diálogo entre mãe e filha que abre a peça, Teodora faz alusão a Jacobina em tais termos que é possível associá-la à figura de Helena: “Jacobina! Que mulher é essa? Que poder tem ela para reunir tanta gente?”¹⁶² Em se aceitando a relação, pode-se depreender dela uma idéia da causa dos Mucker como algo vão, como mero capricho, visto que, como no caso de Tróia, todos se sacrificariam e cometeriam crimes por causa de uma única mulher. Ademais, é preciso considerar que Jacobina não somente é o móbil da luta, mas também encarna o oráculo que a sustenta. Dessa forma, o poder de persuasão da sacerdotisa erige-se em instrumento vital da manutenção da mobilização dos colonos, os quais já começam a mostrar-se descrentes:

colono 1 – Perdeste a fé, companheiro?

colono 2 – Não se perde o que não se tem.¹⁶³

Na mesma cena, fica-se sabendo que “parece que alguns companheiros estão querendo abandonar a luta.”¹⁶⁴ O desejo de empreender algo fértil expõe o quão improlífico pode ser perder-se no embate contra o Império: “Um dia, isto termina e daí volto para junto dos meus. Caso com minha noiva e vou cuidar da minha terra.”¹⁶⁵

Durante toda a tragédia, Jacobina tem seu oráculo posto em xeque, como quando Hagemann atribui sutilmente as supostas orientações divinas ao seu intermediário: “foram duras as palavras de Jacobina.”¹⁶⁶ Tanto mais o sacrifício parece um artifício para impedir as deserções quanto os desígnios divinos começam a revelar-se algo inconsistentes. Ao explicar o oráculo ao pai de Teodora, a sacerdotisa refere que “o Altíssimo ordena: na próxima lua cheia, um sacrifício

¹⁶² BENDER, Ivo. Op. cit., p. 56.

¹⁶³ Idem, ibidem, p. 57.

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p. 58.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p. 59.

¹⁶⁶ Idem, ibidem, p. 62.

tem que ser oferecido.”¹⁶⁷ No momento em que exige que a carta convocatória seja escrita, ela faz menção à flexibilidade divina nesse assunto (transparecendo impaciência): “Para Deus todas as luas são propícias. Escreve essa carta.”¹⁶⁸ Os próprios colonos já não se isentam de comentários:

colono 1 – Sei lá. A filha de Hagemann devia chegar sozinha. Ordens de Deus.
colono 2 – Ordens de Jacobina.¹⁶⁹

Em oposição a Jacobina, Cordélia defende a filha com a mesma tenacidade demonstrada por Clitemnestra na tragédia euripídiana. Assim como a aristocrata grega, ela fala ao marido da atribuição partilhada da educação dos filhos¹⁷⁰ e lembra a este o fato de ela ter-se casado contra vontade¹⁷¹. Ela também indaga Hagemann sobre por que Jacobina não imola uma de suas filhas no lugar de Teodora, já que é “a grande chefe nessa luta”¹⁷². Essa mesma questão feita por Clitemnestra a Agamêmnon em relação a Helena patenteia mais uma vez a aproximação entre Jacobina e a amante de Páris.

Guilherme, por sua vez, cumpre o papel do Velho devotado a Clitemnestra em *Ifigênia em Áulis*. Mesmo preocupado com a manutenção da causa dos Mucker¹⁷³ ao início, vê-se obrigado, diante do horror que lhe representa o sacrifício de uma inocente, a informar Cordélia do que realmente se passa no acampamento. Seu argumento para rejeitar o sacrifício (“Nossa causa é justa, isto eu afirmo, mas que a vitória dependa do sofrimento de um só homem, isso eu não aceito.”¹⁷⁴) lembra aquele de que Agamêmnon lança mão em *Ifigênia*¹⁷⁵ para recuar de seus propósitos assassinos. É claro que o atrida abandona convenientemente todo seu desejo anterior de pilhar Tróia para condenar a mobilização pelo resgate de uma mulher tão pouco virtuosa, ao passo que Guilherme segue sustentando a legitimidade da luta em que está empenhado. Diferença que demonstra a caracterização mais rígida concebida por Bender.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 67.

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 72.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 76.

¹⁷⁰ Em 1874, p. 83; em *Ifigênia*, p. 63.

¹⁷¹ Em 1874, p. 91; em *Ifigênia*, p. 82.

¹⁷² Em 1874, p. 90; em *Ifigênia*, p. 84.

¹⁷³ Ver BENDER, Ivo. Op. cit., p. 60-64.

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 71.

¹⁷⁵ Agamêmnon exprime-se da seguinte forma perante Menelau: “... Não contes comigo para matar os meus filhos. Não irás, contra toda a justiça, desfrutar o castigo infligido à esposa infiel, enquanto eu, carrasco injusto e bárbaro dos seres a que dei vida, me consumiria em lágrimas, noite e dia. Eis em poucas, claras e simples palavras o que quero que saibas. Sê louco, se te apraz. Quanto a mim, defenderei os meus interesses.” EURÍPIDES. Op. cit., p. 46.

Nesses termos, uma mudança repentina de opinião da parte dos opositores da imolação não pode ter lugar, muito menos motivada por um sentimento patriótico vazio – como o inspirado por Jacobina. A solução de Eurípides não calharia em 1874. Mesmo que o sacrifício se apresente sob um aspecto cada vez mais negativo, Hagemann decide levá-lo a cabo, fato que desperta horror nos espectadores em vez de piedade e terror. Um tal ato estaria mais de acordo com as lições contidas na *Poética* se o parentesco entre vítima e imolador só fosse conhecido posteriormente¹⁷⁶; o reconhecimento, acarretando o sofrimento paterno, daria vazão à catarse trágica. No fim das contas, Bender logrou justificar o repugnante com os fatos finais que inclui no seu mito em comparação com os de *Ifigênia em Áulis*. A derrocada da milícia dos Mucker e a insinuação de que Hagemann encontrará a morte pelas mãos da esposa atenuam o horror do sacrifício. Este pode até não proceder de uma falha intelectual, todavia a suposta covardia de seu autor não equivale à maldade de caráter de que fala Aristóteles.

A situação trágica explorada em 1874 não comportaria uma vítima que procedesse como a heroína de Eurípides, despojando-se do medo da morte e esposando uma causa que lhe era superior. Teodora não demonstra, em momento algum, devotamento ao projeto de Jacobina. Sua última fala expressa antes um estado de extremo desamparo, produzido pela indiferença paterna, do que uma mudança de posição:

- Como posso pedir a meu pai se foi dele a decisão? Ele não me escuta, nem sequer me vê. Para meu pai, eu já nem mais existo. (Alto e forte) - Levem-me daqui! Arrastem esta prisão até a pedra! (Para Cordélia) - Vês como sei morrer? Se quem me gerou se recusa a me deixar viver, todo amor é inútil, qualquer esperança é loucura. (Num brado) - Levem-me para a pedra!¹⁷⁷

Ifigênia auferiu uma distinção que cabia exclusivamente aos grandes varões gregos: “Segundo a tradição, mulheres não podiam nem mesmo escolher a forma de morrer, mas Ifigênia decidiu escolher; dessa forma, procurou atingir a glória (κλέος), busca muito cara a todos os gregos.”¹⁷⁸ Teodora, ao contrário, mantém até o fim um comportamento bastante semelhante ao

¹⁷⁶ No que tange aos atos patéticos entre parentes, Aristóteles distingue entre os seguintes casos: “o do sabedor que se apresta a agir e não age” (é o pior por ser repugnante e sem catástrofe); o do que age conscientemente repugna, mas contém catástrofe. Melhor que os precedentes “é, todavia, o do que age ignorando, e que, perpetrada a acção, vem a conhecê-la; acção tal não repugna, e o reconhecimento surpreende.” Como superior aos três, ele cita o caso daquele que, prestes a agir, recua por reconhecer a vítima. In: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 123.

¹⁷⁷ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 95.

¹⁷⁸ RIBEIRO JR., W.A. *Aulis e o fim da Idade Heróica da Grécia*. Disponível em: <<http://greciantiga.org/txt/aulis.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

da Ifigênia da primeira parte da tragédia euripidiana, ou seja, o de uma jovem habituada ao ambiente doméstico e ciente das obrigações femininas¹⁷⁹. Enquanto a grega, já transmutada, prefere manter a dignidade de sua linhagem aristocrática (“Gostaria que alguém me conduzisse ao lugar do sacrifício antes que me venham buscar, arrastando-me pelos cabelos.”¹⁸⁰), a colona alemã age de modo verossímil não só em relação a seu caráter, mas igualmente ao meio rústico que habita e ao conjunto da peça. Assim, ao saber de sua sentença de morte, Teodora foge e é caçada pelos soldados, sendo então amordaçada e enjaulada como um animal, vítima habitual dos sacrifícios. Note-se, contudo, que tais fatos não denotam uma baixeza de caráter, senão que o medo próprio de uma jovem inexperiente confrontada com tamanha atrocidade. Nesse sentido, Bender acatou as prescrições aristotélicas referentes à conveniência de caráter: “há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível.”¹⁸¹

Na primeira cena de *1874*, Teodora mostra-se pouco preocupada com a causa defendida pelo pai, esta só lhe interessa na medida em que promove a ruptura da harmonia doméstica:

Teodora – Não entendo por que o pai foi para essa luta.

Cordélia – Um dia vais entender.

Teodora – O pai não devia ter partido.

Cordélia – Foi preciso.

Teodora – Um pai tem que ficar com os filhos.¹⁸²

A jovem amorosa, que foi sempre “a filha mais querida”¹⁸³ do pai, teme pelo destino deste no campo de batalha. Nos seus pesadelos de cunho premonitório, ela vê Hagemann retornando com um ferimento na cabeça¹⁸⁴. Com efeito, a preocupação com seu genitor ocupa sua atenção com bastante frequência: “De noite, mal me deito, ele surge.”¹⁸⁵ Quando chega a carta, mesmo apreensiva em relação ao casamento, ela não contesta a determinação de Hagemann e parte, ansiosa por reencontrá-lo.

Teodora trilha sem objeções o caminho que lhe ditara sua criação no atinente ao matrimônio: “Teodora! Comigo, também foi assim. Eu mal conhecia teu pai. Casamos, com ele

¹⁷⁹ Tanto é verdade que nenhuma das duas se insurge contra o casamento arranjado.

¹⁸⁰ EURÍPIDES. Op. cit., p. 96.

¹⁸¹ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 124.

¹⁸² BENDER, Ivo. Op. cit., p. 55.

¹⁸³ No dizer de Cordélia. Ver: BENDER. Op. cit., p. 54.

¹⁸⁴ Na cena que encerra a peça, o mensageiro refere que Hagemann, apesar de estar livre, encontra-se gravemente ferido na cabeça (mas já fora de perigo, pronto para enfrentar a sanha de Cordélia). Ver: BENDER, Ivo. Op. cit., p. 96.

¹⁸⁵ Idem, ibidem, p. 55.

sendo quase um estranho para mim. Com o tempo, passei a gostar dele. Um marido justo e leal acaba conquistando a mulher.”¹⁸⁶ Mas daí a pensar que ela seria capaz de aceitar o sacrifício com a mesma resignação existe uma grande distância. Ifigênia adota uma postura eminentemente masculina no final de *Ifigênia em Áulis*, fato que, estando em contraste com o caráter do personagem jovial que se joga nos braços do pai no início da peça, mereceu a censura de Aristóteles. Como poderia Teodora acolher favoravelmente uma idéia que, além de ir de encontro a seu caráter, seria vista como loucura mesmo que um varão estivesse em seu lugar?

Uma Teodora que se dirigisse de livre e espontânea vontade ao altar do holocausto frustraria a concepção trágica de Bender, dado que não daria livre acesso à vindita de Cordélia – e é óbvio que nem se cogita aqui um *deus ex machina* como o forjado por Eurípides. Em *Ifigênia em Áulis*, a filha de Agamêmnon busca isentá-lo aos olhos de Clitemnestra: “Não guardes nenhuma espécie de rancor a meu pai. É teu marido (...) É contra sua vontade e para salvar a pátria grega que ele me condena à morte.”¹⁸⁷ Hagemann, por seu turno, não recebe o mesmo tratamento da parte de sua filha. Aliás, ela só consegue ver, baseada na sua estima pelos valores familiares, que o pai a desampara:

Teodora (para a mãe) – No pai, não encontro socorro.

Cordélia – Que ele nunca mais esqueça este dia. Que o teu olhar o persiga para sempre.

Teodora (para Cordélia) – Tu, pelo menos, fica comigo.¹⁸⁸

Bender não se preocupou somente em emendar a tragédia de Eurípides no que diz respeito ao caráter de sua jovem vítima. Apesar de abalado pelo oráculo, Hagemann não dá mostras de inconstância, o que permite a Bender criar um mito mais coeso. O arrependimento de Agamêmnon em *Ifigênia* enseja a exposição pormenorizada dos caracteres deste e de Menelau durante o embate verbal entre ambos, todavia isso não impede que o que estava traçado de antemão se realize: Ifigênia chega ao acampamento como estabelecia a primeira carta. O sofrimento agudo do chefe dos aqueus no prólogo, a discussão entre os irmãos e a cena de conotação cômica entre Menelau e o velho mensageiro acrescentam um interesse de que a tragédia dos Mucker pode prescindir. Hagemann titubeia, porém persiste em seu erro; um recuo dele implicaria uma digressão sem sentido no mito de Bender. Na cena 6 do primeiro ato, o autor

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 74. Fala de Cordélia.

¹⁸⁷ EURÍPIDES. Op. cit., p. 96.

¹⁸⁸ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 95.

rio-grandense expõe a verossímil aflição do pai de Teodora diante da rocha que serve de altar à seita. Diferentemente do ambicioso Agamêmnon, que aceita com certo entusiasmo a determinação do oráculo para garantir a partida da esquadra¹⁸⁹, o colono considera o horror da ação antes de escrever a carta, o que revela um caráter superior ao do personagem homólogo de Eurípidés.

Uma outra mudança na estrutura da tragédia sulina em relação a *Ifigênia em Áulis* fica por conta do que se refere ao noivo de Teodora. O fato de ele já estar morto, ademais do novo significado que isso encerra, possibilita a supressão daquelas cenas da peça de Eurípidés em que o filho de Tétis tenta levar adiante sua promessa inútil de salvar a noiva. Para Kitto, a aparição de Aquiles e seus atos devem-se à “procura do efeito brilhante”:

A sua intervenção não altera nada e não afecta ninguém, com a excepção de que seu falhanço completo é usado como desculpa para o heroísmo de Ifigênia. Aquiles não faz nada que não pudesse ter sido feito por meio de um Mensageiro razoavelmente competente, se isto fosse uma tragédia – excepto uma ou duas coisas que, se isto fosse uma tragédia, de maneira nenhuma teriam sido feitas.¹⁹⁰

A tragédia de Bender não ganharia em nada com a oposição de Antônio ao projeto de Jacobina nos termos verificados em *Ifigênia em Áulis*. O dramaturgo rio-grandense pretende mais com as ações inseridas na peça do que simplesmente ajudar “a passar o tempo de forma agradável e inteligente.”¹⁹¹ Por isso mesmo, ele procura não estender o mito além do verossímil e necessário. A anuência do noivo ao embuste de Jacobina poderia ser uma solução, mas talvez fosse pouco verossímil imaginar que não ocorreria ao rapaz voltar atrás quando diante da jovem que viera desposá-lo. A utilização de um sequaz de confiança que se conservasse impassível acrescentaria um horror desnecessário à tragédia. Nesse contexto, a opção por um jovem insurgente (ou igualmente enganado) cuja intervenção em favor de Teodora produzisse, de alguma maneira, o efeito contrário ao desejado constituiria uma boa saída para a inserção de um tal personagem em cena, no sentido de que não ficaria comprometida a cadeia necessária das ações – nem seria suprimida a catástrofe. No fim das contas, resulta bastante verossímil que Jacobina, temendo justamente a revolta de um amante frustrado ou indisciplinado, opte por Antônio.

¹⁸⁹ Ver EURÍPIDES. Op. cit., p. 44.

¹⁹⁰ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 322.

¹⁹¹ É assim que Kitto conclui sua explanação sobre as cenas protagonizadas por de Aquiles em *Ifigênia*. Ver: KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 2, 1972, p. 323.

A última cena de *1874* também revela de modo cabal o afastamento desta tragédia em relação a *Ifigênia em Áulis*. Ao contrário do *deus ex machina* euripidiano, o final escolhido por Ivo Bender não transgride o encadeamento necessário e verossímil das ações, pouco importando se a derrota dos Mucker procede de uma punição divina ou da fragilidade da milícia apresentada ao longo da peça (o próprio sacrifício pode servir para demonstrar tal fato). A função do último mensageiro muda substancialmente de uma tragédia para a outra: o emissário euripidiano, apacando a ira de Clitemnestra contra seu marido e ratificando a bem-aventurança familiar, vem justamente decretar a impossibilidade de um enredo trágico aristotélico¹⁹². Já o colono que traz as novas do conflito a Cordélia promove a associação trágica entre o sacrifício e a desdita dos sacrificadores: “Fomos derrotados. (Pausa) Tudo aconteceu depois do. (Interrompe a frase)”¹⁹³. Esta última cena da tragédia sulina não permite uma alusão somente à obra de Eurípides aqui estudada, o uso de um mensageiro que referisse a catástrofe do herói trágico não era raro; podendo mesmo remontar a Ésquilo. Em *Os Persas*, por exemplo, um mensageiro relata a Atossa e ao Coro de Anciãos a derrota da armada de Xerxes diante dos gregos. Na sua *Antígona*, o aristotélico Sófocles faz um mensageiro preceder o desgraçado Creonte, que retorna com o filho morto em seus braços¹⁹⁴. Do próprio Eurípides, pode-se citar *As Bacantes*¹⁹⁵.

Mas o mensageiro de Bender não tem uma grande audiência como a dos núncios da tragédia grega. Não se trata de um evento público, apenas Cordélia é informada do destino da seita. Hagemann não aparecerá expondo suas vergonhosas feridas ao final da peça, como sucede com Édipo, nem seu cadáver será trazido à cena como os dos irmãos infortunados de *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo¹⁹⁶. Não haverá lugar, pois, para aquela típica tomada de consciência do herói trágico quando confrontado com as conseqüências desastrosas de seu erro. Se Bender, sem prejudicar a unidade de ação da peça, dramatizasse a volta de Hagemann a casa, abriria mão do final apontando para a seqüência da lenda tradicional. O regresso de Agamêmnon a Micenas

¹⁹² Aristóteles não proscovia os mitos sem catástrofe, basta ver a tal respeito sua estima por *Ifigênia em Táuris*. Acontece que esta peça, diferentemente da posterior, tem na sua estrutura elementos (como a ameaça de ação patética entre irmãos e o reconhecimento) que, segundo o estagirita, asseguram a catarse trágica – de maneira até mesmo superior às que contém catástrofe. Ver: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 121-123.

