REVISTA DA FUNDARTE
Ano 13 – Número 25 – Janeiro/Junho 2013

Tragédia grega em terras gaúchas

Marcelo Ádams
m.adams@terra.com.br
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS

Resumo: Este artigo analisa o texto dramático *As núpcias de Teodora- 1874*, do dramaturgo gaúcho Ivo Bender, em relação com a tragédia grega *Ifigênia em Áulis*, do grego Eurípides. São destacadas algumas passagens que exemplificam as similaridades e as diferenças entre a obra grega e a brasileira.

Palavras-chave: Tragédia grega; Ivo Bender; Revolta dos Muckers; Teatro brasileiro.

Greek tragedy on rio grande do sul land

Abstract: This article analyzes the play *As núpcias de Teodora- 1874*, by the gaucho playwright Ivo Bender, and their relation with the greek tragedy *Iphigenia in Aulis*, by the greek Euripides. Are object of emphasis some parts that exemplify the similarities and the differences between the greek and the brazilian play.

Keywords: Greek tragedy; Ivo Bender; Revolt of the Muckers; Brazilian theatre.

Apresentadas em volume único quando editadas em 1988, as peças *1941*, *1874* e *1826*[1] não necessitam, para serem fruídas pelo leitor, de um conhecimento aprofundado dos mitos gregos nos quais o dramaturgo Ivo Bender se baseou para escrever seus textos. A exemplo do costume grego clássico de compor três tragédias interligadas por um mesmo mito, formando uma trilogia (estrutura notabilizada por Ésquilo, que em 456 a. C. deu a ver sua *Oresteia*[2], único exemplo remanescente desta forma a chegar aos nossos dias), Ivo Bender compôs a sua própria: a *Trilogia perversa*. Aproveitando a mesma família trágica que Ésquilo escolhera para teatralizar (os Átridas), Bender cria equivalências tanto em situações quanto em personagens, não deixando dúvidas de que optou por recriar os

[1] São esses os títulos que receberam as peças na ocasião de sua publicação, no volume *Trilogia perversa, 1826–1941* (Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988). No entanto, Ivo Bender manifestou a decisão de modificar os títulos dessas três obras, que deixarão de conter apenas algarismos – que segundo o autor, são "pouco comerciais" – para 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. Assim, em uma futura reedição, serão denominadas: *Colheita de cinzas- 1941*; *As núpcias de Teodora- 1874*; e *A ronda do lobo- 1826*. Neste artigo acataremos, a partir deste ponto, a vontade do autor, com a citação do título e do subtítulo de suas peças.

[2] A *Oresteia* é composta pelas tragédias *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides*.

elementos da mitologia grega no contexto da colonização alemã no interior do Rio Grande do Sul dos séculos XIX e XX. A raiz mitológica se encontra presente, mas foi tão coerentemente adaptada aos novos contextos nos quais se insere, que as temáticas constantes nos tragediógrafos gregos encontram reprodução bastante fiel em intensidade e força dramática. Tomando a família dos Átridas como principal motor dramático, a *Trilogia perversa*, no entanto, abandona a ideia de uma única família sendo alvo de todas as desgraças provocadas pelos deuses ou por seus membros, através de atos desestruturadores da ordem. O que ocorre é a pulverização dessa culpa em toda uma etnia: neste caso, a alemã, da qual descende o autor, nascido em 1936, em São Leopoldo (RS).

Outro aspecto importante na trilogia de Bender é a inversão cronológica inserida desde uma época mais recente (1941) para uma época muito mais remota (1826). À medida que os acontecimentos das três peças vão se afastando no tempo, são também desvelados os primórdios da colonização germânica, e algumas das principais ocorrências do passado desses imigrantes no Rio Grande do Sul são dramatizadas. Seria um equívoco ler as peças de Bender como um documento histórico da povoação alemã, mas é inegável que a exaustiva pesquisa realizada pelo autor colaborou na recriação de alguns comportamentos culturais e situações históricas. Ao lado do mergulho no passado, através da cronologia inversa, Bender, por se valer do mito dos Átridas, aproveita as situações trágicas constantes na linhagem de Orestes para flagrar o início dessa espécie de acerto de contas com sua própria descendência.

