



## *As núpcias de Teodora*, de Ivo Bender: uma ressignificação do mito

### *As núpcias de Teodora*, by Ivo Bender: a reframing of the myth

Mariana Soletti<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo conta com a análise da segunda peça do livro *Trilogia perversa* (1988), do dramaturgo gaúcho Ivo Bender, em específico no que diz respeito o sacrifício da personagem Teodora. *As núpcias de Teodora - 1874* adapta *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, e o presente texto fará um paralelo entre os motivos do sacrifício de Ifigênia em comparação com os de Teodora. Discutir-se-á a presença do mito trágico grego transposto na história do Rio Grande do Sul, enfocando na peça de Bender, de forma a traçar um paralelo com as origens da tragédia e suas variadas condições de significação de sacrifício. Para tal, além da análise do mito de Ifigênia original, de Eurípedes, e do francês Jean Racine, discorrer-se-á brevemente sobre a origem da tragédia e seus preceitos, tendo como referencial teórico, entre outros autores, Aristóteles (2003), Baumgarten (1985), Girard (1990), Lesky (1990) e Nietzsche (1999).

**Palavras-chave:** Ivo Bender. Eurípedes. Mito.

#### Abstract

The present article analyses the second play of the book *Trilogia perversa* (1988), by the playwright from Rio Grande do Sul Ivo Bender, especially towards the sacrifice made on Teodora. *As núpcias de Teodora - 1874* adapts *Iphigenia in Aulis*, by Euripides. The presence of the Greek tragic myth in the history of Rio Grande do Sul will be discussed, focusing on Bender's play, in order to draw a parallel with the origins of the tragedy and its varied conditions of significance of the sacrifice. To this end, in addition to the analysis of the original Iphigenia myth, by Euripides, the other Iphigenia myth by the French Jean Racine, and the origin of the tragedy and its precepts, using as a theoretical reference, among other authors, Aristóteles (2003), Baumgarten (1985), Girard (1990), Lesky (1990) and Nietzsche (1999).

**Keywords:** Ivo Bender. Euripides. Myth.

---

<sup>1</sup> Bolsista integral CAPES em Mestrado em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob orientação da Prof. Dra. Regina Kohlrausch. E-mail: solettimariana@gmail.com.

## Uma breve história da tragédia

Analisar episódios da tragédia grega com maestria, o que ajudou Bender a alcançar o ponto alto de uma extensa produção teatral, requer conhecimento acerca das problemáticas do trágico e, não menos importante, de um resumo de sua cronologia. Através da Grécia, sua principal expoente, a tragédia sobreviveu como retrato das condições histórico-sociais que possibilitaram seu sucesso. O motim de sua criação, “por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 1990, p. 18). Ao surgimento das cidades-Estados, foi permitida uma maior liberdade aos cidadãos, que, no período da Tirania, já pressentiram o surgimento da democracia grega. A ela, deve-se o crescimento da vida cultural e o desenvolvimento das cidades. Na época,

[...] a democracia grega apresentava uma tendência extremamente conservadora, na medida em que preservava por vários meios a supremacia de uma classe aristocrata. Esta primazia da aristocracia era preservada tanto pelo código religioso, através da oficialidade da religião olímpica, como pela manifestação cultural da tragédia. (BAUMGARTEN, 1985, p. 42)

Entende-se que a religião olímpica é a que forneceu toda a mitologia aproveitada pela literatura, inclusive seu viés moral e inexorável, o que perdurou na essência da tragédia. Tal mitologia era composta por deuses, semideuses e heróis. Todos, embora poderosos, subordinados à “moira” (*destino*) e à “ananke” (*o que tem de ser*). Ainda segundo Baumgarten (1985), essas duas noções tornam a travessia humana imutável, bem como pressupõem a existência de uma cronologia organizada, na qual não se pode intervir sob pena de instalação do caos.