¹⁹³ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 96.

¹⁹⁴ É também um mensageiro que virá tornar público o suicídio de Eurídice no interior do palácio. Ver também *Édipo Rei* no atinente à morte de Jocasta.

¹⁹⁵ Um mensageiro dá fê de como Agave e as Bacantes, em transe, desmembraram o filho daquela, Penteu, que relutara em aceitar a validade dos rituais dionisíacos.

¹⁹⁶ A presença “física” do herói desgraçado e a exposição de suas mazelas perante o público consistiam em um procedimento recorrente dos trágicos gregos.

levou muitos anos, de modo que jamais faria parte de uma mesma tragédia ática em que figurassem os fatos ocorridos em Áulis¹⁹⁷. Apesar da dispersão espaciotemporal operada em *1874*, seria pouco provável que ela fosse composta dessa forma. Seu autor prefere manter-se fiel à narrativa tradicional dos atridas – e mesmo a *Ifigênia em Áulis* – a apresentar um final mais aristotélico. A derrota dos Mucker (e particularmente a de Hagemann) como consequência do sacrifício já mostra uma conformidade maior com as orientações da *Poética* do que a verificada na tragédia de Eurípides. A paciente espera de Cordélia pelo marido filicida, no mesmo lugar em que aguardara as notícias da luta ao lado da filha assassinada, reforça a ligação da história dos isolados imigrantes alemães com a tradição grega¹⁹⁸.

Escrever uma tragédia de acordo com os preceitos aristotélicos não parece ter sido a maior preocupação de Ivo Bender, do contrário, ele teria composto um mito com reconhecimento e peripécia (complexo). O autor rio-grandense seguiu a *Poética* até onde lhe foi possível manter sua própria concepção trágica. Uma busca obstinada pela perfeição formal teria posto em segundo plano a relação de *1874* com o intertexto fornecido pelas narrativas lendárias e a tragédia grega, sem com isso lograr nenhum significado maior. Não se pode perder de vista, no entanto, que todos esses elementos servem apenas de fonte para a tragédia dos Mucker e devem ser estudados dentro do novo contexto em que se inserem. Já não é a aristocracia aquéia que sobe ao palco para expor publicamente sua desgraça, nem são as convenções dramáticas do final do século XX as mesmas da Grécia Antiga. O trágico contido em *1874* necessita mais do que de uma análise estrutural para ser revelado, embora não possa nunca preteri-la. Como esta peça tem suas raízes na tragédia grega, seu significado pode ser definido a partir do trágico que tal influência remota encerra¹⁹⁹, mas sem jamais reduzir-se a ele.

O fenômeno trágico grego do século V a.C. excedeu em muito a descrição (muitas vezes pura prescrição) feita por Aristóteles, todavia não se pode ignorar que ela é produzida por um filósofo muito perspicaz, somente algumas décadas depois do apogeu do gênero em Atenas. Além do mais, cumpre ponderar que talvez o estagirita não tenha pretendido ser tão severo quanto o são aqueles que têm aplicado sua teoria. De qualquer forma, parece não ser sensato,

¹⁹⁷ Ainda há que levar em conta a transição espacial.

¹⁹⁸ Esta situação ensejaria uma rica análise das representações literárias das figuras femininas tanto na peça brasileira quanto na tradição grega. Por exemplo, o tema da espera, atrelado também a Penélope, parece sintetizar a condição da mulher grega (ver RIBEIRO JR., W.A. Op. cit.). Nesse mesmo contexto, surgem ancestrais de Jacobina como a heróica Ifigênia, Medéia, Antígona e a não menos transgressora Helena.

¹⁹⁹ Utilizo o verbo no presente por acreditar que, por mais que se busque o significado original das tragédias gregas, ele só se nos torna acessível através de nossa própria ótica.

quando se trata de analisar uma tragédia ática, deixar de revisitar um dos primeiros e, até hoje, mais importante tratado sobre o assunto. Sua utilização na análise de *1874* não se explica somente pela relação intertextual que esta peça mantém com *Ifigênia em Áulis*, senão também por sua inevitável influência na concepção trágica de Bender e na arte ocidental como um todo:

(...) se Aristóteles não abordou as artes tal como as entendemos hoje, em contrapartida ele foi decisivo para o que entendemos hoje como arte. Muitas das clivagens, dos valores, das categorias e dos princípios das teorias estéticas modernas e contemporâneas têm origem nas especulações de Aristóteles sobre a poesia épica, sobre a música e sobre a poesia dramática.²⁰⁰

Faltou-lhe, contudo, extrair um significado humano mais profundo de sua estrutura ideal desencadeadora da catarse de terror e piedade. A função catártica da tragédia não explica em que medida a difusão na sociedade grega das histórias de seus heróis (e do culto dionisíaco) favoreceu o advento de um sentimento trágico da vida, o qual veio a ganhar uma representação artística nos palcos atenienses²⁰¹. Será realmente por acaso que os autores trágicos encontraram nas narrativas lendárias gregas as situações trágicas de que necessitavam para compor suas peças?²⁰² Qual o interesse da consideração da dimensão religiosa dos Mucker para a compreensão de *1874* no contexto da tragédia? Em última instância, em que termos o gênero trágico estabelece a relação entre o homem e o mundo? As respostas a tais questões podem exigir que se vá além das idéias de Aristóteles, mas nada impede que se parta delas para tanto.

²⁰⁰ SANTORO, Fernando. *A arte no pensamento de Aristóteles*. Disponível em: <http://www.artenopensamento.org.br/pdf/arte_no_pensamento_de_aristoteles.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2007.

²⁰¹ É preciso, contudo, ter em mente que a tragédia não funciona como mero veículo de conteúdos que existem independentes dela: “Ora, não há universo espiritual existente em si, fora das diversas práticas que o homem desenvolve e renova continuamente no campo da vida e da criação cultural.” In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 18.

²⁰² “...quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos”. In: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 123.

2 – O SENTIDO DO TRÁGICO EM IFIGÊNIA EM ÁULIS E 1874

2.1 – O homem trágico em face do mundo

Segundo Lesky, os gregos “criaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico, que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo.”²⁰³ O intelectual alemão aventa a possibilidade de a abordagem do conceito de catarse encontrada na *Poética* poder desembocar em uma explicação sobre a essência do trágico, para depois negá-la sob o pretexto de que tal noção, surgida no campo da medicina, não chega a relacionar-se a “efeito moral” algum.²⁰⁴ Todavia não se pode esquecer que, ao fazer da purgação do medo e da piedade o efeito trágico por excelência, o estagirita delimitou a maneira como deveria organizar-se o mito da tragédia e o tipo de caráter mais adequado a seu herói. A nova busca de Lesky por uma elucidação incipiente acerca da natureza do trágico supostamente presente na *Poética* partirá, de certa forma, da abordagem aristotélica desses dois elementos no famoso capítulo XIII.

Como já é sabido, o mito trágico preferido por Aristóteles deve comportar a passagem de um homem – de qualidade moral média e de grande reputação – da dita para a desdita em decorrência de um erro. Considerando este como “‘falha’ no sentido da deficiência humana em reconhecer aquilo que é correto e orientar-se com certeza da meta”²⁰⁵, Lesky pretende derivá-lo da própria fragilidade humana diante da “superioridade das forças contrárias”²⁰⁶. Mesmo que essa interpretação não possa ser facilmente comprovada, ela torna muitas propostas modernas de desvelamento do trágico tributárias do texto grego do século IV a.C. Gumbrecht, por exemplo, trata a situação trágica em termos de um conflito entre a subjetividade encarnada pelo herói e

²⁰³ LESKY, Albin. Op. cit., p. 21.

²⁰⁴ Idem, ibidem, p. 22-23.

²⁰⁵ Idem, ibidem, p. 23.

²⁰⁶ “Aquele possibilidade de ‘falha’ de que fala Aristóteles nas passagens já citadas, é dada junto com a existência do homem e, assim, parece confirmar-se a suposição anteriormente expressa de que, na *Poética*, temos um verdadeiro germe de uma teoria do trágico.” In: LESKY, Albin. Op. cit., p. 36.

uma ordem objetiva limitadora da ação desse indivíduo²⁰⁷. Gerd Bornheim²⁰⁸ também fala de um conflito envolvendo dois pólos, quais sejam, o herói e a ordem ou sentido “que forma o horizonte existencial do homem.”²⁰⁹ O próprio Lesky diz dever partir a busca da essência do trágico da asserção de Goethe de que “todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável.”²¹⁰

Em *Ifigênia em Áulis* e 1874, encontram-se heróis na situação de tomar uma importante decisão que parece exceder a competência de ambos. Como demonstrar segurança no julgamento quando se trata de imolar a própria filha para garantir o êxito de uma causa coletiva? Interpelado por uma ordem superior, o herói trágico fornece uma resposta dentro de seus limites, porém não resta dúvida de que tal resposta resultará, quase sempre, insatisfatória²¹¹. Apesar de tecer algumas considerações a respeito do caráter do homem trágico e esboçar seus limites através da noção de erro, Aristóteles não faz menção à entidade que se lhe opõe. Lesky pensa que, na tragédia grega, “a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem.”²¹² Para além do âmbito da tragédia ática, Gumbrecht acredita que, independentemente de a resistência percebida pelo sujeito fundar-se “em condições religiosas, cosmológicas ou naturais (incluindo biológicas)”, o trágico avultará “contanto que a ordem objetiva possa funcionar como uma limitação à agência”²¹³.

A emergência histórica do trágico exige que ele esteja inserido na realidade humana, ainda que não lhe seja intrínseco. Nas palavras de Bornheim: “o trágico, sem ser um valor, adere a certos valores, vindo então a manifestar-se.”²¹⁴ Dessa forma, uma questão ontológica como a

²⁰⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 9-19.

²⁰⁸ Bornheim, ciente de que as tentativas de derivar da *Poética* explicações sobre o sentido do trágico constituem apenas “conjeturas”, também vê no conceito de “erro” segundo Aristóteles uma abertura para tal questão: “Realmente, o erro não pode ser justificado em um prisma puramente subjetivo; êle se mantém, pelo contrário, como objetividade, conseguindo afetar, em consequência, a relação entre deuses e homens, e a própria vida pública.” In: BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 75.

²⁰⁹ BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 73.

²¹⁰ LESKY, Albin. Op. cit., p. 25.

²¹¹ Talvez não seja este o caso de *Ifigênia em Áulis*.

²¹² Idem, *ibidem*, p. 25.

²¹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op. cit., p. 11. No que se refere à noção de “agência”, ver GUMBRECHT, *ibidem*, p. 10: “O que Williams descreve como ‘unidade da pessoa como pensante, agente e corporalmente presente’ refere-se ao status institucionalizado de uma estrutura específica de subjetividade.”

²¹⁴ BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 72.

finitude humana²¹⁵ poderia, abrigando o trágico em determinados contextos, trazê-lo à tona. Mas em que condições o trágico se infiltra no real? Talvez o homem experiencie esse tipo de questão como trágica na medida em que ela se torna problemática dentro, justamente, da relação entre a subjetividade desse homem trágico e a instância superior que regula sua ação. Na Grécia do século V, a concorrência entre o antigo pensamento mítico e aquele próprio da *pólis* instala o conflito que possibilita uma visão trágica do mundo (ou da condição mesma do homem que age nesse ambiente de contrastes):

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heróicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se.²¹⁶

Baumgarten ainda considera a importância do advento da filosofia no antagonismo à antiga maneira de os gregos conceberem sua relação com o mundo: “quando surgem as primeiras especulações filosóficas que, através do princípio da racionalidade, passaram a dar nova versão à realidade, o mundo mítico grego entrou em crise.”²¹⁷ Tendo diante de si um horizonte de ação dividido e confuso, o cidadão ateniense já não encontrava uma orientação segura na tradição. Coube ao poeta criar uma expressão literária que não só representasse a situação trágica do homem em face da crise, mas que ajudasse a inaugurá-la em certo sentido²¹⁸. Ainda que o trágico envolva questões essenciais do ser humano, parece impossível ter acesso a seu estado “puro”. Os gregos conheceram a figuração trágica do mundo em grande parte através da tragédia, vigorosa instituição fundada com base, sobretudo, nas narrativas lendárias e rituais religiosos desse povo. Na verdade, os autores trágicos, realocando vários elementos constituintes da cultura grega, lograram produzir novos significados²¹⁹, sem, contudo, esvaziar completamente o significado da matéria original por detrás do novo meio de expressão. A tragédia não aparece, por exemplo,

²¹⁵ Bornheim fala também de contingência, imperfeição, limitação ou separação ontológica. p. 72.

²¹⁶ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 14.

²¹⁷ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Op. cit., p. 23.

²¹⁸ Não faço referência somente ao fato de o poeta, como visionário, poder “captar” previamente um sentimento ainda incipiente e revelá-lo a seu receptor, mas igualmente ao fato de a tragédia grega ter moldado a maneira como tanto os gregos do século V como nós encaramos o trágico.

²¹⁹ “Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então desaparecidos”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 11.

como simples desdobramento do culto dionisíaco, mesmo assim, deve ter-lhe tomado mais do que o princípio de uma forma dramática:

Los ritos dionisiacos absorbieron em su seno a otros varios ritos de antigüedad inmemorial que se celebraban en las ocasiones transcendentales y solemnes de la vida humana, singularmente los instantes en que parece que nos enfrentamos con los poderes superiores que dictan el sufrimiento y la muerte.²²⁰

Talvez fosse possível que, na Grécia antiga, o trágico se tivesse apresentado em toda sua magnitude sob outra forma que não a tragédia, porém é preciso levar em conta que ele não se teria decerto manifestado sem a existência dos vários discursos e práticas que tiveram sua confluência na tragédia ática. Ao mesmo tempo em que ajudaram a representar o trágico, esses elementos o engendraram. No fim das contas, o trágico encontrou a forma que lhe convinha e à qual era impelido pelas circunstâncias socioculturais atenienses, sendo que tal forma goza até hoje da reputação de ser um dos maiores prodígios da cultura ocidental e a mais perfeita manifestação do trágico. Bornheim testemunha que “os estudiosos são unânimes em admitir que a tragédia alcançou o seu máximo esplendor, a sua forma mais perfeita, na Grécia clássica.”²²¹

Tratar do trágico em *Ifigênia em Áulis* requer, portanto, que se leve em conta o fato de essa peça encontrar-se inserida no contexto da tragédia grega do século V. Ao mesmo tempo, não se pode esquecer que Bornheim também fala da importância da tragédia grega para a seqüência do gênero no Ocidente²²², e Domenach assume uma posição quase extrema a tal respeito:

Le tragique sort de la tragédie; puis il revient constamment provoquer la réflexion philosophique et l'action politique, au point qu'on peut considérer les philosophies les plus actives et les révolutions les plus décisives de l'ère moderne comme des efforts pour affronter un défi lancé, il y a vingt-cinq siècles, sous le ciel grec.²²³

²²⁰ BOWRA, C. M. Op. cit., p. 61. Minha tradução: “Os ritos dionisíacos absorveram em seu seio outros vários ritos de antiguidade inmemorial que se celebravam nas ocasiões transcendentais e solenes da vida humana, especialmente aqueles instantes em que parece que nos deparamos com os poderes superiores que ditam o sofrimento e a morte.”

²²¹ BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 69.

²²² “...tôda aquela parte da dramaturgia ocidental que se subordina ao gênero tragédia foi elaborada à sombra dos gregos. Eles nos deram, assim, os marcos que determinaram a evolução da tragédia. A tal ponto isto é verdade que mesmo os temas da tragédia, ainda em nossos dias, continuam sendo, freqüentemente, os velhos mitos do drama ático.” In: BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 69-70.

²²³ DOMENACH, Jean-Marie. Introduction. In : _____. *Le retour du tragique*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. p. 7-8. Minha tradução: “O trágico sai da tragédia, depois ele volta constantemente para provocar a reflexão filosófica e a ação política, a tal ponto que se podem considerar as filosofias mais ativas e as revoluções mais decisivas da era moderna como esforços para enfrentar um desafio lançado há vinte e cinco séculos sob o céu grego.”

Daí o interesse da compreensão de tal fenômeno para um estudo mais aprofundado de *1874* – não bastasse a relação intertextual que a peça de Bender mantém com a de Eurípides. A atual civilização não parece, no entanto, capaz de renunciar à busca de uma essência trágica nascida de uma questão humana e independente de sua manifestação histórica. Se é certo que a aplicação de algumas teorias do trágico pode revelar pontos de convergência entre tragédias de épocas distintas, é capaz, igualmente, de acusar diferenças centrais no que assiste à concepção trágica subjacente a cada obra. Porém, antes de relegar essas teorias como descrições precárias do trágico observado nas tragédias, cumpre pô-las em prática – sem certeza prévia sobre a resposta a ser obtida.

Dizer que Agamêmnon e Hagemann se mostram desorientados diante de uma situação que exigiria discernimento é apenas o ponto de partida de qualquer tentativa de descortinar um sentimento trágico pretensamente comum a *Ifigênia em Áulis* e *1874*. As situações eminentemente trágicas propostas pelos teóricos antes referidos vão além disso. Ademais, é necessário apurar se os eventos particulares de cada tragédia estão realmente de acordo com o modelo trágico subjacente. Será que a simples mudança dos elementos que ocupam o papel de antagonistas trágicos de uma tragédia para a outra não afeta, de alguma forma, toda a noção de trágico? Não se trata aqui de traçar a interessante história do trágico independente da tragédia, mas antes de analisar a manifestação daquele a partir desta.

Não é dado ao herói trágico fazer a exata distinção dos valores conflitantes representados na tragédia. Embora demonstre uma convicção muitas vezes inabalável, ele não possui uma ampla consciência da situação; se tal fosse o caso, estaria ciente das conseqüências de suas escolhas. Para Gumbrecht, o contato entre agência e ordem objetiva dá origem a uma “esfera de paradoxos (...) na qual princípios e valores que se excluem mutuamente podem estar simultaneamente presentes e ser simultaneamente pertinentes”, de modo que os agentes se sentem “confusos, pressionados e propensos a cometerem erros e enganos.”²²⁴ Mas a falta de consciência do herói não serve como desculpa de seu erro, visto que este é fruto de uma opção deliberada, da própria afirmação de sua subjetividade frente à ordem objetiva.