Das peças que compõem a *Trilogia perversa*, *As núpcias de Teodora- 1874* é a que mais fielmente se espelha em uma tragédia grega remanescente para estruturar suas ações. Se, por exemplo, em *Colheita de cinzas- 1941*, não há apenas uma obra tratando do mito de Electra e Orestes para servir de inspiração direta[3], no drama desenvolvido em meio ao conflito Mucker – *As núpcias de Teodora- 1874* – a referência direta é *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, escrita provavelmente em 405 a.C., um ano antes da morte do poeta. Especulações de que

[3] Ao contrário, os três maiores autores da tragédia grega nos legaram versões do mito de Electra: *Coéforas*, de Ésquilo (456 a.C.); *Electra*, de Sófocles (provavelmente escrita entre 420 e 410 a.C.); e *Electra*, de Eurípides (cerca de 413 a.C.)

não teria sido concluída pelo autor de *Medeia* e *As bacantes*, mas sim pelo sobrinho do dramaturgo, não desmerecem o valor da tragédia. A peça de Eurípedes é considerada por muitos uma obra-prima e, antes de tudo, coerente com o mito, trabalhado ainda pelo autor em *Ifigênia em Táuris*, que narra a vida da heroína após sua substituição por uma corsa em Áulis, no altar de sacrifícios[4].

É curioso notar o que Aristóteles diz sobre a peça de Eurípides em sua *Poética*. No livro XV, que trata dos caracteres da tragédia, o Estagirita escreve que "Exemplo de (...) incoerência [é] a *Ifigênia em Áulis*, porque a Ifigênia suplicante não se assemelha com a que se mostra depois". Na sequência, Aristóteles esclarece a que se referia ao falar de coerência:

> A necessidade e a verossimilhança devem estar presentes na representação dos caracteres, assim como na sequência das ações, de maneira que seja necessário e provável, a determinado personagem, falar tais palavras e praticar tais atos; também é assim em relação ao ordenamento dos fatos. (ARISTÓTELES, 2004, p.55)

Essa crítica de Aristóteles dá conta de uma das maiores polêmicas em relação à tragédia em questão. A mudança brusca, de uma atitude de completo desespero pela iminente morte em holocausto, para uma resignação heróica, só pode ser fruto de uma das principais características do Eurípides dramaturgo, o aprofundamento psíquico das personagens. Albin Lesky fala sobre a característica da obra euripidiana, da qual *Ifigênia em Áulis* faz parte:

> *Ifigênia em Áulis* é um caso por si. Nela encontramos aquele novo modo de conduzir a ação, que num curso movimentado, suspende todas as vezes a situação anterior por meio de uma nova situação (...) condicionado pela psique das personagens. (...) patenteia-se com nitidez que aqui, no período derradeiro da atividade criadora do poeta, veio a eclodir uma nova forma dramática, com forte relaxação psicológica da antiga textura. (LESKY, 2003, p.260)

Iniciando a tragédia com uma bem sucedida fusão do prólogo narrativo – em que uma personagem, ou o coro, contextualizam a ação pregressa, colocando sobre o tabuleiro as peças do jogo – com o emocionado desabafo de Agamenon perante um velho servidor, em que o comandante grego apresenta as circunstâncias que o levaram até aquele momento de grande tensão, Eurípedes já coloca a cena em ação

[4] Segundo essa versão do mito, Ifigênia teria sido resgatada pela deusa Ártemis no último momento, quando estava prestes a ser sacrificada por Agamemnon, impedindo o filicídio.

candente imediatamente após seu início. Segundo Lesky, o propósito do dramaturgo é "substituir o árido relato do prólogo típico por uma cena que, desde a primeira palavra, nos subjugue ao feitiço de sua atmosfera de impregnação psíquica" (2003, p. 260). Até a entrada de Ifigênia, que acontece passado pouco mais de um terço da tragédia, o que se vê são cenas que guardam profundo apelo emocional.

A peça toda contém diversos momentos de conflito psicológico, pouco comuns na tragédia grega. Lesky chama a atenção para o fato de que, em *Ifigênia em Áulis*, "o cunho característico do homem (...) não é mais rígido e imutável, mas de si próprio gera, sob a demanda do mundo externo, a transformação decisiva" (2003, p. 263). Assim, em Eurípedes as personagens têm mais espaço para serem contraditórias em suas ações, dada a possibilidade de avaliação profunda da situação posta. O que Lesky chama de "modificação da alma humana" supera, em muito, qualquer questão religiosa, mesmo envolvendo a exigência de Ártemis pelo sacrifício de Ifigênia, a filha primogênita de Agamemnon. Este, apesar de sentir-se ameaçado pelas tropas gregas, tem a opção de abandonar o plano de imolação da filha. Menelau, inicialmente convicto de que o sacrifício é a melhor saída, é levado pelas palavras do irmão, que o tocam profundamente. Aquiles, apesar de sua índole guerreira, e mesmo admitindo o cancelamento da missão a Troia, decide que o sacrifício não deve acontecer, convencido pelas palavras de Clitemnestra.