No entanto, atrelado à liberdade individual do cidadão, principalmente na Grécia Clássica, “um fortalecimento dos cultos dionisíacos” aconteceu (BAUMGARTEN, 1985, p. 37). Festas arcaicas em exaltação às forças da natureza, que precederam a religião. O de Dioniso “cultuava o deus responsável pela fartura da terra, principalmente no que diz respeito ao vinho, ao mel e ao leite, [...] eram acompanhadas de danças e cantos do ditirambo, daí o seu caráter lírico que, mais tarde, transferiu-se para a tragédia” (BAUMGARTEN, 1985, p. 37). A tragédia prosperou pelo fundo da Confederação de Delos contra futuras invasões, através do qual Atenas conheceu um grande progresso

econômico, possibilitando sua expansão estética. E, mesmo que rituais e cultos tenham sido desvinculados da arte através dos séculos, o caráter dionisíaco se consolidou. Para Friedrich Nietzsche (1999, p. 17),

a tragédia é o mais ocidental dos gêneros literários. A vontade ocidental, insurgindo-se contra a natureza, dramatizou sua própria e inevitável queda como um componente humano e universal, o que ela não é. Uma das ironias da história literária é o nascimento da tragédia no culto de Dioniso. A destruição do protagonista lembra a matança de animais e, anteriormente, de seres humanos reais em rituais arcaicos.

Desvendando as alegorias de Nietzsche em “A origem da tragédia” (1999), o espírito dionisíaco significa o derramamento de emoções, da intuição, do sentimento que permite vida ao trágico, soterrado em formas apolíneas – estas racionalizadas e concretas, escondidas em “um reflexo da resistência do Ocidente à natureza, e da falsa impressão que tem dela” (PAGLIA, 1992, p. 17). Para os Gregos, Apolo é “a mais alta verdade, a perfeição deste mundo, opostas à realidade imperfeitamente inteligível de todos os dias, enfim, a consciência profunda da natureza reparadora”, enquanto Dioniso representava um estado de embriaguez (NIETZSCHE, 1999, p. 42). Ele atrairia mais o indivíduo subjetivo, colocando-o em estado de exaltação e obrigando-o, logo, a aniquilar-se.

A verdade é que, um contrapondo o outro, o impulso e uma tão simétrica razão, apoderaram-se do mito e o incarnam em representação, como forças artísticas que brotam do seio da própria natureza. Para Baumgarten (1985), o real problema começa quando a voz do homem tenta elevar-se à dos deuses. Outrora buscando explicações para a vida através dos deuses, em uma dualidade assimétrica em que arriscavam tudo e pouco ganhavam em troca, os homens conheceram a racionalidade. Isso seria importante para a renovação da tragédia à modernidade.

Assim como os trágicos gregos trabalharam problemas religiosos, morais e filosóficos de seu tempo, o homem começou a buscar explicação para o sentido da vida. Explorados em Pallottini (1983) e em outros teóricos, o choque e a crise são os catalisadores da tensão, que ocasiona o conflito.

O ressurgimento da tragédia aconteceu através do desafio às autoridades, a partir do século 16. Não só a ruptura da unidade da Igreja Católica, também a revolução copérnica abalou a convicção integral do homem em Deus. Por conseguinte, o homem parou de nele depositar as soluções, as preces e o seu próprio destino. Entramos na ideia

central de que

a tragédia moderna, portanto, tem seu conflito centrado no indivíduo: é o homem em luta consigo mesmo, determinando uma interiorização do conflito, que é uma decorrência do caráter do herói. Não há, assim, forças externas que interfiram na tragédia moderna, como acontecia com a tragédia antiga, onde, mediante a interferência dos deuses, havia uma solução e uma explicação para o conflito. O herói moderno tem caráter. (BAUMGARTEN, 1985, p. 47)

Recai toda a responsabilidade no herói da tragédia moderna, que sente a solidão na medida em que enfrenta a desgraça sozinho, ao contrário do que acontecia na tragédia antiga, na qual o herói tinha a solidariedade da comunidade. O exemplo mais contundente é o do príncipe Hamlet, da peça homônima de William Shakespeare, cuja missão era tão particular que o fantasma do pai somente falava com ele – os coveiros dizem que só Hamlet é quem tinha de saber. Reitera-se: “A derrota do herói, além de determinar sua vitória moral, proporciona que ele atinja a auto-realização através da auto-alienação mais extrema.” (BAUMGARTEN, 1985, p. 47).