Hagemann teve de tomar uma importante decisão em meio a uma, por assim dizer, confusão axiológica. A sua hesitação antes de acatar a exigência “divina” decretada por

²²⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op. cit., p. 11.

intermédio de Jacobina serve de testemunho desse fato²²⁵. O erro de julgamento do colono é confirmado pela aniquilação da milícia germânica, sem que ele possa eximir-se de sua parcela de responsabilidade. Gumbrecht ainda prega que, além de não poder alegar uma desculpa qualquer para seu ato, o herói deve estar exposto às conseqüências físicas de seu erro, incluindo sua morte²²⁶. Talvez se possa pensar na derrota de sua causa e nos ferimentos recebidos no confronto com as tropas imperiais como uma punição parcial de Hagemann, já que esta só se consumará, de maneira condizente com a tradição lendária grega e com a idéia de que a ação patética na tragédia deve-se dar entre parentes, pelas mãos de Cordélia – conforme se depreende da fala final deste personagem : “Eu te espero, Cristóvão Hagemann. Cedo ou tarde, retornarás. E nesse dia, não escaparás do meu olhar. Nem da minha mão.”²²⁷

O Agamêmnon de *Ifigênia em Áulis* também dá a impressão de estar bastante confuso quanto à resolução a adotar: ele recusa-se a cumprir o oráculo de Calcante que acatara em princípio, mas, depois, acaba por mudar mais uma vez de opinião, sustentando o sacrifício da filha até o fim. Não seria preciso reiterar que semelhante atitude não é recorrente na tragédia grega. Mesmo assim, o fato de o atrida insistir na sua posição final talvez fizesse o espectador esquecer sua inconstância inicial, caso essa contumácia o tivesse conduzido a algo que merecesse a denominação de “erro”. Sem ter a tentativa de filicídio considerada como erro, Agamêmnon não receberá nenhuma punição que ponha em jogo sua integridade física, nem qualquer outro tipo de sanção – até mesmo Ifigênia é salva da morte no altar. Nesse ponto, a peça de Eurípides subverte o modelo trágico descrito por Gumbrecht, pois permite a “desparadoxificação” da situação que se revelara paradoxal inicialmente.

Antes de banir *Ifigênia* do rol das tragédias de forma definitiva, faz-se necessário recorrer às idéias de outros estudiosos do gênero (e do trágico contido nele). Tentando flexibilizar a noção de Goethe de que o trágico encontra fundamento numa “contradição irreconciliável”, Lesky propõe três possibilidades do trágico: a visão cerradamente trágica do mundo, o conflito trágico cerrado e a situação trágica. A primeira diz respeito à “concepção do mundo como lugar da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido

²²⁵ Na cena 6 do primeiro ato, Hagemann contesta a determinação do “Altíssimo” diante da rocha que serve de altar aos Mucker. No final da cena seguinte, ele reluta em escrever a carta que convocará Teodora.

²²⁶ Segundo o alemão, “É essa, ainda, outra razão por que a concepção de agência no centro do gênero trágico deve incluir o corpo do agente.” In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op. cit., p. 11.

²²⁷ BENDER, Ivo. Op. cit. p. 97.

transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem.”²²⁸ A segunda, correspondente ao pensamento de Goethe, abarca uma situação insolúvel que culmina com a destruição; porém esse conflito, na qualidade de “ocorrência parcial” no mundo, encontra seu sentido “num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal.”²²⁹ Já aquilo que Lesky denominou “situação trágica” envolve o embate de forças, a ignorância do herói quanto à solução do conflito e, por conseguinte, a ameaça a sua existência; no entanto, a salvação chega ao final.

O conceito de “situação trágica”, idealizado – sobretudo – em função da *Orestéia* esquiliana, parece aquele em que *Ifigênia em Áulis* deve ser enquadrada. Após uma situação aparentemente inextricável em que Agamêmnon era levado a cometer um crime cruel e Ifigênia dirigia-se sem esperanças à morte, o sol do patriotismo brilha para ambos. Acontece que o conflito da peça não se resolve em ordem superior alguma: “Nessa situação carregada da mais extrema tensão, a mudança decisiva procede inteiramente da alma de Ifigênia”²³⁰ A tentativa de transcendência não vai além da afirmação do heroísmo helênico. E a intervenção da deusa não se distancia muito de uma solução dramática com o fito de assegurar o *happy end*. Se este não invalida o trágico, a questão principal está em saber até que ponto a falta de uma dimensão divina em *Ifigênia* pode fazê-lo.

Aquilo que Lesky trata como “situação trágica” não se aplica, logicamente, a *1874*. A maneira como se desenrolam as ações nessa peça pode apontar, à primeira vista, tanto para um “conflito trágico cerrado” quanto para uma “visão cerradamente trágica do mundo”. A distinção entre ambos está em estabelecer se o conflito experimentado pelos colonos representa apenas uma parcela da realidade e tem a possibilidade de encontrar sua resolução em uma instância superior ou se nenhuma reconciliação é possível em um mundo sem sentido algum. Como auxílio na determinação da alternativa mais adequada, cumpre ainda averiguar se o divino tal como se mostra na tragédia de Bender apenas atende às necessidades do enredo ou se realmente remete à existência de uma ordem que transcende aquela em que agem os imigrantes alemães.

Lesky acredita que, em *Ifigênia em Áulis*, “o problema da significação religiosa, o dos próprios deuses em geral, passa a um plano totalmente secundário diante dos elementos

²²⁸ LESKY, Albin. Op. cit., p. 30.

²²⁹ Idem. Ibidem, p. 31.

²³⁰ Idem. Ibidem, p.223.

psicológicos”²³¹. Alternam-se no espírito de Agamêmnon a ambição desmedida, o amor pela filha, o repúdio a uma guerra insensata, o medo do exército (e quem sabe de Clitemnestra) e o patriotismo. Ifigênia vai do medo de uma morte injusta à heróica entrega pela Hélade. A ordem objetiva com a qual pai e filha agora entram em conflito é o próprio desejo incontornável do exército de dar prosseguimento à expedição contra Tróia. Os modos sucessivos de encarar esse fato concreto é que vão construindo e modificando aquela ordem superior que ditaria como as coisas devem ser no mundo. Nesse sentido, mesmo que haja uma confusão de valores, ela não conduzirá necessariamente a um erro, visto que o herói poderá forjar uma reconciliação dentro dos limites que a situação lhe impõe. Quando os escrúpulos paternos invadem Agamêmnon, ele expõe aos espectadores os motivos fúteis da guerra, mas logo percebe quão inútil se afigura sua resistência. O atriada busca refúgio, então, no discurso patriótico, o qual lhe fornece os elementos de que necessita para justificar sua deserção da causa da filha. Ifigênia, por seu turno, muda em glória uma obrigação que, alguns momentos antes, tanto a afligia. O mesmo público que concordara com Agamêmnon em seu repúdio ao sacrifício – e que ainda não se tinha convencido plenamente dos argumentos deste em favor da Hélade – é coagido a crer na iluminação patriótica de Ifigênia, por cuja sorte tanto temera.

Uma tal acomodação esvazia o potencial trágico da situação adversa vivida por Agamêmnon e sua filha, na medida em que permite visões diferentes sobre o impasse que ambos vivenciam, não no sentido de um herói que descobre as conseqüências de seu erro e tem acesso às regras (antes ignoradas) que regem o mundo, mas no de alguém que procura legitimar suas formas limitadas de agir em um determinado cenário. Isso não quer dizer, no entanto, que não haja embate entre o herói e uma instância objetiva, pois a salvação de Ifigênia e a liberdade de decisão de Agamêmnon esbarram nos projetos do exército helênico. De qualquer forma, o homem trágico deveria inscrever-se em um horizonte limitado de valores a partir do qual a situação representada na tragédia não pudesse deixar de ser percebida como conflituosa – e insolúvel no nível das ações humanas.

Ao escrever que, além do conflito entre o homem e o divino, a tragédia pode tratar “de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem”²³², Lesky não parecia estar pensando especificamente em *Ifigênia em Áulis*. Segundo ele, é em *Medéia*, “como em

²³¹ Idem, *ibidem*, p. 224.

²³² Idem, *ibidem*, p. 25.

nenhuma outra passagem da dramaturgia de Eurípides”, que fica “nítido que os dois pólos da oposição trágica não mais referem (...) deus e o homem, mas ambos se situam no íntimo do humano.”²³³ No entanto, a luta entre a “vontade ardente do coração” e os “pensamentos da tranqüila ponderação” na alma de Medéia não anularia o fato de que a feroz heroína continuaria inscrita em uma ordem transcendente de valores (e de origem divina²³⁴). Por outro lado, tem-se a impressão de que, mais do que obscura e nefasta, a dimensão divina em *Ifigênia* é inexistente. As verdades estão a ser construídas, para cada situação, conforme esta se desenvolve. As ações e discursos dos personagens podem mudar até alcançar uma verdade satisfatória à luz da qual deve passar a ser avaliado o conflito e através da qual este encontrará sua solução. De preexistente, a ordem objetiva torna-se dependente do próprio desenrolar das ações terrenas em conjunção com os movimentos da psique humana.

Esse modo de pensar a concepção dramática de *Ifigênia em Áulis* talvez permita compreender melhor a configuração final da peça através das possibilidades não realizadas por Eurípides. Parece evidente que o final dominado pelo discurso patriótico seria prejudicado no caso de uma recusa de Ifigênia ao sacrifício, até porque a anuência da jovem, nos termos em que se dá, é que promove definitivamente a mudança para a visão heróica dos fatos. Além disso, a apresentação de uma Ifigênia “covarde” macularia o heroísmo dos gregos. Pode-se pensar que a afirmação do discurso que deprecia a grande campanha dos aqueus favoreça o trágico, já que o sacrifício representaria uma infração a essa ordem. Se, num semelhante cenário, Ifigênia fosse imolada, o horror decorrente desse ato não garantiria, sozinho, o trágico, pois faltaria a apresentação do resultado efetivo do conflito entre o(s) assassino(s)²³⁵ e o horizonte axiológico em que se insere(m) – somente haveria uma ação cruel e vazia de sentido. Eurípides queria pôr o foco sobre o heroísmo da jovem aquéia e a grandeza da expedição contra Tróia, mas, se esses sentimentos tivessem predominado desde o início da peça, não teriam dado azo a sofrimento algum (um motivo importante na tragédia), e talvez nem mesmo a um enredo. O delineamento da oposição entre a ambição desmedida e a preservação de inocentes não seria possível sob o ponto de vista do patriotismo, tampouco poderiam aquelas opor-se a este de maneira minimamente

²³³ Idem, ibidem, p. 175.

²³⁴ Ainda que o divino de Eurípides já não encontre sua perfeita representação nos deuses olímpicos.

²³⁵ Nesse caso hipotético, seria difícil atribuir o erro somente a Agamêmnon. Numa situação semelhante, Bender mostra, em 1874, como as conseqüências do sacrifício recaem sobre a milícia alemã. Não parece tratar-se simplesmente de uma ação individual cujas conseqüências danosas ganhariam o corpo da sociedade, mas antes de uma falta coletiva individualizada (e potencializada) na figura do pai imolador.

trágica. Na verdade, o tom patriótico introduzido posteriormente dá um novo invólucro à ambição dos aqueus e desarma o conflito inicial; ao passo que, na tradição trágica grega, é justamente a sede de glória do herói que costuma chocar-se com a ordem divina.

Os personagens de Bender, por sua vez, parecem envolvidos por uma ordem que, divina ou não, permanece fora de alcance. Dessa forma, um ato que não estiver de acordo com esse sistema estável de valores não poderá ser livremente justificado por seu autor. Por isso mesmo, o conflito terreno de *1874* pode transformar-se em um conflito trágico com um sentido mais profundo e cuja resolução²³⁶ depende de um ajuste às regras preexistentes. Fica aparentemente excluída aquela configuração do trágico a que Lesky chamou “visão cerradamente trágica do mundo”, dado que o derramamento de sangue poderia ter sido evitado se houvesse uma compreensão global da situação por parte dos fiéis – especialmente de Hagemann. Não seria a imposição divina do sacrifício um alerta, um momento crucial em que o indivíduo clarividente retornaria ao bom caminho? Mas nada disso anula o fato de o pai de Teodora não voltar a casa, ao fim da peça, para ser convenientemente acolhido pela esposa. Na verdade, a aniquilação da seita já representa grande parte do resultado do embate entre a fantasia dos colonos e a ordem objetiva, restando apenas a definição da sorte do filicida. Ainda que falte aquela já mencionada cena final das tragédias gregas em que o herói decaído presta contas diante do público²³⁷, presume-se que Hagemann deve ter experimentado sua parcela do sofrimento que liberta a consciência para a verdade do mundo. Desde que cesse o conflito, “a ação trágica não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto maior.”²³⁸ O ajuste de contas entre Cordélia e o marido, em *1874*, deriva da tradição da tragédia, e não somente da concepção do trágico. Sua importância e beleza advêm, portanto, em boa parte, do papel adquirido no conjunto das relações intertextuais que Bender procura manter²³⁹. Não que o desdobramento do conflito trágico seja impossível (aí estão as duas primeiras peças da *Orestéia*²⁴⁰ para prová-lo), apenas se pretende afirmar a existência de uma instância superior capaz de prover de sentido e regular a ação trágica representada na peça sulina, o que, por si só, inviabilizaria a “visão cerradamente trágica do mundo”.

²³⁶ “Resolução” não quer dizer, aqui, reconciliação não violenta entre os entes opostos.

²³⁷ “A tragédia nasceu do espírito grego e, por isso, a prestação de contas, *λόγον διδόναι* é um dos seus elementos constitutivos.” In: LESKY, Albin. Op. cit., p. 27.

²³⁸ BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 74.

²³⁹ A espera de Cordélia é a espera de Clitemnestra.

²⁴⁰ *Agamêmnon* e *Coéforas*.

A impressão de que nada resta de pé ao fim de 1874 não parece adequada. O mundo que desaba em cena é aquele que moldara para si Hagemann e seus companheiros de seita: “Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo, ou de uma classe.”²⁴¹ E a dimensão cósmica ignorada pelos Mucker na composição de seu mundo faz valer seus direitos: “pode acontecer que o que êle (herói) deixa de lado não possa ajustar-se à sua idéia, mas também não lhe seja indiferente, hostilize-a.”²⁴² Cordélia, por suas vez, tomada pela idéia de vingança, erige uma concepção de mundo própria. Não haveria necessidade de dar cabo de um homem cujas convicções já foram trágica e peremptoriamente refutadas – se Hagemann não tivesse demonstrado certa indecisão quanto ao sacrifício, talvez fosse plausível pensar em seu suicídio²⁴³. Todavia a mãe enlutada parece decidida a levar adiante a punição do culpado pela morte da filha, mantendo-se ironicamente cega à ordem superior que interpusera a morte de um parente entre Hagemann e a meta que este se havia fixado. Dessa forma, o assassinato do marido não representaria o último elemento da afirmação dessa ordem, mas antes uma novo ataque a ela, ou a novas dimensões ignoradas pelo mundo idealizado por Cordélia.

Diante da imagem dessa mulher obstinada, pronta a alimentar sua vingança tão longamente quanto sua predecessora grega, a figura de Hagemann (e a do Agamêmnon de *Ifigênia em Áulis*) revela-se algo desbotada. Cordélia está virtualmente muito mais próxima de um ideal de herói trágico como o imaginado por Staiger do que seu marido: “Para que o trágico cause efeito e espalhe sua força fatal, deverá atingir um homem que viva coerente com sua idéia e não vacile um momento sobre a validade desta idéia.”²⁴⁴ A desforra sobre o assassino da filha aparece como uma “ordem generalizada” e uma meta que deve ser perseguida até o extremo; e nisso adapta-se perfeitamente ao estilo dramático como entendido pelo teórico alemão, estilo que se caracteriza pela interdependência das partes que tendem, sem se deter, para um fim. O trágico aparece quando toda a busca do homem irrequieto, dentro de uma progressão lógica, desemboca “no vazio”, no exato momento em que a idéia que norteava profundamente uma vida é negada. Que a consumação da vingança ardentemente desejada sobre um parente não é capaz de trazer

²⁴¹ STAIGER, Emil. Op. cit., p. 147.

²⁴² Idem. Ibidem, p. 149.

²⁴³ Ao contrário de Agamêmnon, Hagemann não sai vitorioso da guerra em que estava envolvido, o que poderia ter-lhe dado a falsa impressão de que agira corretamente.

²⁴⁴ STAIGER, Emil. Op. cit. p. 149.

satisfação duradoura nem pôr fim a conflito algum, foi algo que a Clitemnestra de Ésquilo teve de aprender na prática²⁴⁵.

Admitir que “um herói passivo não é dramático”²⁴⁶ problematiza a abordagem de Hagemann como personagem trágico, pois a maneira como este é apresentado em *1874* deixa transparecer uma indecisão quanto à meta a alcançar. O anúncio da necessidade de sacrificar a filha aparece como momento destacado do desfalecimento de sua convicção nos ideais da seita germânica. Porém vale lembrar que a desilusão de Hagemann é um fato comentado entre os colonos²⁴⁷, de modo que não é possível atribuir-lhe uma mudança repentina de opinião por um fato isolado (sacrifício) – na verdade, ele nem chega a mudar efetivamente de opinião. Entregue completamente, no princípio, à causa de Jacobina (o que lhe valeu posição de destaque entre os Mucker), Hagemann começa a desconfiar da validade da concepção de mundo em que se baseiam suas ações. Dito de outra forma, Bender mostra, como exige o trágico, um mundo em via de desfazer-se. Nesse contexto, talvez seja equivocada fazer recair sobre a covardia do pai a culpa pela morte de Teodora. O herói da peça rio-grandense pondera diante de um obstáculo, mas não cede à determinação do oráculo somente por se tratar de um poltrão: irremediavelmente comprometido com os ideais religiosos dos Mucker, Hagemann tem de levar até o limite os pressupostos desse mundo para que seu desengano se afigure trágico ao público. Embora não reste dúvida de que, por vezes, parece faltar aquele caráter teleológico a esse personagem de Bender, não é de todo justo ressaltar sua pusilanimidade ao compará-lo à projeção que se faz de Cordélia. O plano de vingança desta aparece em plena gestação, quando ainda são bem vivos os sentimentos que o alentam; ao passo que a crença religiosa do pai de Teodora aparece ao espectador já em pleno declínio, dando mostras de sua ineficiência como horizonte de ação.

Agamêmnon, como já foi dito, transita entre concepções de mundo distintas, sempre tateando à procura de terra firme. Ifigênia vive de forma passiva sua “visão generalizada” da realidade, uma vez que não lhe é dado sustentá-la ativamente. A exigência de cumprimento da promessa de Aquiles configuraria, quem sabe, a única oportunidade de a jovem mostrar-se ativa, mas ela tem a consciência de que seu protegido mundo pueril já caiu por terra. Resta-lhe, agora, morrer resignada feito o herói que vê os fundamentos de seu fantasioso edifício subtraírem-se sob seus pés ou endossar a nova visão patriótica de Agamêmnon, visão que, de resto, deve ter sido

²⁴⁵ Aqui é adequada a noção clássica de “poluição familiar”.