O movimento inverso de Ifigênia que, de suplicante, passa a oferecer seu corpo a Ártemis, talvez seja o mais brusco, mas não é o único da tragédia. Entre o trecho em que a virgem brada "Ah! infeliz de mim! Apenas porque Páris deteve seu olhar sobre Helena funesta – sim, a funesta causadora de infortúnios! – vou dar o último suspiro, imolada pelo cruel cutelo de meu pai cruel!" (EURÍPIDES, 1993, p. 86), e o trecho em que a mesma personagem muda de ideia, "Tomei neste momento a decisão final de me entregar à morte, mas o meu desejo é enfrentá-la gloriosa e nobremente, sem qualquer manifestação de covardia" (EURÍPIDES, 1993, p. 92), passam-se pouco mais de 80 versos. Mas está presente aquela movimentação da alma a que se refere Lesky, e que, ainda segundo suas palavras, "preparou o drama moderno, na mesma medida em que afrouxou o conceito clássico de *physis*" (LESKY, 2003, p. 256). Aristóteles, ao criticar a suposta incoerência de Ifigênia,

enxerga apenas as duas posições da heroína como antitéticas, mas não constrói uma ligação entre elas, que estaria a cargo da psique.

Dividida em dois atos e somando 19 cenas, *As núpcias de Teodora- 1874*, ao contrário de sua tragédia inspiradora, não tem sua ação concentrada em apenas 24 horas. Não é possível determinar com precisão o tempo decorrido, mas é certo que se desenvolve durante alguns meses. A maior parte da ação se concentra em dois grandes blocos de tempo: o primeiro deles, que compreende as cenas de 1 a 7 do primeiro ato, abrange um período de pouco menos de 24 horas; o segundo bloco, compreendendo as cenas de 1 a 9 do segundo ato, inicia no alvorecer do dia e vai até a noite. Além desses dois blocos principais, temos as cenas 8 e 9 do primeiro ato, localizadas "dias depois" da cena 7 do primeiro bloco; um intervalo de dois dias que separam o primeiro ato do segundo, tempo da viagem de Cordélia e Teodora até o acampamento Mucker; e uma passagem de tempo da cena 9 para a cena 10 do segundo ato, em que a rubrica informa que a ação se passa "tempos depois".

Das peças que compõem a *Trilogia perversa*, *As núpcias de Teodora- 1874* é a que mais proximidade tem com o que se poderia chamar de verdade histórica. Os outros dois segmentos da trilogia de Ivo Bender, apesar de terem como pano de fundo acontecimentos que se deram na vida real (em *Colheita de cinzas- 1941*, a grande enchente que afetou grande parte do território do Estado, naquele ano; em *A ronda do lobo- 1826*, os anos iniciais da colonização alemã no Rio Grande do Sul), não apresentam figuras que realmente existiram no desenvolvimento de suas ações. Em *As núpcias de Teodora- 1874*, ainda que algumas das personagens tenham sido decalcadas da realidade histórica – Jacobina Maurer e seu marido Jorge[5] –, mas

[5] Jacobina Mentz Maurer (1841?-1874), nascida em Novo Hamburgo (RS), casou-se em 1866 com João Jorge Maurer, ambos filhos de imigrantes alemães que vieram colonizar a região do Vale do Sinos, a partir de 1824. Após uma "visão divina", João Jorge Maurer passou a atender como médico, prescrevendo ervas medicinais aos colonos alemães. Após 1870, o casal Maurer começa a receber em sua casa os habitantes da região (naquela época, dividida entre protestantes e católicos) para leituras da Bíblia, realizadas por Jacobina. Pelo fato de sofrer desmaios desde os 12 anos de idade e ser sonâmbula, os colonos passaram a atribuir a Jacobina poderes especiais, crendo que ela manifestava a vontade de Deus e até mesmo ser a reencarnação de Jesus Cristo. Centenas de pessoas passaram a segui-la, abandonando suas igrejas, o que provocou a revolta dos que acreditavam ser a líder desse movimento messiânico uma fraude e uma ameaça à ordem. Os descontentes com o grupo de Jacobina chamavam seus seguidores de Mucker (em alemão, falso santo). Os Muckers foram destroçados pelas tropas do exército brasileiro, em 2 de agosto de 1874, após heróica resistência no morro Ferrabrás, em que centenas de pessoas foram mortas.

sejam representadas de forma não idêntica ao que foram em vida, não se pode deixar de levar em conta a inspiração direta das figuras reais em suas composições. Se assim não fosse, não haveria necessidade de batizá-las com os nomes dos líderes do movimento Mucker.