O conflito interno proporciona uma ambiguidade maior na alienação do homem na sociedade e universo, contestando todos os seus valores e princípios há muito estabelecidos. Por mais que a crise esteja presente e a cadeia de acontecimentos seja parecida, na tragédia grega e na tragédia moderna, os motivos do herói antigo são contemplados e intensificados “pela contraposição em que nela o homem é colocado face aos deuses”, ao passo que o herói moderno entra em choque de interesse com forças antagônicas internas, consigo mesmo e sua consciência (LESKY, 1990, p. 19). Utilizando-se do exemplo anterior, Hamlet oscila entre o ser e não ser, questiona-se sobre as duas forças nele presentes: a força da vingança, buscando honrar o pai e enfrentar os seus demônios; e a força de esquecer, dando-se como derrotado, pronto para colocar um fim em sua vida.

### **O mito de Ifigênia**

Eurípedes apresenta sua versão do mito de Ifigênia, não sendo a primeira, nem sendo igual às outras anteriores. Conhecemos, pelo menos, três versões antigas: em uma a donzela é realmente sacrificada, em outra ela é transformada numa corça no momento do sacrifício e, na versão de Eurípedes, há a substituição por um animal, além da sua participação no poema grego *Cyprian Hymns*, como conta Brunel (2017). Ainda na visão do

autor, a versão de Ifigênia de Eurípedes faz parte de “um mito político tanto quanto um mito da guerra”, como também é um mito nacional (BRUNEL, 2017, p. 597). *Ifigênia em Áulis* centra-se em Agamêmnon e a sua permissão em sacrificar a filha, Ifigênia, para cativar a deusa Ártemis e permitir bons ventos para suas tropas rumo a Troia. Estagnados, após consultarem o oráculo Calcas, concluíram que a deusa Ártemis estava a reter os ventos – e que precisaria de um regalo imaculado. Receoso com a revolta das tropas e com o desenrolar da guerra, o homem envia uma mensagem à esposa dele, Clitemnestra, ordenando-lhe que enviasse Ifigênia para Áulis, com o pretexto de casá-la com Aquiles antes de o mandar para a luta. O conflito entre Agamêmnon e Aquiles sobre o destino da jovem, até então insolúvel, antecipa o seu fechamento. Contradições à parte, é obrigatório o sujeito da ação trágica ter elevado à sua consciência seu drama irreconciliável, sofrendo-o conscientemente como Édipo Rei, de uma forma conhecidamente grega. Neste caso, o **conflito é de Agamêmnon**, que sabia do descontentamento de Ártemis. Lamenta-se constantemente sobre o poder do destino e do fato de que está aquém dos deuses, impotente, sucumbindo a seus golpes.

AGAMÊMNON – Oh, poder do destino! Oh, fortuna! Oh, gênio colado aos meus passos. (EURÍPEDES, 1969, p. 81)

Mesmo sem a efetuação do sacrifício, são os deuses quem têm a chance de mudar o curso da vida – o que é arduamente criticado pelo protagonista, que não se sente nem feliz, nem protegido por seus superiores. De certa forma intransigente, o pai de Ifigênia é visto como uma criatura egoica ao repreender uma vontade maior, que não é a dele. Na peça de Eurípedes, trabalham polos opostos, os deuses e o homem; no entanto, não valem questionamentos maiores sobre o que irá ou não acontecer: *que será, será*.

Para autores modernos, a reconciliação que ocorre em *Ifigênia em Áulis* não é possível numa tragédia. Porém, Albin Lesky (1990) explica que tais peças revelam o trágico em copiosa medida, portanto, devem ser consideradas como tragédias. O que ocorre, segundo o autor, são diferenças na revelação do trágico que merecem uma distinção conceitual.

Há peças em que “a aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem”, denota o irremediável, *a visão cerradamente trágica do mundo* (LESKY, 1990,

p. 30). Outras tragédias apresentam o conflito trágico cerrado. No *conflito trágico cerrado*, o que acontece não representa a totalidade do mundo. Logo, é concebível que esse ou outro caso especial precisou acabar em morte e ruína, partindo de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. O terceiro fenômeno abarca as forças contrárias, o conflito, a aniquilação – a falta de escapatória, no caso da *situação trágica*, não é definitiva. Assim, por não chegar à catarse completa, “Ifigênia em Áulis atenua a rigidez do modelo aristotélico” (BLANK, 2005, p. 14).