²⁴⁶ Idem. Ibidem, p. 139.

²⁴⁷ Ver cena 2, ato I de *1874*.

encarada por Eurípides como ordem superior legítima. A escolha da jovem atrida aproxima-se daquilo que Staiger identifica como “reconciliação”, quando “a existência já se deixa coordenar dentro de outro mundo maior.”²⁴⁸ Sendo abarcada pela ordem mais ampla do patriotismo, ela pode suportar a destruição de suas convicções iniciais sem sucumbir.

Para o intelectual alemão, o herói ativo pode fazer penetrar o trágico também em seu novo mundo: “Teria sido possível que êste contínuo esforço para adiante recomeçasse, e que o próximo mundo fôsse como o anterior igualmente pôsto em questão.”²⁴⁹ No fim das contas, “quanto mais conseqüente o poeta, quanto mais impetuosamente êle conduza sempre adiante o questionamento ‘por que razão’, tanto mais cedo arroja-se aos limites do incompatível; pois tôda idéia, todo mundo é finito.”²⁵⁰ Porém nem mesmo a possível morte da Ifigênia patriota representaria a negação de seu novo mundo, senão que sua confirmação. Agamêmnon, quando insiste no sacrifício da filha em nome da Hélade, testa os limites de seu patriotismo (para não dizer ambição), mas este resiste bem na peça de Eurípides²⁵¹. De qualquer forma, Staiger parece trabalhar com a idéia de que todo mundo, visto a partir da ótica trágica (ou mesmo dramática), há de ceder se levado ao extremo por um herói ativo. A reconciliação seria, portanto, uma maneira de fugir ao trágico pela renúncia à própria essência do intenso homem dramático, o qual não se satisfaz com verdades relativas. Se é que esse herói está realmente disposto a fazer concessões no que tange a sua maneira de ser, pois, como lembra Lesky: “combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende.”²⁵²

Esse mesmo estudioso da tragédia enuncia uma alternativa que pode suscitar algumas questões de interesse para o estudo de *Ifigênia em Áulis e 1874*: “o que importa é a distinção clara entre uma tragédia vinculada ao absoluto e que recebe dela seu nexa, e aquela outra tragédia para a qual tais pontes estão rompidas e que, portanto, acaba necessariamente em desespero ou na fria resignação diante do absurdo.”²⁵³ Bornheim vê na segunda proposição uma tendência de algumas expressões da tragédia moderna, restringindo a tragédia grega à primeira. Para ele, a verdadeira tragédia mostra como o herói descobre sua medida na unidade que se esconde detrás da multiplicidade da aparência. Termos como “recusa da transcendência” e “teimosia da

²⁴⁸ STAIGER, Emil. Op. cit., p. 152.

²⁴⁹ Idem. Ibidem, p. 153.

²⁵⁰ Idem. Ibidem, p. 149.

²⁵¹ Até porque Agamêmnon não é um perscrutador incansável.

²⁵² LESKY, Albin. Op. cit., p. 140.

²⁵³ Idem. Ibidem. p. 43.

multiplicidade” ilustram bem a postura do personagem trágico transgressor, que funda, dessa maneira, sua culpa: “O herói adota, de um modo consciente ou não, uma espécie de *faux semblant*; êle age como se tôda medida que o transcende tivesse perdido sentido. E êle é trágico precisamente porque esta sua posição se revela mentira.”²⁵⁴ No momento preciso entre a queda do mundo de Hagemann e a ascensão do de Cordélia, não se manifestaria o absoluto, algo que sempre estivera ali²⁵⁵ e que agora faz valer sua justiça, reintegrando a multiplicidade na unidade cósmica? Também vale perguntar, embora já tenha ficado antes sugerido que a resposta deve ser negativa, se o patriotismo que se eleva ao final de *Ifigênia em Áulis* já não se encontrava latente, num nível superior, desde o início da peça. Averiguar se, em vez do absurdo (ou de uma restauração apenas parcial da ordem), as tragédias de Bender e Eurípides mostram a reconciliação, seja com ou sem violência, entre o herói em sua particularidade e o absoluto requer que esses dois pólos ganhem contornos mais definidos, sobretudo o segundo deles. Parece evidente que uma instância como o absoluto assume formas diferentes historicamente, já que se configura fatalmente como horizonte de valores que constitui e explica a realidade. Indivíduo e ordem objetiva não formam uma oposição com sentido estanque (essencial): “na medida em que os dois pólos mudam de natureza, se metamorfoseiam, é o próprio sentido do trágico que se transforma”²⁵⁶ – não só no que se refere ao modo como é percebido pela consciência humana nos momentos históricos de seu aparecimento, mas também, talvez se possa dizer, no contexto específico de cada tragédia na qualidade de expressão literária autônoma.

Eudoro de Souza expressa sua dúvida quanto à possibilidade de uma comprovação cabal, por meios filológicos, da idéia de que a matéria e forma originais da tragédia grega derivariam de elementos do culto de Dioniso, visto que uma tal investigação tenderá a esbarrar no fato de que “o fenômeno trágico é trans-histórico”²⁵⁷. Quaisquer tentativas de descrever o trajeto inverso da evolução da tragédia através das próprias transformações morfológicas por ela sofridas não serão concludentes no que diz respeito a sua ligação genética com os rituais dionisíacos. O tradutor português da *Poética* ainda ressalta que, a partir de certo momento, afigura-se ao público que “já nada havia de comum entre a divindade tutelar dos grandes festivais atenienses e o acto que (...)

²⁵⁴ BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 79-80.

²⁵⁵ Ao dizer que a unidade é o princípio (arkein) do real, Bornheim esclarece que, para os gregos, ao contrário da concepção cristã, “o que está no início (princípio) domina, atravessa o todo, assim como o sol é o princípio do dia e domina o todo do dia, para citarmos o exemplo de Heidegger.” In: BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 77-78.

²⁵⁶ Idem, ibidem, p. 80.

²⁵⁷ SOUSA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986. p. 66-70.

lhe era dedicado.”²⁵⁸ Levando-se em conta que a lenda heróica aparece como fonte em que a tragédia haure a matéria para compor suas ações, seria interessante remontar ao “momento fenomenológico, isto é, certo grau atingido pela consciência religiosa da Hélade, no decurso do seu desenvolvimento, em que a lenda heróica e o culto dionisíaco se encontram e abraçam, para gerar a tragédia”.²⁵⁹

A introdução do sátiro no séquito de Dioniso apontaria para um dos aspectos essenciais desse deus: seu caráter contraditório. Por essa via, Eudoro de Sousa pretende aproximar de Dioniso as tragédias que eram representadas durante os festivais atenienses realizados em seu louvor, uma vez que os poemas trágicos explicariam e remediariam a contradição igualmente presente nas lendas heróicas que formam seu argumento. A antinomia pré-trágica entre os heróis como aparecem nos cultos religiosos e como se apresentam nas lendas, isto é, o embate entre os aspectos de divindade e vileza humana²⁶⁰ que constituem, por seu turno, cada categoria resolver-se-ia na tragédia, a qual teria nascido, para Eudoro, no momento em que o que existe de contraditório nos heróis é abarcado pelo antinômico universo dionisíaco. Isso equivaleria a dizer que, nas tragédias gregas conhecidas, a presença de Dioniso dá-se menos por sua presença como material mítico ou por uma pretensa ligação morfológica entre seus rituais e a forma trágica do que pelo fato de ele confundir-se profundamente (ou intrinsecamente) com a “alma” da tragédia.

Mesmo na tragédia mais humanizada de Eurípides, parece ainda evidente a posição contraditória em que se encontram, em *Ifigênia em Áulis*, Agamêmnon e sua filha: o primeiro divide-se entre o comandante da grande armada que destruirá Tróia e o assassino de sua própria descendência, a segunda, entre a gloriosa salvadora da Hélade e o equivalente da besta imolada no altar de Ártemis. A solução euripidiana dessa oposição inerente aos personagens, ainda que interessante, resulta artificiosa, já que parece pensar o patriotismo²⁶¹ como unidade capaz de contrapor-se à multiplicidade pretensamente representada pela afirmação do indivíduo em detrimento dessa essência única²⁶²: o pai que tenta subtrair a filha ao sacrifício por um ideal maior e a jovem que se nega a tal sacrifício dariam a idéia dessa insistência na particularização que leva ao múltiplo, à aparência. Não espanta que Nietzsche tenha percebido no último dos

²⁵⁸ Idem. Ibidem, p. 71.

²⁵⁹ Idem. Ibidem, p.81. Não se pode descartar, ainda, o culto dos heróis, de um lado, e o mito de Dioniso, de outro.

²⁶⁰ A atribuição desse aspecto negativo deve-se aos atos horrendos cometidos pelos heróis lendários.

²⁶¹ Julgo a peça, aqui, somente do ponto de vista de um final plenamente patriótico, ignorando, portanto, interpretações divergentes.

²⁶² Veremos, a seguir, que nada pode existir de mais antinietzschiano em termos de trágico do que essa afirmação da pátria – ampliação do indivíduo e índice da aparência, em suma, do espírito apolíneo.

grandes trágicos todos os índices da decadência da tragédia, haja vista que, para o filósofo alemão, essa unidade aparece como algo muito mais profundo. Na sua concepção, a tragédia grega teria nascido da fusão dos espíritos artísticos dionisíaco e apolíneo. A primeira dessas forças antagônicas identifica-se com a desmedida, o estado de embriaguez, a música, a conjunção de dor e prazer, o Uno primordial; a segunda, com a medida, o sonho vívido, as artes plásticas, a luz e a aparência, a individuação. O trecho seguinte de *A origem da tragédia* pode ajudar a compreender a postulação da concorrência de ambas na tragédia ática: “... o Uno primordial e verdadeiro Existente, eternamente sofrendo as suas íntimas contradições, necessita, para sua perpétua libertação, tanto da visão encantadora como da aparência jubilosa”.²⁶³ Afirmando, mais adiante, a supremacia final do dionisíaco sobre o apolíneo, Nietzsche elucida melhor os termos dessa união:

E assim se revela a verdadeira natureza da ilusão apolínea cujo fim é manter sempre um véu, durante a tragédia, sobre a autêntica ação dionisíaca. Mas esta é ainda assim bastante poderosa para no fim levar o próprio drama apolíneo a uma esfera em que ele começa a falar a linguagem da sabedoria dionisíaca e onde renega tanto a sua essência como a evidência apolínea.²⁶⁴

Roberto Machado pretende que “a tragédia é a utilização de um dos elementos, a máscara, como forma artística que permite o acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza.”²⁶⁵ Apolo aparece como o mediador entre a cruel verdade de Dioniso e o público. A epopéia, grande expressão da arte apolínea, mostra com que engenho o poeta épico submete aquele horror titânico que precedera²⁶⁶ sua arte *ingênua*: “ser um indivíduo heróico é superar a morte, proteger-se contra o monstruoso da morte, tornando-se vivo na memória dos homens, mesmo que se tenha de morrer em combate.”²⁶⁷ Mas esse espírito apolíneo, que tanto “nos entusiasma pelos indivíduos”²⁶⁸, não pode fazer face à irrupção daquele outro espírito inexorável que se revela como “possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade individual e se fundir ao uno, ao ser”²⁶⁹ pela aceitação do sofrimento (e do gozo).

²⁶³ NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984. p. 33.

²⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 135. Ainda na mesma página, o autor resume: “Dionisos fala a língua de Apolo, mas Apolo acaba por falar a língua de Dionisos”.

²⁶⁵ MACHADO, Roberto. Nietzsche e a representação do dionisíaco. In: _____. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 224.

²⁶⁶ Ver NIETZSCHE, Frederico. Op. cit., p. 30.

²⁶⁷ MACHADO, Roberto. Op. cit., p. 205.

²⁶⁸ NIETZSCHE, Frederico. Op. cit., p. 132.

²⁶⁹ MACHADO, Roberto. Op. cit., p. 213.

A tragédia permite que se contemple, com certa segurança, o mundo informe de Dioniso por detrás da ilusão da bela forma apolínea. O que pode existir de mais emblemático a tal respeito do que a imagem gloriosa do homem que se distingue dos demais exatamente por ser capaz de subjugar essa força bárbara pré-apolínea representada pela esfinge que guarda as muralhas de Tebas? Mas Édipo é levado à espantosa descoberta de que os atos que supunha tornarem-no um indivíduo ilustre são os que o imergem no mundo dionisíaco da ignorância dos laços de consangüinidade. A contemplação de figuras como Agamêmnon e Ifigênia, em *Ifigênia em Áulis*, não revela personagens cujo destino desemboca na afirmação de uma verdade dionisíaca escondida sob a heróica e bela expressão de um indivíduo idealizado por Apolo. As aspirações da individualidade são satisfeitas ao final da peça pela ascensão de um ideal que, conforme denuncia Machado, não passa de um desdobramento do elemento essencial do universo homérico e apolíneo: “O indivíduo, essa criação luminosa e aparente de Homero, da qual decorrem o Estado, a pátria, a família, é um modo de aliviar a atmosfera opressora da existência, o modo de triunfar do sofrimento apagando os seus traços ou dele se esquecendo.”²⁷⁰ A Hélade surge, então, como instituição protetora dentro da qual o aspirante a herói tem balizado o caminho que pode conduzi-lo à glória individual. A leitura que se tem feito dessa tragédia de Eurípides não autoriza a crer que a ilusão apolínea seja desfeita ao final, pelo contrário, é essa ilusão que domina o fim da peça na forma do patriotismo endossado pela heroína e seu genitor – o que justifica e fundamenta, de certo modo, as censuras de Kitto, referidas no primeiro capítulo deste estudo, contra a concepção patriótica de *Ifigênia em Áulis*.

A supressão violenta das particularidades individuais dos personagens poderia determinar o seu retorno à experiência dionisíaca, como aquele homem nietzschiano que para ela “se prepara, não pelas suas vitórias, mas pela sua derrota e sua ruína.”²⁷¹ Para tanto, seria talvez necessário inverter a trajetória euripidiana, ou seja, em vez de fazer do sacrifício de Ifigênia um índice de grandeza e bem-aventurança pessoal, mais adequado seria investi-lo de um sofrimento que frustrasse qualquer pretensão do indivíduo. O ato que ratificaria, na visão do herói, a persistência e novo brilho da ilusão apolínea deveria, na verdade, decretar o apagamento desta em benefício de uma verdade que lhe é superior. Configuração que parece difícil a partir do material oferecido pela lenda heróica de Ifigênia, e que Ésquilo buscou tornando a imolação da filha de

²⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 208.

²⁷¹ NIETZSCHE, Frederico. *Op. cit.*, p. 129.

Agamêmnon em símbolo de sua ambição desmedida, assim como os suntuosos tapetes de púrpura estendidos por Clitemnestra à entrada do palácio em Argos e que o rei pisa altivo, ainda que pressentindo o pior²⁷². Em *Ifigênia em Áulis*, o sacrifício poderia constituir não um símbolo, senão o ato extremo pelo qual se daria a derrocada de Agamêmnon. É claro que isso não ocorre: nenhum ensinamento dionisíaco se esconde atrás da (irrealizada) imolação gloriosa de Ifigênia, o modo como se considera esse ato já dispensaria por si só o *deus ex machina*, essa “conveniente resolução terrestre” que rouba lugar à “consolação metafísica”²⁷³, porém Eurípides não parecia disposto a fazer nem mesmo essa concessão ao trágico. No que se refere a Ifigênia, reitera-se que sua morte como uma covarde continuaria sem sentido algum, pois não traria o efeito da descoberta do dionisíaco através da aparência apolínea, a menos que estivesse ligada, de maneira adequada, à tragédia de Agamêmnon. Por outro lado, a imersão da heroína no dionisíaco mediante a frustração do seu gesto patriótico apolíneo só poderia completar-se no Hades. No entanto, Eurípides prefere, a toda alternativa trágica, fazer do mundo de aparências de Apolo sua unidade subjacente (e remanescente), invertendo, assim, a concepção nietzschiana.

A intuição filológica de Nietzsche permitiu que ele fundasse

em um elemento estrutural da tragédia a base do seu raciocínio, destacando, de um lado, o coro, para ele ‘a imagem do próprio homem dionisíaco’, de outro, os heróis trágicos, considerados ‘máscaras de Díonisos’ por expressarem o aniquilamento e a ruína presentes na história daquela divindade, revivida a cada encenação nas diferentes peças.²⁷⁴

O filósofo alemão, filólogo de formação, faz de sua verossímil suposição acerca do desenvolvimento estrutural da tragédia a partir do ditirambo²⁷⁵ a base histórico-formal de sua idéia de que o dionisíaco, sob a proteção apolínea, constitui a essência do fenômeno trágico. Vê-se perfeitamente, na citação acima, que tanto o ator (destacado do coro) que assume o papel de

²⁷² “... não provoques a inveja sobre a minha pessoa estendendo tapetes debaixo dos meus pés. São os deuses que se devem honrar com tais homenagens. É que eu, simples mortal, não posso andar sobre estes maravilhosos bordados sem temer, pois quero ser honrado como um homem e não como um deus.” ÉSQUILO. Agamêmnon. In: _____. *Teatro completo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975. p. 160-161.

²⁷³ NIETZSCHE, Frederico. Op. cit., p. 109.

²⁷⁴ ZILBERMAN, Regina. Nietzsche e a história da literatura. *Cadernos Nietzsche*, n.2, 1997. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/gen/cn2_zilberman_p.htm>. Acesso em: 16 fev. 2007.

²⁷⁵ No capítulo IV da *Poética*, Aristóteles afirma que a tragédia teria nascido do improviso dos solistas do ditirambo. Veja-se o que diz Bowra a tal respeito: “El ditirambo o canto de Dionisos pasó de ser una canción improvisada a ser un verdadero himno coral con música y acción mímica. Con el tiempo, el elemento dramático fue desarrollándose, y el director del coro se convirtió en personaje, como en el *Teseo* de Baquilides, y dialogaba en canciones con el resto del coro.” In: BOWRA, C. M. Op. cit., p. 61.

herói trágico quanto o coro definem-se por sua função representativa: o primeiro representaria o próprio Dioniso em seus aspectos de “aniquilamento” e “ruína” (por detrás da imagem apolínea fornecida pelo herói lendário); o segundo, o homem dionisiaco. Dessa forma, apesar do caráter especulativo do modelo nietzschiano no que tange à transformação dos elementos formais da tragédia, não parece invalidada a sugestão do fundo dionisiaco do gênero em causa. É evidente que, caso se refute a hipótese de que do ditirambo nasce a tragédia, perde-se também uma prova “material” da ligação genética desta com os rituais dionisiacos, mas tal fato, embora implique um certo prejuízo à tese do jovem mestre, não permite negar a relação “espiritual” que ele vislumbrou entre a tragédia e o culto de Dioniso. O coro e o herói trágico, elementos centrais para Nietzsche, integram a forma verificável da tragédia ática, de tal sorte que não seria difícil imaginar que pudessem embasar, ainda que de uma perspectiva formal mais sincrônica, a proposição nietzschiana.

Quanto ao herói lendário, vale dizer que sua aparição na tragédia não se deve apenas a sua contribuição apolínea, mas igualmente àquele seu caráter contraditório que possibilitou que Eudoro de Sousa o associasse ao mundo dionisiaco no momento da geração da tragédia. Vê-se, portanto, que, nesse sentido, a figura do herói parece subsumida pela de Dioniso²⁷⁶, a qual se impõe como representação arquetípica²⁷⁷ maior da contradição trágica, independentemente de quaisquer relações não comprovadas entre a tragédia ática e o culto desse deus. Se a tragédia dos gregos plasmou literariamente a contradição, nada mais justo que o deus que encarnava tal aspecto da vida para esse povo fosse o patrono (espiritual) de semelhante forma artística. *Ifigênia em Áulis* conta entre o número de tragédias áticas, porém já não participa do mesmo espírito. Ainda que a história de Agamêmnon e Ifigênia não deixe de ser antinômica, é preciso notar que as narrativas lendárias permanecem como superficialidade da tragédia, nada mais que uma face externa com alguma espessura. Desamparada pela profundidade de Dioniso, essa tragédia de Eurípides revela como a utilização isolada do herói lendário, em que pese o cunho contraditório deste, pode degenerar em mero comprazimento apolíneo.

²⁷⁶ Não se perca de vista que o herói lendário ainda permanece como uma “camada” superficial da contradição, a qual aparece em toda sua profundidade através de Dioniso. Talvez Nietzsche esteja realmente correto em considerar os heróis como “máscaras de Dioniso”.

²⁷⁷ Ao abordar a questão da origem de Dioniso, Eudoro de Souza afirma que “o ‘novo’ deus não conquistaria as almas, se nelas não residissem arquetipicamente (...) os germes do novo mito e do novo culto.” In: SOUZA, Eudoro. Introdução, p. 82.

A imagem de Dioniso permanece, inquestionavelmente, no horizonte do leitor culto da tragédia moderna, todavia sua função de símbolo histórica e culturalmente ativo do absoluto – ainda que este possa vir a constituir-se contemporaneamente em termos de contradição – acabou por perder-se com a dissolução da sociedade que a engendrou. O revigoramento do mito trágico de Ifigênia em *1874* depende da força que lhe empresta a história dos Mucker, ainda viva no imaginário rio-grandense. Na peça de Ivo Bender, Hagemann pretende sustentar, diante de Cordélia, a imolação de sua filha com um argumento que encerra a natureza da instância superior que rege o mundo: “A vida é incompreensível e a vontade divina se nega ao nosso entendimento.”²⁷⁸ Distorcendo tal ensinamento, a seita alemã acredita poder perscrutar o que por si só é incognoscível. No entanto, nem sempre é lícito confundir uma ordem insondável com o absurdo. Na impossibilidade de alcançar um conhecimento completo sobre Deus, o homem deve orientar-se pelos (por vezes) precários sinais divinos. O erro dos Mucker talvez resida no fato de estarem convencidos de que tinham estabelecido, através de Jacobina, uma linha de comunicação mais ou menos clara com Deus.

A mulher de Jorge não só serve de veículo da mensagem divina, como também a interpreta aos seguidores: “Melhor do que ninguém, conheces a vontade do Altíssimo. Só tu podes decifrar Sua vontade”²⁷⁹. Embora existam indícios de que ela se possa ter valido de sua condição de oráculo para manipular seus sectários em via de desertar, a idéia de que a resolução do conflito não mantém ligação alguma com o divino²⁸⁰ dá contornos pouco trágicos à peça de Bender. Aquela já aludida instância superior, mal compreendida pelo herói, continua sendo um dos pólos da oposição trágica, de tal sorte que sua supressão acarreta a própria revogação do trágico (assim como a tragédia grega não resiste à extinção do espírito dionisíaco). Que Jacobina se revele ou não uma impostora, o que importa é entender a derrota dos Mucker como fruto de uma intervenção suprema. Contudo, apreciar a natureza da entidade divina presente em *1874* requer que se ressalte a impossibilidade de apreendê-la com alguma exatidão. Apesar disso, percebe-se-lhe uma tendência para a aniquilação semelhante à manifestada pelo fundo dionisíaco da tragédia ática. Para melhor delimitar a substância intangível do ser que rege o universo na

²⁷⁸ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 90.

²⁷⁹ Idem, ibidem, p. 65. Palavras de Jorge a Jacobina.

²⁸⁰ Penso aqui em uma explicação racional baseada na desmobilização da milícia germânica e em sua inferioridade diante das tropas legais.

tragédia sulina em questão, falta verificar seus possíveis pontos de intersecção com aquele deus idealizado pelos Mucker.

Jacobina declara a Teodora, a respeito dos sacrifícios, que “aqui veneramos o Deus verdadeiro. O Deus das Escrituras”²⁸¹. De fato, já em Gênesis (8,20), relata-se que Noé, após descer da arca, “construiu um altar para o *Senhor*, tomou animais e aves de todas as espécies puras e ofereceu holocaustos sobre o altar”, pelo que Deus se comprometeu a não mais amaldiçoar a terra por causa dos homens. Também em um diálogo entre Jorge e Hagemann, fica evidente a remissão ao Deus dos primeiros livros bíblicos:

Jorge – (...) Lembra-te de Abraão no deserto.

Hagemann – Aquele Deus de Abraão dizia palavras claras.

Jorge – É o mesmo Deus que se faz presente entre nós.²⁸²

Aqui se ilustra igualmente a questão da obscuridade assumida pela vontade divina proferida por um intermediário. O Deus que aparecia diretamente a Abraão passa a depender de um profeta para fazer conhecer seus desígnios, o que dá margem, por vezes, a uma fé vacilante. Na Bíblia, dá-se frequentemente aos seguidores de Moisés na fuga do Egito o epíteto de “povo de cabeça dura”.²⁸³ Diante da escassez de alimentos e das baixas de sua milícia, os Mucker começam a pôr em xeque a providência divina. Algo semelhante ao que se passou com esses mesmos israelitas, os quais, cansados do maná, queixaram-se certa feita da carestia a que se viam submetidos durante a migração. O Senhor, então, enviou-lhes uma nuvem de cordonizes, porém, enquanto ainda se regalavam com a carne das aves, foram acometidos por uma epidemia²⁸⁴. Tal episódio revela um Deus vingativo²⁸⁵ em relação aos ímpios, de modo que Moisés tinha, muitas vezes, de interceder em favor de seu povo.

Na cena do oráculo, em 1874, o “Altíssimo”, falando através de Jacobina, dá mostras de sua fúria contra aqueles que o desprezam – em termos que lembram os suplícios descritos no Pentateuco:

²⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 84.

²⁸² Idem, *ibidem*, p. 64.

²⁸³ Ver capítulos 33 e 34 de Êxodo.

²⁸⁴ Ver Números 11.

²⁸⁵ Lê-se nessa mesma passagem (Nm 11, 18-20): “E ao povo dirás: Santificai-vos para amanhã, e comereis carne. Uma vez que vos lamentastes aos ouvidos do *Senhor*, dizendo: ‘Quem nos dera comer carne! No Egito éramos felizes!’ Por isso o *Senhor* vos dará de comer carne. Não será apenas um dia que comereis, nem dois, nem cinco, dez ou vinte, mas o mês inteiro, até que a carne vos saia pelas narinas e vos cause náuseas. Pois rejeitastes o *Senhor*, que está no meio de vós, e vos lamentastes diante dele, dizendo: ‘por que saímos do Egito?’”

Agora vos digo que nada tereis. A vitória sobre as tropas inimigas não acontecerá. Eu vos perderei: mulheres e crianças chorarão sobre as searas pisoteadas; as casas arderão até o alicerce e cinza sobre cinza é o que restará depois de perdida a batalha. Esse é o meu desígnio e ele se cumprirá.²⁸⁶

Nessa mesma cena, no momento em que as admoestações divinas se voltam para Cristóvão Hagemann, fica evidente que a terrível punição ao segundo no comando dos Mucker, assim como a promovida pelo “Deus ciumento” dos israelitas²⁸⁷, incidirá também sobre sua descendência. Tal ameaça, se estendida ao conjunto de incrédulos, poderia representar o extermínio completo do grupo de alemães reunidos em torno de Jacobina; perigo a que esteve exposto o povo de Israel por suas afrontas ao Senhor. O mesmo Deus magnânimo que garante a supremacia do seu povo sobre os demais pode voltar-se contra ele, de maneira pouco misericordiosa, em caso de desobediência – como o tirano que exige a observação expressa de suas regras. Daí pode surgir uma configuração trágica que lembre a tragédia grega: um herói que se julga favorecido pela instância divina comete um ato inadvertido²⁸⁸ de impiedade que o leva à danação. Seria necessário, para tanto, que a vontade de Deus não estivesse codificada, tornando-se um pouco mais obscura. A dualidade do Senhor não equivale, contudo, àquele duplo aspecto de dor e prazer que representa Dioniso, até porque existe uma nítida (e quase definitiva) divisão entre recompensa e punição²⁸⁹ no sistema bíblico, ao passo que o mundo dionisíaco concentra, em sua unidade, o contraditório. Uma comparação com a associação entre os espíritos apolíneo e dionisíaco seria mais adequada. Aqui, contudo, o problema maior parece ser a orientação extremamente moral dada à dualidade divina nas Escrituras²⁹⁰, visto que a perseguição do ideal de obediência aos preceitos de Deus poderia identificar-se, grosso modo, com a exaltação da aparência que qualifica o espírito apolíneo, caso aquele lado terrível da divindade judaica, o qual

²⁸⁶ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 59.

²⁸⁷ “Castigo A culpa dos pais nos filhos até a terceira e quarta geração dos que me odeiam, mas uso de misericórdia por mil gerações para com os que me amam e guardam meus mandamentos.” In: Ex 20,5s. Ver também Ex 34,7.

²⁸⁸ Parece, no entanto, difícil pensar nos israelitas como autores de um erro trágico oriundo de um julgamento falho, já que os desvios do caminho da fé entre eles parecem fruto de uma propensão natural, questão de caráter.

²⁸⁹ Ainda que o homem possa tender ora para o Paraíso, ora para o Inferno no curso de sua vida, seu destino final será um só deles.

²⁹⁰ O exercício da *aretê* não constituía propriamente uma conduta moral para os gregos. Kitto prefere traduzir esse termo grego por “excelência” em vez de “virtude”, tradução que denotaria um excessivo sentido moral. Era através da “excelência” como integração das capacidades espiritual e física que se pretendia alcançar a imortalidade. Todavia mesmo essa imortalidade revelava-se uma falácia na tragédia dionisíaca. Ver: KITTO, H. D. F. *Os gregos*. Coimbra: Armênio Amado, 1980. p. 285.

se manifesta moralmente através do “castigo”, fosse capaz de constituir uma verdade absoluta (como a potência dionisiaca). Na realidade, o véu de aparências, que se rompia nas tragédias gregas, acaba por submeter o absoluto: o seguidor fiel será sempre recompensado. Se o herói trágico nietzschiano tem de ser *derrotado* na busca do renome para, assim, atingir a vitória que representa a detenção da sabedoria dionisiaca, o herói do Senhor deve passar por *provações infernais* para alcançar a terra prometida. A lógica trágica dos gregos (conforme entendida por Nietzsche) inverte-se no judaísmo, a exemplo do que parece ocorrer em *Ifigênia em Áulis*.

De qualquer forma, a divindade cultuada pelos Mucker de 1874 guarda uma relação manifesta com o Deus bíblico:

Eu conduzi meu povo pelos caminhos do deserto. Com a minha espada abri o mar e salvei os meus eleitos. Eu sou o Senhor dos Exércitos e derrubei as muralhas de Jericó. Eu abri as fendas da terra e sepultei a horda de inimigos do meu Povo. Eu padeci o suplício da cruz como prova última de meu amor.²⁹¹

Embora, consoante as Escrituras, a impiedade de um homem possa causar a desgraça de toda uma comunidade (como ocorre no próprio episódio referido da tomada de Jericó²⁹²), o caso de Hagemann, dos Mucker e de sua divindade merece ser visto mais de perto. O falso profetismo também aparece na Bíblia como prática a ser punida: “Mas o profeta, que tiver a ousadia de dizer em meu nome alguma coisa que não lhe mandei ou que falar em nome de outros deuses, esse profeta deverá morrer.”²⁹³ Tendo-se em vista o desfecho da tragédia rio-grandense, e o fato de que aqui se acredita que os acontecimentos nela contidos submetem-se a uma potência superior, faz-se necessário verificar a que ponto os oráculos podem ter sido forjados ou ter seu sentido distorcido pelo casal Jacobina e Jorge.

No momento de coagir Hagemann a acatar a determinação do Altíssimo, as palavras do marido da profetisa revelam um método punitivo que parece não depender propriamente de uma intervenção divina:

Jorge – Bem sabes o que acontece a quem atraiçoa a nossa causa. Plantações e casas ardem dentro da noite e, entre a cinza dos incêndios, a morte aguarda os

²⁹¹ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 59.

²⁹² Em Js 7, Acã contamina os israelitas por ter-se apossado de despojos da ocupação consagrados ao extermínio, e três mil israelitas são derrotados pelo exército inferior da cidade de Hai. A santificação do povo só vem com o apedrejamento e a incineração do profanador, de sua família e seus pertences.

²⁹³ Dt 18, 20.

desertores.²⁹⁴

Note-se que a preocupação central de Jorge nessa passagem é “a nossa causa”²⁹⁵, e não a vontade do Senhor. Este, aliás, não necessitaria agir sob a proteção da noite para efetuar sua vingança. Jacobina, por sua vez, já reveste sua ameaça ao colono de uma violência e um poder dignos do Deus bíblico:

Jacobina – Se recuares, a fúria de Deus cairá sobre ti e teus descendentes. Teus campos serão úteros ressecados, tuas filhas não procriarão, o teu filho, teu único filho homem, será reduzido a nada. Filho de um pai maldito, ele não conseguirá transmitir o teu nome e as mulheres não se deitarão com ele. Execrado por todos, terá o corpo roído pela peste. Escondido no mais escuro das florestas, ali, entre touceiras de espinho, acabará seus dias. As próprias feras se recusarão a devorar sua carne castigada pela lepra.²⁹⁶

Sendo a chefe dos colonos intermediária da deidade, é normal que suas palavras parafraseiem (ampliando em certa medida) o oráculo já pronunciado no que diz respeito à punição de Hagemann e de seus descendentes. Acontece que a consumação do sacrifício (supostamente prescrito pelo Senhor) da filha desse colono acaba, aparentemente, por decretar o fim dos Mucker em vez de reparar seus atos de impiedade. Ao Deus de 1874 não parece ter agradado o holocausto, ou talvez os termos em que este se deu. As divergências entre a entidade superior de Jacobina e aquela que realmente regia as ações na peça de Bender passam, de forma marcante, pela questão da imolação de Teodora. Estaria um oráculo mal compreendido ou forjado na origem da destruição da seita? Para que melhor se compreendam os desígnios da verdadeira divindade de 1874 e o caráter do “erro” dos beatos germânicos, pode ser de grande proveito uma abordagem mais demorada desta questão que parece central tanto na tragédia sulina quanto na peça euripídiana que constitui seu intertexto: o sacrifício.

²⁹⁴ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 67.

²⁹⁵ Às vésperas dos embates decisivos entre os Mucker e as tropas legais, ocorreram dois atentados contra ex-adeptos da seita de Jacobina: Jorge Haubert foi morto com um tiro, e Martinho Cassel teve sua casa incendiada, morrendo na ocasião sua mulher, uma enteada e três de seus filhos. Como tais crimes tenham sido atribuídos a Mucker, Janaína Amado pretende que, “acossados por todos os lados, os ‘mucker’ precisavam desesperadamente de coesão. Naquela hora de perigo e incertezas, o afastamento de algumas pessoas poderia levar à debandada de muitos.” In: AMADO, Janaína. *Conflito social no Brasil: a revolta dos Mucker*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1978. p. 207. A autora conclui que: “tudo leva a crer, portanto, que [os Mucker] tenham punido com a morte aqueles que consideravam traidores do grupo.” In: Idem, *ibidem*, p. 208.

²⁹⁶ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 67-68.

2.2 – O sacrifício e o sentido do trágico

Em 1874, o sacrifício de Teodora é inscrito pelo oráculo na tradição sacrificial bíblica através da menção da imolação (suspensa) de Isaac: “Abraão no deserto não vacilou. Aceitou sacrificar seu filho mais amado por amor de mim. Homens como Abraão formam o exército de meus eleitos e para eles revelarei a minha face.”²⁹⁷ A fé hesitante de Hagemman surge como primeiro dado contrastante na comparação com o sacrifício bíblico. Se a fé de Abraão salva seu filho²⁹⁸, pode-se pensar que a incredulidade do colono alemão é que conduz sua filha à morte. Isso parece verdadeiro mesmo que já não esteja um Deus bíblico a comandar o universo da tragédia de Bender. De qualquer forma, é preciso averiguar se algum esclarecimento pode ser tirado desse episódio envolvendo Abraão e Isaac.

A substituição do menino por um carneiro parece indicar a suspensão dos sacrifícios humanos em favor dos sacrifícios de animais. Talvez se possa conceber tal passagem bíblica como um mito (narrativa inaugural) dessa, por assim dizer, proibição. Com efeito, à parte o interesse divino em debelar as seitas concorrentes²⁹⁹, o capítulo 20 de Levítico poderia igualmente revelar uma certa intolerância com o sacrifício de crianças:

o *Senhor* falou a Moisés, dizendo: “Dize aos israelitas: Todo israelita ou estrangeiro residente em Israel, que der um dos seus filhos a Moloc³⁰⁰, será castigado com a morte. O povo do país o apedrejará. Eu mesmo voltarei meu rosto contra esse homem e o eliminarei do meio do povo por ter entregue a Moloc um dos filhos, manchando meu santuário e profanando meu santo nome.”³⁰¹

A seita de Jacobina adota princípios sacrificiais, grosso modo, condizentes com as prescrições bíblicas³⁰². Os sacrifícios aludidos na peça de Bender são, sobretudo, de ovelhas, pombos, bois³⁰³. A imolação de Teodora representaria, portanto, um procedimento insólito no conjunto das práticas religiosas dos Mucker e, aparentemente, não estaria em conformidade com

²⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 60.

²⁹⁸ Ver Gênesis 22.

²⁹⁹ A questão principal aqui parece ser realmente o “ciúme” de Deus em relação a seus fiéis. No capítulo 18 (versículo 21) de Levítico lê-se: “Não darás um filho teu para ser passado pelo fogo em honra de Moloc. Não profanarás o nome de teu Deus. Eu sou o *Senhor*.”