A essência do caráter trágico de seu conteúdo não deixa dúvida e é grandemente legitimado, **mas se manifesta nos destinos de Agamêmnon e Clitemnestra como uma situação trágica**. A princípio, parece não haver outra solução senão a morte, mas a reconciliação final chega junto à solução pela deusa, que substituiu Ifigênia por uma corça no altar. Momentos antes de ser morta pelo sacerdote, foi miraculosamente elevada acima da pira pela mão da própria deusa e, assim, desapareceu. Ifigênia é levada aos campos e foge, justamente por seu consentimento ao sacrifício, declarando que preferia morrer heroicamente, louvando Ártemis, ao ser arrastada para o altar. Brunel (2017), no entanto, aponta que a jovem foi salva mais como “uma abnegação patriótica, e não [como] uma aceitação da vontade divina” (BRUNEL, 2017, p. 601, tradução nossa).

Ao optar pela mensagem de benevolência, claramente influenciada pela mudança de caráter de Ifigênia, seja qual tenha sido a sua motivação principal, a tragédia de Eurípedes não seguiu o roteiro aristotélico de se dar preferencialmente da fortuna para o infortúnio. A clemência liberta a dor e sofrimento de todos na peça.

Tão importante quanto, a validação do sacrifício por todas as esferas sociais da trama é o que, nesta peça em especial, “promove a interiorização da violência” (BLANK, 2005, p. 83). Em *Ifigênia em Áulis*, a mãe de Ifigênia volta a casa exaltando o heroísmo da filha em ascender à morada dos deuses. O marido já não tem culpa, pois foi o facilitador de todo este processo. Privilegiando efeitos diferentes dos aristotélicos, *Ifigênia em Áulis* caracteriza as suas personagens de maneira diferenciada, com regras menos rígidas para a tradição das tragédias áticas.

Ifigênia sobrevive em Eurípedes, e uma corça a substituiu no sacrifício. Na peça de Ifigênia escrita por Jean Racine, no século 16, a jovem é substituída por Erifila, filha de Helena e de Teseu, cujo verdadeiro nome também é Ifigênia (funcionando, certamente, como um duplo de Ifigênia).

À chegada do Iluminismo, o desenvolvimento da tragédia passou por mudanças. Por mais que a ideia do conflito interno – e da fragilidade humana – não seja compatível com visões antropocentristas e individualistas, “a natureza do trágico criou novas relações para sobreviver e reinventar-se em séculos remanescentes, mesmo – fecundadas – com a tragédia da antiguidade grega” (LESKY, 1990, p. 25). A submissa correlação entre deuses e homens, no entanto, cessa de existir completamente ao passo que o homem, agora, raciocina, se coloca no lugar de quem tem, de fato, o poder de escolha. O homem pensa.

#### AGAMÊMNON

Ulisses, parecendo aprovar minhas palavras,  
Deixou passar o fluxo desse primeiro caudal.  
Mas retomando sua atroz sagacidade,  
Sem demora ele evocou-me a honra e a pátria,  
Todo esse povo, os reis a meu mando submissos,  
E o domínio da Ásia, à Grécia prometido:  
Pela audácia de imolar o Estado à minha filha,  
Como um rei obscuro, junto à família, envelheceria!  
Confesso, com certo pudor, que me encontrava  
Sob o fascínio do poder e pleno de meu fausto.  
Os títulos de senhor da Grécia e de rei dos reis  
Atiçaram, de meu coração, a orgulhosa fraqueza. (RACINE, 1999, p. 102)

Em Racine, Agamêmnon questiona-se recorrentemente sobre sua posição na Grécia após uma vitória em Troia, quantas ovações receberia, mesmo oriundas do sacrifício de sua filha. No primeiro momento, quando abraça o sacrifício e manda a carta à Clitemnestra e a filha, sucumbe à vaidade. Tal ação, para Aristóteles, em *Arte poética* (2003, posição 358-372 no Kindle), significa uma queda no infortúnio.

Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal figura produz, não temor e compaixão, mas uma impressão desagradável); [...] nenhum homem completamente perverso deve tombar da felicidade no infortúnio (tal situação pode suscitar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor). Outro caso diz respeito ao que merece tornar-se infortunado; nesse caso o temor nasce do homem semelhante, de sorte que o acontecimento não inspira compaixão nem temor.

O fato de **Agamêmnon ter cogitado a morte da filha** não deve decorrer de um defeito moral, **mas de um erro humano – a predileção pela vaidade**, no sentido da deficiência humana em reconhecer aquilo que é correto não só para si. Do resultado de seus devaneios, nascem a desgraça, o sofrimento: o conflito. Para Lesky (1990, p. 35),

o erro humano não se contrapõe ao crime condenável moralmente. Devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo emprestar um país inteiro. (LESKY, 1990, p. 35)

Junto a isso, a culpa de Agamêmnon em Racine chega antes mesmo da validação do sacrifício, como consciência do pecado. A culpa trágica, como é chamada, só é possível porque o homem que falhou, segundo Aristóteles, não é nem moralmente perfeito nem reprovável. Ele é apenas um pouco melhor do que somos, para que possa ser retratado como um semelhante, parafraseando o grande filósofo grego. Tudo se torna possível, portanto, através da racionalização da personagem.

Sob a perspectiva de uma punição por erros cometidos pelos pais ou, ainda, pela fúria cega do destino, o sacrifício de Ifigênia se concretiza desta vez. No entanto, a filha de Agamêmnon é substituída por Erifila, seu duplo, cujo nome verdadeiro também é Ifigênia, esta filha de Helena. Erifila, então, aceitando o amor entre Aquiles e Ifigênia, aniquila-se. De falar com Aquiles, Ifigênia é proibida para sempre, e o dispensa de sua vida. Assim, **a ideia do sacrifício se duplica.**

**ULISSES**

Não, tua filha está viva, e os Deuses, saciados.  
Tranquiliza-te. O Céu consentiu em devolvê-la.

**CLIMNESTRA**

Ela vive! E és tu quem vem dizê-lo!

**ULISSES**

Sim, eu, que contra vós e contra Ifigênia  
Pensei ter de firmar a vontade de Agamêmnon.  
[...]  
Um outro sangue de Helena, uma outra Ifigênia,  
Nesta praia deve, em sacrifício, perder a vida. (RACINE, 1999, p. 168)

René Girard (1990) entende que o sacrifício se situa também na crise social. A Grécia da tragédia se encontrava num período de transição, de uma ordem religiosa arcaica para uma ordem religiosa mais moderna, enquanto a França de Racine experimentava as consequências do Iluminismo. No sentido da totalidade da peça, o sacrifício de Ifigênia e de Erifila podem ser semelhantes. No caso da tragédia grega, é mais corriqueira a **violência** descrita em termos de sacrifício, como algo venerável e, mesmo assim, uma espécie de crime. As personagens se veem presas ao mecanismo implacável e

Erifila, no caso do texto de Racine, incorpora o que é chamado de “bode expiatório”, como visto em Baumgarten (1985): ao contrário de Agamêmnon, quem de fato movimenta a tragédia, é a mulher que faz o trabalho do herói, encarnando **a violência que está em todos, canalizando a culpa e fazendo com que todos se sintam libertos do perigo da violência**. A alegria de Clitemnestra é contagiante. Entretanto, o destino cumpriu-se de forma inevitável.

A presença do duplo em Erifila pode ser explicada por René Girard, em *A violência e o sagrado* (1990). Girard examina a presença do “duplo” e dos irmãos na tragédia, cuja significação é a luta entre os iguais e o desaparecimento das diferenças culturais. **A presença do duplo caracteriza a verdadeira crise sacrificial**, determinando que a tragédia reconduza todas as relações humanas para a unidade de um mesmo antagonismo trágico. Aqui, percebe-se uma situação de *conflito trágico cerrado*, pois houve uma aniquilação devidamente justificada.