³⁰⁰ Divindade cananéia.

³⁰¹ Lv 20, 1-3.

³⁰² No que diz respeito às prescrições sobre os sacrifícios animais, ver capítulo 1 (e seguintes) de Levítico.

³⁰³ Ver o diálogo entre Jorge e Hagemann no final da cena 4 do I ato. Parece ignorada somente a ressalva bíblica de que os sacrifícios de ovinos devem ser de machos.

o que prega o “Deus das Escrituras”. Mas esta última suposição não chega a revelar-se completamente consistente, visto que pode ser refutada em parte por certas passagens bíblicas. Quando, na ausência de Moisés, os israelitas fugidos do Egito fabricaram um bezerro de ouro e ofereceram sacrifícios diante dele, tiveram de expiar seu pecado matando seus próprios parentes, amigos e vizinhos³⁰⁴. Embora esse morticínio não adquira especificamente a forma de um sacrifício ritual, identifica-se com este pela oferta de um vítima, neste caso humana, à divindade. Ademais, a causa da exigência desse “sacrifício reparatório” assemelha-se àquela que desencadeia a imolação de Teodora: a pretensa impiedade dos Mucker, mormente de Hagemann.

No fim das contas, tem-se a impressão de que as Escrituras, a que tanto se reportam os Mucker³⁰⁵, não são capazes de fornecer uma resposta definitiva quanto ao sacrifício humano praticado pelos colonos alemães, até porque uma aproximação em termos de identificação completa entre as “Escrituras” do discurso literário de Bender e as Escrituras propriamente ditas (ou do discurso religioso) não deixa de ser um tanto temerária. Quem ousaria afirmar que a punição dos Mucker reside no fato de que, ao contrário do sacrifício de Isaac, o qual consistiria numa prova extrema de fé da parte de Abraão, o sacrifício de Teodora não passa de um ato destituído de fé que já não pode conduzir a nada, não tem significado algum, a não ser irritar a Deus? Tal explicação pecaria justamente por manter-se na superfície do problema, considerando somente a ordem divina explicitamente evocada pelos Mucker – e mesclada com aquela que se infere da leitura da Bíblia. É necessário reiterar que a dissolução da seita germânica parece decorrer da incredulidade de seus fiéis, mas qualquer elucidação a esse respeito precisa aprofundar os discursos presentes em *1874*.

Como explicação do sacrifício, a Bíblia não é capaz de superar o discurso mucker, porém sua aproximação desse discurso pode resultar muito mais satisfatória do que uma simples transferência de divindade (das Escrituras para a tragédia sulina). No nível das práticas religiosas, somente alguns versículos do capítulo 18 de Levítico sobre o respeito pela união conjugal podem ajudar na introdução de uma teoria talvez mais adequada à questão do sacrifício em *1874*:

³⁰⁴ Êxodo 32.

³⁰⁵ Depois de ser coagido ao sacrifício por Jorge e Jacobina, Hagemann também passa a amparar-se na Bíblia. Quando ele encontra a filha, isso fica patente: “Sim, tens razão. Teu casamento não me dá nenhuma alegria. (Vai e apanha um Bíblia de sobre a mesa). Toma. É para ti. Nunca te afastes do livro.” In: BENDER, Ivo. Op. cit., p. 81. É Cordélia quem dá parte dessa submissão cega dos Mucker às palavras bíblicas: “Te defendes com palavras. A Bíblia é a tua fortaleza. Mas fica sabendo, mesmo cumprindo com os designios de teu Deus, continuas sendo o assassino de nossa filha.” In: Idem, *ibidem*, p. 91.

“Não desonrarás teu pai, tendo relações com tua mãe. É tua mãe: Não terás relações com ela”

“Não terás relações com a concubina de teu pai: seria desonrar o teu pai.”

“Não terás relações com tua irmã por parte de pai ou por parte de mãe. Tenha nascido na casa ou fora dela, não terás relações com ela.”

“Não terás relações com tua nora. É a mulher de teu filho, Não terás relações com ela.”

“Não terás relações com tua cunhada. Seria desonrar teu irmão.”

“Não casarás com duas irmãs, criando rivalidades, ao ter relações com uma enquanto a outra está viva.”

“Não te aproximarás de uma mulher para ter relações durante a impureza da menstruação.”

“Não dormirás com a mulher de teu próximo, manchando-te com ela.”³⁰⁶

A primeira das prescrições “divinas” aqui citadas lança um interdito que não deixa de evocar a situação de um personagem trágico como Édipo. Considerando-se a utilização do verbo “desonrar” em relação às infrações às regras conjugais, é permitido imaginar que semelhante ato demande alguma reparação. Talvez esteja aí a preocupação central do legislador “divino”, justo nesse surgimento de “rivalidades”, como deixa claro a leitura do versículo em que se proíbe o casamento de um homem com duas mulheres irmãs entre si³⁰⁷. Note-se que as restrições conjugais tocam a família tanto de forma vertical quanto horizontal: dos pais em relação aos filhos e vice-versa, dos pais entre si e igualmente dos irmãos entre si. Dessa forma, estabelecem-se diferenças, barreiras que não podem ser transpostas sem causar algum tipo de risco ao sistema familiar. As disputas entre parentes constituem a situação própria de toda tragédia, algo que Aristóteles não deixou de notar no capítulo XIV de sua *Poética*³⁰⁸. Apenas a manutenção das diferenças entre seus membros parece poder evitar que uma família degenera em uma violência semelhante à observada nos mitos trágicos.

Os perigos que rondam a família estendem-se à comunidade (respeito à mulher do próximo). Um ato de violência, como o assassinato de um homem, pode gerar um ciclo de vingança de proporções catastróficas. Segundo René Girard, o sacrifício surge como instrumento de contenção dessas retaliações que se repetem de parte a parte: “O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda a parte, dissipando-os ao propor-lhes uma

³⁰⁶ Os versículos de Lv 18 citados são: 7,8,9,15,16,18,19 e 20.

³⁰⁷ Apesar do fato de caber ao homem evitar esses contatos e de ser ele o possível “desonrado” na ótica bíblica, não fica negada a existência de disputas entre mulheres.

³⁰⁸ “Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos – como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando acontecem outras coisas tais – eis os casos a discutir.” In: ARISTÓTELES. Op. cit., p. 122.

saciação parcial.”³⁰⁹ Aqui, uma certa semelhança entre o vocabulário girardiano e o bíblico pode descortinar de uma vez a preocupação com a violência que subjaz às normas de conduta presentes nos versículos citados logo acima. O fato de a violência ser representada como um “germe” dá margem a que se pense nas proibições de entrar em contato com a “impureza do sangue menstrual”³¹⁰ (versículo 19) e de “manchar-se” através de uma relação sexual com a mulher do próximo (versículo 20) como um alerta contra uma “contaminação” perigosa – ou seja, contra o jogo mesmo da violência. O único sangue admitido é o sangue da vítima sacrificial: “Qualquer sangue derramado fora dos sacrifícios rituais, em um acidente por exemplo, ou num ato de violência, é impuro”, uma vez que “a impureza ritual sempre está presente onde a violência é temida.”³¹¹

É normal, pois, que o sangue seja convertido em índice de violência. E não é por acaso que ele aparece já na cena que abre *1874*. Teodora conta seu pesadelo à mãe:

Ele me chamou, pediu-me para fazer um curativo. Havia muito sangue na sua cabeça. Ele gemia. Abracei o pai e quando vi, não tinha nada entre os braços. Só um vazio sangrento. (*Pausa*) - O pai. Será que o pai não morreu?³¹²

O sangue anuncia a violência que paira sobre os Mucker e parece contrastar, nesta primeira cena, com o vestido branco que Cordélia prepara para a filha, e que servirá a esta, posteriormente, de vestido de casamento (sacrifício).³¹³ A imagem da mancha indelével não pode ser evitada. Mas uma menção mais implícita ao sangue – feita na mesma cena – não deve passar despercebida. Ao cogitar na morte do pai longe de casa, Teodora interroga Cordélia: “Quem iria lavar seu corpo? Quem iria sepultar o pai?”³¹⁴ Na luta em que estão envolvidos os colonos, o sangue impuro das vítimas insepultas permanece no campo de batalha, contaminando todo o ambiente. Já não parece haver água capaz de lavar tanta impureza. A disseminação da violência é

³⁰⁹ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra / Ed. UNESP, 1990. p. 21.

³¹⁰ Conforme Girard: “Entre os ‘tabus’ primitivos, um dos mais conhecidos (...) refere-se ao sangue menstrual. Ele é impuro. As mulheres menstruadas devem permanecer isoladas. São proibidas de tocar nos objetos de uso comum e por vezes nos próprios alimentos, que poderiam se contaminar.” In: GIRARD, René. Op. cit., p. 49.

³¹¹ Idem, *ibidem*, p. 49.

³¹² BENDER, Ivo. Op. cit., p. 54.

³¹³ Note-se que o vestido, que deveria ser manchado pelo sangue da primeira relação sexual dos recém-casados, é banhado pelo sangue do sacrifício. Girard observa que “aterrorizados com a maléfica reciprocidade endogâmica, os homens recuam para a boa reciprocidade da troca exogâmica.” In: GIRARD, René. Op. cit., p. 289. A troca de mulheres entre grupos distintos para fins conjugais não deixa, portanto, de assemelhar-se a um sacrifício (de uma jovem) oferecido para afastar as rivalidades internas.

³¹⁴ BENDER, Ivo. Op. cit. p. 55.

uma ameaça mesmo entre os próprios alemães.

Se o sangue vertido durante o rito sacrificial é visto de maneira positiva em oposição aos demais, é permitido distinguir entre uma violência boa e outra má. Esta deve ser evitada, e a primeira, perpetuada. Como a eficácia da violência do sacrifício depende justamente de sua semelhança com a outra violência, ocorre, muitas vezes, que ambas se confundam. A indistinção entre o sangue do sacrifício e o do assassinato é demasiado perigosa no seio de uma comunidade:

Quando esta mistura ocorre, apaga-se qualquer distinção entre o puro e o impuro. Não há mais diferença entre a boa e a má violência. De fato, enquanto o puro e o impuro permanecem distintos, pode-se limpar mesmo as maiores manchas. Quando eles se confundem, nada mais pode ser purificado.³¹⁵

É numa confusão como essa que parece residir a causa do malogro da imolação empreendida pelos Mucker. Porém, antes de qualquer suposição nesse sentido, é preciso entender, ainda que de forma elementar, o mecanismo do sacrifício em geral na concepção de Girard. Baseado na capacidade humana (e mesmo animal³¹⁶) de encontrar substitutos sobre os quais se possa praticar uma violência que visava um outro alvo a princípio, o sacrifício ritual desvia dos “verdadeiros culpados” a violência reparadora. A vítima sacrificial será sempre escolhida entre aqueles seres cuja morte não exija nenhum tipo de vingança³¹⁷, de modo que o ciclo de violência recíproca que grassa dentro de um grupo seja, ao menos temporariamente, refreado. Para que seja eficaz, essa transferência violenta tem de ser coletiva e unânime. Além disso, a instituição do sacrifício precisa ser compreendida como algo exterior ao homem, algo sagrado, pois só a ignorância do método assegura ao corpo social a manutenção da benfazeja distinção entre violência e sacrifício³¹⁸. Quando tal distinção se perde, não cai por terra somente o sacrifício (“crise sacrificial”), mas também todo o conjunto das diferenças culturais (“crise das diferenças”) que sustentam a sociedade e afastam a violência (é a tentativa de prevenir uma tal crise que motiva as interdições conjugais bíblicas³¹⁹).

³¹⁵ GIRARD, René. Op. cit. p. 54-55.

³¹⁶ Lê-se em *A violência e o sagrado* que: “Lorenz, em *L’Agressão* (Flammarion, 1968), refere-se a um tipo de peixe que não pode ser privado de seus adversários habituais (...) sem dirigir suas tendências agressivas contra sua própria família, acabando por destruí-la.” In: GIRARD, René. Op. cit. p. 15.

³¹⁷ “Entre a comunidade e as vítimas rituais um certo tipo de relação social encontra-se ausente: aquela que faz com que seja impossível recorrer à violência contra um indivíduo sem expor-se a represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-lo.” In: GIRARD, René. Op. cit., p. 26.

³¹⁸ Ver GIRARD, René. Op. cit. p. 38-39.

³¹⁹ Vernant e Vidal-Naquet dizem o seguinte a respeito do incesto e do parricídio cometidos por Édipo: “Estes dois crimes constituem, com efeito, um atentado às regras fundamentais de um jogo de damas onde cada peça se situa, em

A “crise sacrificial” é, em primeira instância, uma crise religiosa. E não seria justamente isso que se verifica desde o princípio em *1874*? O diálogo entre os colonos que maldizem sua sorte já na segunda cena da peça e a fé vacilante de Hagemann são indícios talvez mais fortes dessa crise do que as alusões ao sangue na primeira cena³²⁰. A essa altura dos acontecimentos, a desagregação dos Mucker só pode levá-los a sucumbir diante das tropas imperiais, ou pela própria violência interna. A religião, que servira de elemento de coesão do grupo, é agora posta em causa. É em vão que Jacobina tentará reproduzir os sacrifícios bem-sucedidos dos tempos em que as diferenças ainda se mantinham. O sacrifício já não difere do simples assassinio. Pressentindo as dimensões catastróficas da crise, a sacerdotisa pretende remediá-la através de um ato que se aproxime dessa violência inaudita. A leitura da situação não poderia ser mais equivocada.

Em conformidade com os princípios sacrificiais, Jacobina elege uma vítima supostamente exterior ao círculo da vingança: “Na maioria das sociedades primitivas, as crianças e os adolescentes ainda não iniciados também não pertencem à comunidade”³²¹. O casamento, que garantiria o ingresso definitivo de Teodora (como o de Ifigênia) na comunidade (e no próprio círculo da vingança), revela-se um engodo. Não há marido que possa vingá-la, e isso constitui um estratagema de Jacobina. Essa íntima relação entre casamento e sacrifício percebida em *1874* é reforçada pela própria condição social de Teodora, que poderia ser destinada tanto a um quanto ao outro: Se “assim como o sacrifício sangrento, a sexualidade legítima, a união matrimonial, nunca escolhe suas ‘vítimas’ entre aqueles que vivem juntos”³²², as “vítimas” oferecidas por um grupo exogâmico a outro tenderão a ser as próprias jovens solteiras.³²³ Entretanto, no que tange aos ritos sacrificiais, cumpre notar que suas vítimas, mesmo de certa forma externas à comunidade, não podem perder de todo o contato com ela: “Caso ocorra uma ruptura exagerada entre a vítima e a comunidade, ela não mais atrairá sobre si a violência; o sacrifício deixará de ser

relação às outras, num lugar definido sobre o tabuleiro da cidade.” In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 99.

³²⁰ Acrescente-se a tais indícios a escassez de víveres em virtude do abastecimento irregular por parte dos familiares dos colonos que ocupam a frente de batalha.

³²¹ GIRARD, René. Op. cit., p. 25.

³²² Idem, *ibidem*, p. 266.

³²³ Também Cordélia foi uma “vítima” externa entregue em casamento a Hagemann: “Teodora! Comigo, também foi assim. Eu mal conhecia teu pai. Casamos, com ele sendo quase um estranho para mim.” In: BENDER, Ivo. Op. cit., p. 74. Ao enfrentar o marido, Cordélia esclarece a questão da troca de “vítimas” entre grupos e, mais uma vez, aproxima o casamento do sacrifício: “Ouve: quando casei contigo, casei contra a minha vontade. Tua família e a minha sequer me perguntaram se eu te aceitava por marido.” In: Idem, *ibidem*, p. 91.

um “bom condutor”³²⁴. A simulação do casamento não deixa de ser uma tentativa de aproximar Teodora do grupo de colonos que se bate com os soldados do Império. Por outro lado, a preocupação em resgatar a jovem da marginalidade social em que se encontra não pode exceder a medida, senão a necessidade de vingá-la fará fracassar o sacrifício. Acontece que, se a relação entre verdadeiros criminosos e a violência reparadora deve ser escamoteada no sacrifício, transferindo-se, assim, a violência do seio da comunidade para seu exterior por meio de uma vítima marginal³²⁵, Teodora não parece a melhor vítima sacrificial. Uma vez que Hagemann foi designado como o principal responsável pela ira divina, o sacrifício de sua filha estabelece uma perigosa ligação, ainda que indireta, entre culpa e punição. Mesmo que Hagemann não tencione vingar a morte da filha, basta que a referida ligação se esboce para que a série infundável de represálias ameace reinstalar-se entre os iguais. Esta questão de Cordélia a Hagemann mostra a que ponto já se encontra arraigada na colônia alemã a funesta mentalidade de punir (mesmo que indiretamente) um culpado interno à comunidade: “Se Jacobina é a grande chefe nessa luta, por que uma de suas filhas não é oferecida?”³²⁶ De fato, a mãe de Teodora não hesitará, posteriormente, em atribuir a culpa pelo assassinato da filha a Hagemann – e buscará, desta vez, uma punição direta. Desmantela-se, assim, por completo, o mecanismo sacrificial dos Mucker.

Para o sucesso do ritual de sacrifício, importará que a violência humana seja “sempre considerada como exterior ao homem; assim, ela se funde e se confunde no sagrado, com as forças externas que pesam realmente sobre o homem: a morte, as doenças, os fenômenos naturais...”³²⁷ Dessa forma, a vítima expiatória também deve pertencer “antes de tudo ao sagrado”, ao passo que a comunidade dele “emerge”. A violência, sagrada, só pode ser esconjurada pela imolação de uma vítima igualmente portadora de sacralidade: “é o próprio sagrado que se deixa expulsar e se expulsa em sua pessoa.”³²⁸ Daí a marginalidade habitual das vítimas favorecer seu trânsito necessário entre o interno (comunidade) e o externo (sagrado)³²⁹. O

³²⁴ GIRARD, René. Op. cit., p. 57.

³²⁵ Ou, pelo menos, uma vítima que não seja o próprio culpado. Girard, citando Lowie, refere que, quando um membro dos Chukchi comete um assassinato, um de seus parentes é imolado para evitar retaliações. Note-se que, mesmo assim, o verdadeiro criminoso é poupado de maneira a interromper circuito infundável de vinganças. Ver: GIRARD, René. Op. cit., p. 39-42.

³²⁶ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 90.

³²⁷ GIRARD, René. Op. cit., p. 107.

³²⁸ Idem, ibidem, p. 329.

³²⁹ Girard chama de “preparação sacrificial” os procedimentos que visam a afastar ou a aproximar da comunidade uma futura vítima, para que ela adquira um estatuto intermediário entre o sagrado e o grupo. Os membros da comunidade designados para o sacrifício são levados a cometer crimes para repassarem-se de sagrado, os seres

problema é que, em meio à crise sacrificial vivida pelos Mucker, a determinação de imolar Teodora não faz mais que interiorizar a violência. A própria intenção de Jacobina de “controlar” o sacrifício contribui para a dissipação do sagrado e dos seus efeitos benéficos, na medida em que denota uma disposição oposta àquele “desconhecimento protetor” conservado pela religião³³⁰. A consciência da sacerdotisa sobre o mecanismo sacrificial trai o preceito que reza que “o artifício do sacrifício pertence, sem dúvida, à própria instituição, e não aos sacrificadores.”³³¹ Essa consciência não faz de Jacobina uma homicida inescrupulosa – embora o sacrifício de Teodora passe a ser considerado como um assassinato fora da unanimidade ritual –, ela aparece antes como alguém que pretende, acima de tudo, refazer a coesão do grupo. Seu conhecimento do religioso faz com que a chefe dos beatos impeça a primeira tentativa de matar Guilherme, em vez de permitir que ele fosse convenientemente removido como um integrante incômodo que se desgarrara do grupo. Um assassinato perpetrado contra um membro da comunidade era o que faltava para a violência difundir-se internamente, comprometendo, dessa forma, a campanha militar dos Mucker. A associação feita pelo mensageiro que relata o desfecho da revolta a Cordélia ilustra quão pertinentes eram os cuidados de Jacobina:

Cordélia – E Guilherme?

Mensageiro – Foi justicado pelos próprios colonos. Eles entraram na cadeia improvisada e o mataram. Jacobina viu nisso um mau presságio. *E dias depois, fomos cercados pelo exército.*³³²

Os conflitos internos desmobilizam os colonos contra a ameaça do ingresso da violência externa, e por isso mesmo sagrada, na comunidade. O fracasso do sacrifício em afastar a violência sagrada permite que as “nuvens de gafanhoto”, que apareciam no sonho premonitório de um dos colonos como metáfora das tropas imperiais³³³, ganhem terreno. Embora o sistema simbólico tenha deixado aqui o campo semântico da “contaminação”, segue-se afirmando o caráter generalizante e calamitoso da violência, seja ela representada por uma epidemia ou por

estranhos à comunidade (sagrados) devem, por sua vez, conviver durante um tempo na companhia de seus futuros sacrificadores. Ver: GIRARD, René. Op. cit., p. 331-332.

³³⁰ Girard afirma que “A eficácia do rito é uma consequência da atitude religiosa em geral; exclui qualquer forma de cálculo, de premeditação ou de *planning*, que tendemos a imaginar atrás dos tipos de organização social cujo funcionamento nos escapa.” In: GIRARD, René. Op. cit., p. 348.

³³¹ Idem, *ibidem*, p. 330.

³³² BENDER, Ivo. Op. cit., p. 96. Grifo meu.

³³³ “**Colono 2** – Sonhei com as tropas do governo. Que já estavam chegando. E, nós, aqui na montanha, cercados. As tropas eram nuvens de gafanhoto. Devorando tudo pela frente.” In: BENDER, Ivo. Op. cit. p. 57.

uma praga de insetos. De qualquer modo, o sangue que se anunciava na antevisão de Teodora toma conta da cena completamente no final sangrento da seita. Ciente do risco que correria ao entrar em contato com o sangue das vítimas do sacrifício, Jacobina transfere a Hagemann a função de degolar os animais (“Eu não devo manchar em sangue as minhas mãos”³³⁴), mesmo assim, ela mesma não logrará subtrair-se ao terrível contágio da violência.

Ao contrário do que acontece em 1874, *Ifigênia em Áulis* depara ao espectador um sacrifício bem-sucedido. Nesse sentido, a tragédia de Eurípides distancia-se também da *Orestéia* esquiliana. Nesta trilogia, Ártemis coloca o sacrifício como último obstáculo à “caça” que empreendem os aqueus. No entanto, Agamêmnon, que, nas palavras de Kitto, “pode evitar o derramamento do sangue de Ifigênia, e de muito mais sangue inocente, apenas se desistir da guerra e da sua vingança sobre Páris”³³⁵, não hesita em imolar a filha. Como pretende Girard, o sentimento de vingança sempre pode conduzir à violência generalizada. Com efeito, “a inclinação para a retribuição violenta e sangrenta domina e unifica toda a peça [*Agamêmnon*]”³³⁶. A exemplo do que se notou na tragédia de Ivo Bender, a *Orestéia* mostra aparentemente uma situação de “crise sacrificial”, na qual o sacrifício já não se distingue de um assassinato, de uma violência que só acarreta mais violência.

Se a tragédia grega, de acordo com seu momento de produção³³⁷, costuma introduzir em cena uma crise religiosa, será forçoso admitir que Eurípides não destruiu de todo tal convenção artística com sua *Ifigênia*. Já no prólogo, Agamêmnon conta como Tíndaro resolveu pelo sacrifício uma ameaça de disseminação da violência entre os aspirantes à mão de Helena:

Cada um dos pretendentes proferia terríveis ameaças contra os seus rivais e jurava que, no caso de ser repudiado pela jovem, mataria o eleito. Tíndaro, o pai, mostrava-se irresoluto. Para agir com acerto neste dilema, devia dá-la, ou recusá-la? Até que lhe ocorreu uma ideia: ligar os pretendentes por juramentos mútuos, obrigando-os a cerrarem-se a mãos, a derramar libações nas entranhas fumegantes dos animais imolados e, entre solenes imprecações, constrangê-los a este compromisso: qualquer que fosse o esposo escolhido pela filha de Tíndaro, colocar-se-iam todos ao lado dele se algum raptor, introduzindo-se no seu lar, a

³³⁴ Idem, ibidem, p. 84.

³³⁵ KITTO, H. D. F. Op. cit., v. 1, 1972, p. 138.

³³⁶ Idem, ibidem, p. 138.

³³⁷ “Os historiadores concordam em situar a tragédia grega em um período de transição entre uma ordem religiosa arcaica e uma ordem mais ‘moderna’, estatal e judiciária, que vai sucedê-la. Antes de entrar em decadência, a ordem arcaica experimentou uma certa estabilidade. Esta estabilidade só poderia repousar sobre a dimensão religiosa, ou seja, sobre o rito sacrificial.” In: GIRARD, René. Op. cit., p. 61.

levasse consigo, arrancando-a aos braços do seu legítimo senhor.³³⁸

A história de como Tíndaro, esse “jogador astuto”, conseguiu resgatar a ordem social através de sacrifícios encontra-se diretamente ligada à campanha contra Tróia. E não é à toa que Eurípides a inclui em sua peça. Girard pretende que o rito sacrificial, por mais violento que seja, “sempre busca renovar a maior paz que a comunidade já conheceu, aquela que, após o assassinato, resulta da unanimidade em torno da vítima expiatória”. O rito promovido pelo pai de Clitemnestra é um exemplo de sacrifício bem-sucedido, que os gregos buscarão perpetuar, de modo a fortalecer a união e a paz interna da comunidade: “Quer a ordem reine, quer já esteja perturbada, é sempre ao mesmo modelo que se deve recorrer, é sempre o mesmo esquema que dever ser repetido: o de qualquer crise vitoriosamente ultrapassada, a violência unânime contra a vítima expiatória.”³³⁹ Agora Helena é, mais uma vez, objeto de discórdia, sua infidelidade opõe gregos a troianos. Àqueles cabe vingar a afronta sofrida por um de seus membros, já que ela atinge a todos na medida em que perturba a ordem cultural fundada por Tíndaro através do sacrifício: “No campo dos gregos sopra um fremente entusiasmo. Eles querem, sem perda de tempo, vogar contra as costas bárbaras para pôr fim ao rapto das nossas mulheres.”³⁴⁰

Acontece que, como em *1874*, além do conflito externo, os gregos têm de fazer face aos desentendimentos internos, que ameaçam o sucesso de sua desforra. A própria escassez de ventos, na qualidade de obstáculo à meta grega, parece simbolizar esse desarranjo no interior da comunidade sacrificial. De fato, a eterna contenda trágica entre irmãos repete-se com os filhos de Atreu. Agamêmnon já não demonstra ter a convicção necessária para levar a cabo a empresa grega. Da mesma maneira como seu espírito oscila, também os quadros de oposição entre os personagens muda. Menelau, opositor do irmão a princípio, acaba por aliar-se a ele; mas tal aliança contrapõe-se, por sua vez, aos desígnios do ambicioso Ulisses. Assim, o pai de Ifigênia vê-se obrigado a desertar sua posição. Aquiles, que aparece primeiramente como porta-voz do exército impaciente, alia-se, em virtude da utilização do seu nome para atrair a vítima, a Clitemnestra e Ifigênia contra o sacrifício. Por fim, esta última decide entregar-se a Ártemis espontaneamente. Apesar do dinamismo pouco comum do jogo euripídiano de oposições em *Ifigênia em Áulis*, não deixa de assinalar-se a crise sacrificial instalada entre os gregos.

³³⁸ EURÍPIDES. Op. cit., p. 33.

³³⁹ GIRARD, René. Op. cit., p. 131.

³⁴⁰ EURÍPIDES. Op. cit., p. 86. Fala de Agamêmnon.

O sacrifício de Ifigênia não pode pretender o estatuto de uma violência unânime com conseqüências benéficas para a comunidade (suas reais conseqüências já foram mostradas por Ésquilo). Sua preparação foi conduzida de uma maneira que só diminuiu sua possível eficácia. A preocupação de Jacobina em determinar um noivo já morto para Teodora justifica-se. Aquiles vê-se diretamente implicado em um assassinato: “o meu corpo ficará manchado se, por minha causa, e pelo meu himeneu, essa virgem perecer, vítima da mais abominável crueldade.”³⁴¹ A mera suposição de uma união entre ele e Ifigênia põe-no na posição de vingador da morte da noiva – o que provavelmente “contaminaria”³⁴² o herói, fazendo-o ingressar em um ciclo de vingança. A vinda de Clitemnestra, que não renunciará a seu papel de mãe, também é um complicador. A crise de diferenças é tal, que os próprios Mirmidões se insurgem contra Aquiles³⁴³. Nesse contexto, a unanimidade não pode ser refeita. Como ocorre em *1874*, a coesão do grupo, que se prepara para enfrentar um inimigo externo, está comprometida. Na condição de grande general, Agamêmnon, da mesma forma que os reis são imolados em certas sociedades sacrificiais, tem de agir como bode expiatório para restaurar essa coesão³⁴⁴; mas as diferenças apagam-se nos períodos de crise, e essa responsabilidade já não se fixa tão facilmente sobre uma figura determinada. Clitemnestra sugere então que se tire à sorte quem deve entregar seu filho – ou então, conforme uma lógica de responsabilização direta (alheia ao mecanismo sacrificial), que Hermíone, filha de Menelau e Helena, seja imolada. Quando Agamêmnon³⁴⁵ finalmente se decide a agir, a situação é periclitante. Se Ifigênia se recusasse até o fim a ser sacrificada, Aquiles tentaria resistir ao exército, deflagrando uma violência interna de grandes proporções.

Eurípides manipulou até onde pôde as conseqüências da caracterização que escolheu para seus personagens, porém não se atreveu a alterar demasiado a lenda heróica, e foi através dessa mesma caracterização que encontrou uma saída: a célebre mudança de Ifigênia. No entanto, se essa resolução de Eurípides logrou evitar a disseminação da violência entre os gregos ainda em

³⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 74.

³⁴² Ver, na citação anterior, a alusão à “mancha” que carregaria seu corpo caso sua suposta noiva fosse morta.

³⁴³ Ver EURÍPIDES, *Op. cit.*, p. 89-90.

³⁴⁴ Partindo da análise de aspectos rituais de monarquias africanas (e de outros ritos), Girard conclui que “o traço essencial da monarquia, aquele que faz dela o que ela é, não outra coisa, é evidentemente a autoridade concebida, durante sua vida, àquele que não é inicialmente senão uma futura vítima em virtude de uma morte vindoura, mas cujo efeito é sempre retroativo.” O intelectual francês ainda salienta que “à medida que o tempo passa, esta autoridade torna-se mais estável e durável; os traços que se opõem a ela perdem sua importância: uma vítima, humana e animal, substitui o verdadeiro rei.” In: GIRARD, René. *Op. cit.*, p.370. Sobre os ritos africanos, em especial, ver sobretudo Idem, *ibidem*, p. 131-148.

³⁴⁵ Em última instância, é o caráter fraco e inconstante de Agamêmnon que parece deflagrar toda a crise.

Áulis, também privou a peça em questão do efeito que Bender e Ésquilo privilegiaram em 1874 e na *Orestéia*, respectivamente. Em tais obras, é o sacrifício que promove a interiorização da violência. Em *Ifigênia em Áulis*, Clitemnestra pode, por seu turno, voltar a casa sem alimentar maiores rancores contra o marido, pois sua filha foi substituída por uma corça no sacrifício e ascendeu à morada dos deuses. Eurípides resolve a crise sacrificial através de seu *deus ex machina*, através do sacrifício de uma vítima conveniente. A imolação da corça não só se aponta uma boa solução para os gregos³⁴⁶, como também para Ártemis: Vernant e Vidal-Naquet referem que “o sacrifício de animais caçados é um fenômeno raro (...), como de uma maneira geral ele está ligado a divindades rebeldes à cidade, divindades de natureza selvagem como Ártemis e Dioniso.”³⁴⁷ Com efeito, mesmo em *Ifigênia*, a referência geral de vítima sacrificial para os gregos é um animal doméstico: o coro da peça canta que “os Argianos farão sangrar a tua [de Ifigênia] garganta, qual mosqueada bezerra”³⁴⁸.

A extrema nobreza de que Eurípides revestiu Ifigênia ao longo da peça tornou quase impossível sua imolação sobre o altar de uma deusa que geralmente exigia animais selvagens em sacrifício. O próprio coro sempre salientou a crueldade de semelhante ato. Já Bender procurou adaptar sua vítima humana à selvageria do sacrifício da lenda grega, fazendo-a fugir e ser “caçada” pelos colonos no mato ao redor do acampamento. De fato, as alusões à caça³⁴⁹ (animal) estendem-se igualmente aos pais de Teodora: Cordélia compara o marido a uma “serpente cega que dá o bote em qualquer direção”³⁵⁰ e, depois, vê a si mesma como uma “cadela submissa, guardando a casa e os seus filhotes.”³⁵¹ Aqui fica clara a representação que a mulher de Hagemann faz de ambos. Este age como a serpente que devora astuciosamente os filhotes dos outros animais – com a terrível particularidade, desta vez, de voltar-se o caçador contra sua própria prole (“dá o bote em qualquer direção”). Cordélia é a cadela fiel, mas que sabe muito bem tornar-se caçadora quando sente ameaçados seus filhotes. É esse trânsito que explica a

³⁴⁶ É preciso ter em mente o fato de a substituição de Ifigênia por uma corça poder tratar-se de um estratagema dos chefes gregos para apaziguar Clitemnestra. O conveniente mensageiro final exprime-se desta forma ao relatar o que supostamente teria ocorrido: “Cessa, pois, de gemer e renuncia à tua cólera contra teu marido.” In: EURÍPIDES. Op. cit., p. 102.

³⁴⁷ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 116.

³⁴⁸ EURÍPIDES. Op. cit., p. 79.

³⁴⁹ Note-se que a caça animal é uma motivo recorrente na literatura grega. Segundo Vernant e Vidal-Naquet, “em Homero a maior parte das imagens de caça são de animais”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 115.

³⁵⁰ BENDER, Ivo. Op. cit., p. 91.

³⁵¹ Idem, ibidem, p. 97.

manutenção do ciclo trágico de violência em 1874, cada antagonista assume, alternadamente, a posição de caçador, como acontece quando se instala entre dois grupos a lei da vingança interminável. Em tal situação, toda vítima deve ser vingada.

Parece indiscutível que, na tragédia, a caça, o casamento e o sacrifício mantêm pontos de intersecção entre si, ao menos no nível simbólico. Em *Ifigênia em Áulis*, Agamêmnon declara que sua filha “dormirá nos braços de Hades.”³⁵² Esse exemplo banal dá uma (ainda que parca) idéia de como os poetas trágicos criam significações através da manipulação do vocabulário dos referidos domínios. Mas o importante aqui é ver o que essas atividades têm realmente em comum para que sejam tão freqüentemente alinhadas. Não é difícil responder que se trata de criações culturais envolvendo precisamente aquilo que procuram evitar: sangue e violência. Quanto ao sacrifício, sua função parece já ter sido suficientemente explanada. No que se refere ao casamento, ficou claro que as trocas de mulheres entre grupos visam a conjurar violências internas, sendo que cabe exatamente à mulher o papel de vítima, que, com o sangue do defloramento, assegurará o sucesso do himeneu. A caça, por sua vez, foi, no princípio, uma maneira de evitar que os homens, passando da selvageria à cultura, fossem destruídos pelos animais³⁵³. Uma outra característica compartilhada pelas três atividades é o fato de todas elas poderem “acabar mal”. Quando as diferenças se desfazem, é comum que os sacrifícios gerem mais violência ao invés de aplacá-la; a não observância das regras conjugais tem, muitas vezes, conseqüências “trágicas”; se os indivíduos deixam de ocupar sua posição devida (se a ordem cultural estabelecida pela arte venatória é decomposta), a caçada pode terminar com a vitória da fera, ou com um caçador morto por seu próprio companheiro. A partir dessas observações, talvez se possa concluir que o que une esses rituais em uma expressão artística tão complexa quanto a tragédia é o fato de esta tratar do risco de a violência generalizar-se quando se verifica o declínio da ordem cultural.

Essa relação não é vista pelos autores trágicos de uma maneira estanque. Algumas vezes, é a violência pura que persiste; outras, é a cultura que se reafirma, ainda que pela própria violência. Mas, de um modo geral, as tragédias trazem à cena a busca por uma vítima cujo sacrifício ponha fim à violência geral já instalada – ou que se insinua – na comunidade. Sófocles mostrou como tornar, de maneira coerente, uma vítima à primeira vista imprópria em vítima

³⁵² EURÍPIDES. Op. cit., p. 49.

³⁵³ Ver VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 114.

conveniente. Édipo descobre gradualmente a condição que lhe era intrínseca: ele próprio era a boa vítima exigida para livrar Tebas da peste. Eurípides preferiu o caminho da incoerência na transformação de Ifigênia, por isso não poderia imolá-la realmente sem arriscar receber ainda mais censuras. Em 1874, Ivo Bender revelou as terríveis conseqüências de um sacrifício votado desde o início ao fracasso, e o qual nenhum tipo de preparação sacrificial é capaz de emendar. Apesar de o sacrifício possuir, primordialmente, uma função real e prática nas sociedades primitivas, ele não deixa de engendrar o divino³⁵⁴, e é isso que garante seu sucesso. Como expressão artística, cabe à tragédia criar significações através da manipulação do sistema simbólico (religioso neste caso) fornecido por determinada cultura, por isso, o divino permanece um importante elemento do gênero, pois só a partir dele temos acesso à verdade trágica. Postula-se aqui que essa verdade, princípio que submete os símbolos trágicos, só pode ser a violência.