### **Ivo Bender e a resignificação do mito de Ifigênia**

Prestes a eclodir o Estado Novo, Ivo Bender nasceu dia 23 de maio de 1936, em São Leopoldo. Segundo as informações de “Autores Gaúchos” (1990), viveu uma infância pobre na colônia alemã como filho caçula. Seu irmão mais novo tinha dez anos quando ele nasceu. As ressonâncias de sua vivência na colônia podem ser vistas na análise a seguir, que leva em conta a história da colonização alemã no Rio Grande do Sul. Ingressou no curso clássico ainda no Sinodal, mas veio estudar no Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. Quando passou no vestibular de Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, conseguiu seu primeiro emprego como intérprete de inglês e alemão no balcão de recepção do City Hotel. Serviu ao exército nos anos seguintes. Conheceu Lúcia Mello, do CAD (Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), enquanto cursava Didática na Faculdade de Filosofia (também na UFRGS) e estava se sentindo perdido. Escreveu o primeiro texto dramático, *As cartas marcadas ou Os assassinos* (1961), que os mesmos encenaram. Depois, veio *A terra devorada* (1963) e *Os alcatruzes* (1967). *A terra devorada* não teve boa receptividade do público, enquanto *Os alcatruzes* foi descartada pelo próprio autor. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, começou a ganhar reconhecimento no sul do Brasil. Escreveu textos para crianças e até mesmo contos antes de seu fale-

cimento, dia 25 de junho de 2018.

Ivo Bender, ao escrever *As núpcias de Teodora - 1874*<sup>2</sup> (1988), utiliza como pano histórico a Revolta dos Muckers, um conflito entre o Governo e a seita religiosa liderada pelo casal Jacobina Maurer e João Jorge Maurer. Travada entre 1873 e 1874, em São Leopoldo (atualmente Sapiranga), no Rio Grande do Sul, a revolta foi impulsionada por Jacobina, que se julgava uma reencarnação de Cristo e que prometia construir a “cidade de Deus” para seus discípulos, cerca de 250 pessoas. A ação, então, se passa no interior do Rio Grande do Sul, em região de colonização alemã. A peça conta a história do conflito de Cristóvão Hagemann a ser intimado por Jacobina Maurer, a quem a seita atribuía a personificação de Jesus Cristo, a sacrificar a sua cara filha, Teodora, em prol de uma vitória contra as tropas militares e a Província do Rio Grande do Sul.

**Hagemann** (junto da rocha)

- Que desejo é esse Teu, Altíssimo, que me leva a perder aquilo que mais amo? Onde Te ocultas? Por qual deserto andas que não encontro Teu rastro? Por que me cobras um preço tão alto por uma vitória que nem sei se ainda quero? Depois de feito o que não posso fazer, com que olhos encarar a minha mulher? Meus filhos perguntarão, um dia: que pai foi o nosso para ousar o que ninguém teve a coragem de ousar? (Pausa) Altíssimo, eu amaldiçôo Tua mão que me escolhe para sofrer o que homem algum já sofreu. Três vezes maldita seja a Tua vontade e maldito o Teu nome para sempre. (BENDER, 1988, p. 68)

O que, de início, parece uma situação irremediável, cujas consequências **não** estão atreladas à ação do protagonista, engana. Cristóvão Hagemann, um devoto Mucker com o respeito dos colonos e influência sobre eles, pensa em abandonar a luta armada, pois percebe a derrota iminente do grupo para o exército nacional. Na seita, Jacobina, deitada de costas sobre uma mesa e as mãos amarradas, feito “o Altíssimo”, amaldiçoa quem sair da seita, de antemão. De forma a punir a desonra de Cristóvão, Jacobina o avisa: caso não sacrificasse a filha, a sua casa será destruída, “sal grosso será deitado sobre sua terra para que nada mais ali brote, sua descendência será varrida e seu nome desaparecerá da memória dos homens” (BENDER, 1988, p. 60). Percebe-se que Cristóvão divaga em relação