Girard crê que, “se a tragédia tem um caráter sacrificial, deve necessariamente possuir uma face maléfica, *dionisiaca* diria Nietzsche, ligada à sua criação, e uma face ordenadora benéfica, *apolínea*, desde que se penetre no âmbito cultural”³⁵⁵. O francês ainda afirma que a concepção nietzschiana peca por não considerar que a divindade deveria corresponder, ao mesmo tempo, às duas faces. Uma vez que a divindade nasce da cultura do sacrifício, essa restrição parece pertinente. O Deus bíblico consegue, por seu turno, unificar os dois aspectos, mas de uma forma que não atinge o trágico, na medida em que o lado maléfico perde força. Ao isolar-se a violência como categoria essencial, percebe-se que sua dualidade só surge com a cultura, portanto, com as representações divinas. E só dentro de um sistema cultural pode-se compreender que um deus ou mais encarnem a má violência e a boa violência. Por essa razão, será preciso aceitar que não existe propriamente, na tragédia, uma destruição da ordem cultural, apenas uma alternância descontrolada entre seus dois aspectos. Do contrário, seria preciso acreditar no absurdo como instância última do trágico³⁵⁶ e renegar o que Nietzsche chama de “consolação metafísica”. É aquela potência terrível que os homens atribuem ao lado negativo da divindade que se manifesta quando a instituição do sacrifício, com seus resultados benéficos, entra em crise, ainda que esse lado negativo venha a exceder em muito o que se imaginava dele.

³⁵⁴ Segundo Girard, é o fato de os teóricos do sacrifício terem-se atido somente a seu nível divino e abstrato que suscitou a má compreensão desse fenômeno, tido como brutal aberração, e reputado à ignorância dos povos primitivos. Ver: GIRARD, René. Op. cit.

³⁵⁵ GIRARD, René. Op. cit., p. 356.

³⁵⁶ “De qualquer forma, a tragédia, em sua acepção máxima, apóia-se sobre um mundo pleno de sentido, e é inconciliável com o absurdo, tanto do mundo como também da existência humana.” In: BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 88.

A oposição entre “sujeito” e “ordem objetiva” pode ser retomada sob esse novo ponto de vista. Inserido no horizonte do sacrifício, o homem pode confundir-se e perder a noção do que é certo e errado, tanto que ele pode arruinar-se através de um ato que deveria salvá-lo. Os Mucker de Bender são um bom exemplo disso quando se passa da escala individual para a coletiva³⁵⁷. Édipo Rei ajuda a demonstrar que a “ordem objetiva” não desmorona, pois quando o protagonista é levado à perdição por compreender mal essa ordem, é ela que se eleva novamente em toda sua clareza. Talvez a tragédia seja justamente a história dessa revelação. Não de uma revelação patriótica, como pode fazer supor a leitura de *Ifigênia em Áulis*, mas do jogo mesmo da violência, o qual só é descortinado tarde demais para o homem trágico.

³⁵⁷ Também é possível pensar em Hagemann como indivíduo trágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois capítulos que compõem esta dissertação ressaltam, acima de tudo, as diferenças entre *Ifigênia em Áulis* e *1874*. A verdade talvez seja que Bender pouco conservou da concepção artística da peça de Eurípides na construção de sua versão de *Ifigênia*. É só no que se refere a algumas ações centrais – mesmo assim, bastante modificadas – que as duas tragédias parecem encontrar correspondência. Cumpre sempre lembrar, no entanto, que qualquer leitura da *Trilogia perversa* tende a privilegiar a tragédia ática como intertexto, de sorte que, por mais que se busque menosprezar a importância da comparação, *Ifigênia em Áulis* impõe-se como principal intertexto de *1874*. O itinerário de análise seguido neste estudo incide justamente sobre o estabelecimento das diferenças, e eventuais semelhanças, entre as tragédias em questão para melhor avaliar como estas se estruturam e desvelar alguns de seus significados. As respostas fornecidas não são definitivas, mas servem para balizar, ou problematizar, uma leitura conjunta de *Ifigênia em Áulis* e *1874* sobre o fundo composto, sobretudo, pela tradição trágica grega.

Nesse sentido, a análise dos mitos e caracteres de cada peça possibilitou a abordagem inicial das diferenças estruturais entre as peças estudadas e ensejou o levantamento de alguns tópicos que poderiam ser levados em conta na discussão sobre o sentido do trágico. Entre tais tópicos, podem-se citar a grande diferença de caracterização dos heróis de uma tragédia para a outra, a manipulação do patriotismo na justificação das ações das personagens em *Ifigênia em Áulis* e a influência de Jacobina no controle das ações de *1874* até o final desastrososo. Eurípides empreende um “afrouxamento” da intriga trágica que conduz a uma maior liberdade no tratamento dos caracteres. Os personagens de *Ifigênia em Áulis* já não agem em função de um conjunto de ações encadeadas de maneira verossímil e necessária, os caracteres menos rígidos agora movem-se de acordo com ações mais flexíveis; ou acabam eles mesmos por determinar direções diferentes das esperadas no encadeamento dessas ações. Bender, ao que parece, não se submeteu à caracterização verificada no intertexto de *1874*. Embora Hagemann deixe, por vezes, a desejar como herói trágico, deve-se reconhecer a coerência que o autor gaúcho emprestou aos caracteres de sua tragédia, especialmente a Teodora, cuja caracterização constitui uma emenda à

de Ifigênia. Tal emenda não revela somente uma concepção mais coerente dos caracteres, mas também da própria ação. É com base nisso que se pode pretender que *1874* é mais aristotélica do que *Ifigênia*, constatação que deve fundamentar a abordagem de outros aspectos dessas tragédias.

O patriotismo, que aparece na peça de Eurípides como justificativa para os atos dos personagens, não constitui um preceito que norteie por inteiro a concepção dos caracteres, mas sim um argumento que acaba por sobrelevar os demais. Mesmo que, na idéia do trágico grego, a ação devesse encaminhar-se para um final patriótico, a intensa dinâmica da psique dos personagens permite uma movimentação da intriga capaz de pôr em causa a afirmação de uma única verdade. Assim, *Ifigênia em Áulis* contempla um mundo com regras menos rígidas, no qual as ações são determinadas ora por um, ora por outro princípio. Na realidade, é a conveniência que dita o estabelecimento do patriotismo como verdade última.

Em *1874*, parece ocorrer o contrário. Existe uma verdade à qual não é permitido subtrair-se. Ela entra em confronto justamente com a vontade inflexível de Jacobina de dar prosseguimento a sua causa. Os personagens são levados a tomar partido entre essas duas verdades. Hagemann vê-se dividido, porém não recua frente a sua “obrigação”. Guilherme, que se mostrava um grande defensor da seita, reconhece o erro que representa a imolação de Teodora. Mas a defesa da moça pelo colono não chega a configurar uma mudança de opinião nos termos de Eurípides, pois não se trata de adotar atitudes diferentes diante de um mesmo acontecimento central, e sim de posicionar-se em relação a tal acontecimento de maneira inexorável, ainda que isso signifique uma aparente contradição³⁵⁸ com a causa inicial. É em função do sacrifício que se dividem os partidos. Guilherme enxerga a situação mais claramente do que Hagemann, por isso mesmo ele não é um herói trágico. De qualquer forma, é Jacobina que dita o andamento das ações. O sacrifício é levado a cabo. Só então, a verdade que se opunha desde o início à determinação da profetisa é trazida a lume. Já não se admite acomodação: nenhuma justificativa poderia impedir a destruição dos Mucker pela falha cometida.

Essas diferenças de estrutura entre as duas tragédias devem ser consideradas na discussão sobre o sentido do trágico. Quando se compreende a situação trágica como o choque entre a subjetividade de um herói trágico e a ordem superior que rege o mundo, é preciso ter em mente que a caracterização verificada em uma tragédia determina o modo como os personagens se

³⁵⁸ A contradição é só aparente, pois Guilherme consegue entrever as conseqüências nefastas do sacrifício de Teodora.

comportam diante das limitações impostas pela ordem em que estão inseridos. Da mesma forma, a configuração das ações revela não apenas a concepção dos caracteres, mas igualmente a maneira como se organiza a suposta instância suprema contra a qual se insurge o herói. Em *Ifigênia em Áulis*, fica evidente que a fixação de uma tal instância fica comprometida pelo modo como os valores se alternam à medida que caracteres flexíveis são confrontados com as diversas situações – situações que são geralmente criadas pela própria instabilidade desses caracteres. Ao mesmo tempo, resultaria difícil conceber que um herói suscetível de mudanças de caráter pudesse levar a cabo uma idéia fixa que produzisse sua destruição. Já em *1874*, a situação parece diferente, já que se verifica, desde o princípio, a oposição entre duas entidades estáveis. Ao final, a solução do conflito só acontece com a negação de uma dessas entidades e a afirmação da outra, que se mostra como a única verdadeira. Os caracteres de Bender mantêm-se fiéis a sua maneira de ser quando se trata de encarar cada situação. Eles persistem até encontrarem a ruína, ou reconciliarem-se de modo menos violento com a ordem superior.

A discussão específica sobre o sentido do trágico deixa claro a que ponto *Ifigênia em Áulis* e *1874* estão distantes uma da outra. Aquela profundidade reclamada por grande parte dos teóricos do trágico só parece presente na peça rio-grandense. Já nem se trata de buscar aquela essência única representada pela verdade dionisíaca, mas sim de desvelar o horizonte existencial concebido por cada autor trágico. Dioniso não passa de uma representação concebida pelos gregos para enformar essa pretensa verdade primordial. Nesse sentido, em que pese a força da tradição grega, é possível imaginar novas representações do ser uno que rege o mundo, até porque esse ser não possui existência *a priori*. No entanto, é difícil perceber em *Ifigênia em Áulis* aquela profundidade típica da tragédia grega. Na peça de Eurípides, a descoberta de uma ordem divina implacável dá lugar ao otimismo patriótico, o que há de mais apolíneo. Ademais, já não é possível erigir nenhum valor em horizonte existencial fixo. Talvez aí esteja a grande subversão promovida pelo último dos grandes trágicos gregos com sua *Ifigênia*, uma de suas tragédias derradeiras. Bender, por sua vez, resgata a profundidade que parece faltar à peça ática. Ele encontrou nos Mucker o material para compor uma dimensão divina que fizesse eco à Dioniso. É claro que o divino em *1874* situa-se para além da religião dos seguidores de Jacobina. Na verdade, os colonos representam (e, por isso mesmo, compreendem) a divindade de forma precária, embora ainda se possa entrever nessa representação algo do cunho terrível que ela realmente encerra. A insistência de Jacobina, muito mais que a de Hagemann, em testar os limites

de sua seita descortina, de modo violento, a ordem superior da tragédia de Bender. Apesar da estabilidade que essa ordem adquire na tragédia, fica sempre a possibilidade de ela ser superada por outra, sobretudo quando entra em cena o herói perscrutador de Staiger. Eurípides forja um herói capaz de abandonar, sucessivamente, os modos de encarar o mundo que estejam em vias de destruição. Bender não permite uma transição sem catástrofe. Além disso, ele concede uma certa estabilidade à ordem que sucede à que foi aniquilada, de maneira a preservar o trágico.

Os horizontes existenciais criados pelos autores trágicos, embora mantenham algumas semelhanças, podem variar conforme as concepções artísticas individuais e o material de base. O motivo do sacrifício, presente de maneira explícita tanto em *Ifigênia* quanto em *1874*, pode ajudar a compreender o mecanismo trágico de maneira mais geral. Ao fazer da violência a origem do simbólico, René Girard percebe a luta das sociedades humanas para elaborar instituições (como o próprio sacrifício³⁵⁹) capazes de conjurar as nefastas conseqüências de uma irrupção da violência. Lidando com os produtos culturais da violência, a tragédia revela a manifestação de tais conseqüências dentro de um sistema sacrificial em crise. As peças aqui estudadas apresentam cada qual um grupo a debater-se em meio à uma crise sacrificial. No entanto, Eurípides não leva a sério a violência como terrível potência trágica. O autor grego transforma o sacrifício somente em positividade, ao passo que a tragédia, mesmo quando se trata de uma imolação com resultados benfazejos, necessita daquele profundo esclarecimento acerca da condição humana, o qual só se torna acessível através do sofrimento trágico. Precários são os meios pelos quais o homem tenta eludir a violência, eis o que se pode depreender tanto de *1874* quanto de muitas das tragédias gregas. Os Mucker de Bender não conseguem superar suas limitações. Nem a “clarividente” Jacobina pode dominar o jogo da violência. Ao que parece, o sentimento de vingança também torna Cordélia incapaz de destituir a violência de seu posto de grande verdade trágica.

As considerações aqui feitas parecem sugerir que, ao contrário de *1874*, *Ifigênia em Áulis* não é uma verdadeira tragédia. O tratamento dado à lenda heróica dos atridas nessa peça não se mostra completamente compatível com aquilo que se determina tragédia clássica grega. Eurípides parece antes promover uma resolução banal das tensões trágicas do que tratá-las com seriedade. Mas tal impressão não deve bastar para que se proceda ao banimento de *Ifigênia* do rol das tragédias encenadas no século V a.C. em Atenas. Mesmo que a nova expressão trágica de Eurípides, já no fim de sua produção dramática, afronte a tradição, seria necessário um

³⁵⁹ Na verdade, as outras instituições parecem não passar de variações do sacrifício.

conhecimento das tragédias clássicas gregas muito maior que aquele de que se dispõe para proceder-se a tal exclusão. Uma vez que o fenômeno trágico grego não é, ainda hoje, inteiramente compreendido, nem jamais o será, é preciso tentar alargar seus limites, respeitando sua complexidade em vez de procurar sintetizá-lo na esperança de fazer face a sua inquietante variedade. O que se pode afirmar é que *1874* parece conter características que a cultura ocidental privilegiou historicamente nas produções consideradas trágicas, ao passo que *Ifigênia em Áulis*, mesmo situando-se no princípio do gênero, não constitui um modelo decisivo nem para Aristóteles e seus seguidores nem para os teóricos do sentido do trágico – ao menos para os que figuram neste estudo. A determinação das reais influências de uma peça como *Ifigênia em Áulis* sobre a produção trágica ao longo dos séculos demandaria uma pesquisa de ordem diferente e muito mais ampla do que a empreendida nesta dissertação de mestrado. Parece evidente, contudo, que o fato mesmo de Bender retomar essa peça como intertexto de sua tragédia, a despeito das diferenças entre ambas, indica a pertinência de seu estudo para a discussão/compreensão dos rumos da literatura dramática contemporânea.

No atinente a *1874*, espera-se que a análise de tal tragédia nos termos aqui verificados contribua, futuramente, para uma melhor apreciação da própria *Trilogia perversa*, visto que fornece um modelo analítico que pode ser aplicado às outras duas peças desse ciclo trágico. A partir disso, talvez seja possível determinar as relações que a *Trilogia* estabelece tanto com outras peças da produção trágica contemporânea quanto de seus antecedentes, sobretudo a tragédia grega clássica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Janaína. *Conflito social no Brasil: a revolta dos Mucker*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia: dos gregos aos modernos. In: _____; CAMPELLO, E. A. (orgs.). *Cadernos Literários*, Núcleo de Pesquisas Literárias da FURG / DLA – FURG, v.4, Rio Grande, RS: Editora da FURG, 1996. p. 19-43.
- BENDER, Ivo. *Trilogia perversa, 1826-1941*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS / MEC / Sese / PROEDI, 1988.
- _____. *Autores Gaúchos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984. v. 3.
- BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 69-92.
- BOWRA, C. M. *Historia de la literatura griega*. Trad. de Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- COSTA, Lúcia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- DOLEŽEL, Lubomír. Aristóteles: poética e crítica. In: _____. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Trad. de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. p. 27-56.
- DOMENACH, Jean-Marie. Introduction. In : _____. *Le retour du tragique*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. p. 5-15.
- _____. Tragique et tragédie. In: _____. *Le retour du tragique*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. p. 17-70.
- ÉSQUILO. *Teatro completo*. Trad. de Virgílio Martinho. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- EURÍPIDES. *Teatro de Eurípides: Ifigénia em Áulis, As Bacantes e Electra*. Trad. de Natália Correia. Barcelos / Porto: Companhia Editora do Minho / Livraria Civilização, 1969.
- _____. *Medéia, Hipólito, As Troianas*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

_____. *As Bacantes*. Trad. de Eudoro de Sousa. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra/Ed.UNESP, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Ifigênia em Táuride*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Intituto Hans Staden, 1964.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Trad. de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. Trad. de Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermay (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 9-19.

HELENA, Lúcia. *A tragédia grega*. In: *Revista Tempo Brasileiro – Teatro sempre*, 72. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan-mar, 1983. p. 20-35.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. 2 vols. Trad. de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1972.

_____. *Os gregos*. Trad. de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1980.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LLOYD-JONES, Hugh (org.) *O mundo grego*. Trad. de Waltensir Dutra. Biblioteca de Cultura Histórica Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977

MACHADO, Roberto. Nietzsche e a representação do dionisiaco. In: _____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 202-246.

NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Caracterização das figuras. In: EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulide*. Trad. de C. A. Pais de Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p. 35-47.

RACINE, Jean. *Fedra, Ifigênia, Tebaida ou Os irmãos inimigos*. Trad. de Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

RIBEIRO JR., W. A. *Áulis e o fim da Idade Heróica da Grécia*. Disponível em: <<http://greciantiga.org/txt/aulis.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

RICOEUR, Paul. O tecer da intriga: uma leitura da Poética de Aristóteles. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Trad. de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 55-84.

_____ et al. *Grécia e mito*. Trad. de Leonor Rocha Vieira. Lisboa: Gradiva, 1988.

SANTORO, Fernando. *A arte no pensamento de Aristóteles*. Disponível em: <http://www.artenopensamento.org.br/pdf/arte_no_pensamento_de_aristoteles.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2007.

SCHÜLER, Donaldo. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SOUSA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986. p. 13-101.

_____. Comentário. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986. p. 149-194.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TOYNBEE, Arnold J. *Helenismo: história de uma civilização*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. de Calvacante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ZILBERMAN, Regina. Nietzsche e a história da literatura. *Cadernos Nietzsche*, n.2, 1997. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/gen/cn2_zilberman_p.htm>. Acesso em: 16 fev. 2007.

_____. O espetáculo da vida. In: BENDER, Ivo. *Autores Gaúchos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984. v. 3. p. 16-19.