---

<sup>2</sup> Houve uma mudança nos títulos do livro *Trilogia perversa*, conforme nos diz Adams (2013, p. 35): 1941, 1874 e 1826 foram os títulos que receberam as peças na ocasião de sua publicação, pela Editora da Universidade/UFRGS, MEC/SeSu/PROEDI, em 1988. No entanto, Ivo Bender decidiu que os textos deixariam de conter apenas algarismos a fim de “agregar a eles os nomes que receberam suas três encenações originais, todas realizadas por Decio Antunes, em Porto Alegre, respectivamente em 1996, 2000 e 2002”. De tal forma que foram denominadas *Colheita de cinzas - 1941*, *As núpcias de Teodora - 1874*, e *A ronda do lobo - 1826*.

ao sacrifício da filha (“A vontade de Deus me é inatingível”), mas que, o que sente, é “medo” (BENDER, 1988, p. 63-64). Entende-se que ele terá de escolher entre a vida da filha preferida ou arcar com a possibilidade de maldição divina proferida por Jacobina.

Medo da entidade religiosa personificada em Jacobina, medo da derrota dos Mucker, juntamente da reação da mulher, Cornélia, ao saber da iminente imolação. No entanto, **o conflito de Cristóvão parece cerrado pois ele acredita, e compra, a visão de mundo da seita dos Mucker**. Encontra-se no escopo do *conflito trágico cerrado* – o que acontece com Cristóvão não representa a totalidade do mundo, tanto é que foram derrotados – pois, não consideremos a aniquilação como “a versão cerradamente trágica do mundo”. Jacobina, Jorge e todos os que ficaram para a defesa do acampamento foram massacrados. Tudo após o sacrifício de Teodora, que era um requisito para uma vitória. Logo, é concebível que a tragédia moderna e contemporânea precise acabar em morte e ruína, partindo de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido.

Poder-se-ia comparar Jacobina, a Messias, com a Artemísia de Eurípedes. Por mais que Cristóvão não possa ter questionamentos maiores sobre o que irá ou não acontecer, confiando na existência do destino pela persuasão da mulher, no final da tragédia moderna assume a inveracidade da “divindade”. Logo, não há Deuses interferindo na narrativa – pelo menos, não neste caso.

Olhando pelo espectro da desordem, o sacrifício como violência deve ser entendido como algo que é realizado no sentido de poupar toda uma coletividade, eliminando as tensões presentes, protegendo seus semelhantes de sua própria violência como **meio de preservação da unidade social**.

Na obra de Bender, a inocência de Teodora parece ter maior significância do que nos outros textos; tratando-se, evidentemente, de uma época estritamente vitoriana, não devemos deixar o meio de lado, mesmo lembrando as palavras de Paglia (1992, p. 17): na tragédia, a destruição da protagonista “lembra a matança de animais e, anteriormente, de seres humanos reais em rituais arcaicos”. A teórica feminista entende que

a tragédia é um veículo ocidental de teste e purificação da vontade masculina. A dificuldade para enxertar-lhe protagonistas femininas resulta não do preconceito masculino, mas de instintivas estratégias sexuais. A mulher introduz crueldade bruta nas tragédias porque é ela o problema que o gênero tenta corrigir. [...] A tragédia faz um jogo masculino, um jogo que ela mesma inventou para arrancar a vitória das garras da derrota. (PAGLIA, 1992, p. 18)

Intercalando as duas ideias, o sacrifício de Teodora é justificado por um contexto que Bender sabia existir, mas que deixou descansando sob as mais superficiais camadas de percepção. Ao o encontrarmos, Ifigênia torna-se um mártir duplo: pois a oferenda, sendo jovem e feminina, significa algo a mais para os corpos sociais. No texto, inúmeras vezes Teodora é caracterizada como jovem, certa vez até como “criança” (BENDER, 1988, p. 94). Como no caso do mito de Jean Racine, em que Erifila, à disposição, é imolada, Teodora, de forma coercitiva, é sacrificada de forma metafórica a toda coletividade que representa. Erifila foi o bode expiatório de Ifigênia e de sua família, enquanto, Teodora, da pequena comunidade alemã, mesmo que sua morte tenha sido em vão. Assim, seguindo os preceitos de Girard (1990), a tragédia aparece como algo vinculado à violência e que tem origem na crise sacrificial.

**Portanto, relacionam-se as obras de Eurípedes e Bender**, em específico, pela apropriação do último em trazer à tona novamente a **maldição divina**, que outrora recaiu sobre Ifigênia. O autor “aproveita o ensejo e humaniza a entidade divina de Ártemis, pois conta com a figura de Jacobina, líder messiânica que dizia encarnar Deus e transmitir Suas palavras através de sua boca” (ADAMS, 2013, p. 41). Ivo Bender revisita também o **conflito trágico de Agamêmnon-Hagemann** e o final em aberto para a **sequência do mito**: a vingança de Clitemnestra contra Agamêmnon aparece, aqui, na **última fala de Cordélia**, que espera ansiosamente para que Cristóvão Hagemann volte para casa e sofra as consequências de sua difícil escolha.

### Considerações finais

Interligam-se as peças, não só pelo grosso de personagens e acontecimentos, também por serem peças ligadas “a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo – a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações da vida” religiosamente ligadas à visão de mundo em vigência (LESKY, 1990, p. 26). Isto é, certos valores da então sociedade em vigência podem, sim, refletir no andamento dos acontecimentos (e no fechamento de determinada situação). Jean Racine e Ivo Bender, por outro lado, também compartilham similaridades: continuam deixando a fortuna para o início, e o infortúnio para o fim.

As tragédias têm conflitos com fechamentos e conjunturas que nos obrigam a buscar a essência do texto, a visão de mundo apresentada e os recursos utilizados pelos

autores. O sacrifício toma parte ora pela vítima expiatória, ora pelo desejo sacrificial dos Deuses. Conclui-se, portanto, que Ivo Bender, ao escrever *As núpcias de Teodora - 1874*, recriou um texto sem reconciliação, ao passo que verossímil para o leitor da tragédia moderna. Ao não encontrar correspondência na concepção artística da peça de Eurípedes, as personagens e a trama central do grego servem como meramente fundo composto de intertexto. Neste caso, o encadeamento das ações se dá de maneira verossímil, não havendo a quebra através do *deus ex machina*. A solução final, de uma forma irônica e perspicaz, reiteramos, é diferenciada: há sacrifício, como numa *visão cerradamente trágica do mundo*. Eurípedes, Racine e Bender trataram do mesmo mito em sua obra, os dois últimos com base em Aristóteles. Aristóteles e os preceitos da *Poética* são posteriores a Eurípedes. O que Aristóteles faz, com efeito, é expor como se deveria escrever uma “boa” tragédia. Portanto, não são normas levadas em consideração pelos tragediógrafos gregos (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes), mas levadas em consideração por autores posteriores, como Racine e Bender.

O conflito interno é uma mescla do Destino, em letra maiúscula, como o de Eurípedes, que Jacobina lhe impõe - com a dúvida, assim como os do Agamêmnon de Jean Racine. Eurípedes trouxe à cena caracteres menos rígidos e com ações mais flexíveis, através da descaracterização da ação ou da disseminação do diálogo enquanto arma, respectivamente. Assim, no encadeamento dessas ações, cada texto possui princípios individualizadores em si.

## Referências

ADAMS, Marcelo. Tragédia grega em terras gaúchas. **Revista da Funarte**, a. 13, n. 25, jan./jun. 2013.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUTORES Gaúchos. **Série autores gaúchos**, v. 1. Porto Alegre: IEL, 1990.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia e modernidade. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 37-78, dez. 1985.

BENDER, Ivo. *As núpcias de Teodora*. In: **Trilogia perversa**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.

BLANK, Deividi Silva. **A tragédia em dois tempos: Ifigênia em Áulis**, de Eurípedes, e 1874, de Ivo Bender. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.

BRUNEL, Pierre. **Companion to literary myths, heroes and archetypes**. London and New York: Routledge, 2017.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis**. Porto: Livraria Civilização, 1969.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1999.

RACINE, Jean. Ifigênia. In: \_\_\_\_\_. **Fedra, Ifigênia e Tebaida ou os Irmãos Inimigos**. São Paulo: Mercado Aberto, 1999.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Submetido em: 24 jun. 2020

Aprovado em: 05 nov. 2020