O que chama a atenção na peça de Ivo Bender é sua notável capacidade de entrelaçar duas mitologias tão distintas e, em uma primeira consideração, tão pouco relacionadas para que se pensasse em aproximá-las. Se por um lado há o referencial concreto de uma obra anterior, *Ifigênia em Áulis*, por outro, a contextualização da situação trágica grega em uma região de colonização germânica é surpreendente e verossímil. Mesmo o elemento que torna a tragédia grega impossível em nossa sociedade – o fator religioso da crença nos deuses – é representado de forma a que se atinjam as mesmas condições de credibilidade e submissão frente aos preceitos divinos.

Para atingir essa proximidade com a tragédia matriz, Bender efetuou algumas modificações na fábula de seu drama. Trabalhando com uma situação fictícia (o mito grego), o autor apropriou-se de duas mitologias para criar a sua própria. Da tragédia de Eurípedes aproveitou as situações e a maioria das personagens. Assim, temos equivalentes aos principais caracteres gregos no drama de Bender: o rei Agamemnon assume as feições de Cristóvão Hagemann, o braço direito de Jacobina no movimento Mucker; Clitemnestra transforma-se em Cordélia, a mulher de Hagemann; Ifigênia torna-se a jovem Teodora; Aquiles sofre algumas modificações, mas é claramente representado por Guilherme; finalmente temos Jacobina, que é a representação, principalmente, da deusa Ártemis, mas também com traços do adivinho Calcas.

IFIGÊNIA EM ÁULIS	**AS NÚPCIAS DE TEODORA- 1874**
Agamemnon	Cristovão Hagemann
Clitemnestra	Cordélia Hagemann
Ifigênia	Teodora Hagemann
Aquiles	Guilherme

Ártemis/Calcas	Jacobina Maurer
Coro das mulheres de Cálcis	Colonos 1 e 2

O caso de Jacobina é curioso: na tragédia de Eurípides, Ártemis e Calcas não são personagens do drama, já que em nenhum momento aparecem em cena, sendo somente citados pelos outros. Ivo Bender aproveita o ensejo e humaniza a entidade divina de Ártemis, pois contava com a figura de Jacobina, líder messiânica que dizia encarnar Deus e transmitir Suas palavras através de sua boca. Com o diferencial da época em que a tragédia euripidiana foi composta e que os oráculos eram transmitidos a adivinhos, ou interpretados através de sinais da natureza, Bender funde as figuras de Ártemis e de Calcas, isto é, a deusa e o instrumento de divulgação de sua vontade. Jacobina, ao encarnar Deus, é, ao mesmo tempo, proferidora das ordens e porta-voz.

Menelau, irmão de Agamemnon na tragédia de Eurípides, e inicialmente o principal incentivador do sacrifício de Ifigênia, é a figura que desaparece da peça de Bender. E por motivos óbvios, já que o principal objetivo que se quer alcançar com o sacrifício de Ifigênia é a vinda de ventos favoráveis que façam mover as naus gregas que partem para Troia. Menelau é o maior interessado, já que sua mulher Helena encontra-se na cidade de Príamo, levada por Páris. Em *As núpcias de Teodora-1874*, o objetivo almejado é bem diferente, apesar de envolver uma luta entre vontades distintas: os Muckers e seus detratores. A peça de Bender flagra a ação do conflito bélico em seu curso, ao passo que, em Eurípides, ainda não iniciou a guerra, pois serão os ventos que propiciarão o início do combate. Na peça brasileira, o sacrifício é um recurso desesperado para reverter a derrota iminente; na peça grega, é apenas o início do conflito.

Guilherme, um dos colonos Mucker, assume a função de Aquiles, defensor de Ifigênia. Mas, ao contrário da peça grega, não é falsamente indicado como o noivo da jovem que vem para ser sacrificada. Bender prefere empregar uma simbologia mais sombria, ao fazer Cristóvão forjar para Teodora a união com Antonio, um Mucker morto há tempos em uma emboscada das facções inimigas. Todos os preparativos para a união fictícia são, assim, absurdos, tanto quanto o

sacrifício vindouro. Mesmo o fim de Guilherme difere muito do fim de Aquiles na tragédia. Em Bender, o defensor de Teodora é assassinado pelos próprios companheiros, indignados com sua oposição ao sacrifício da jovem. Essa escolha por um final infeliz para Guilherme reforça ainda mais a desesperança que percorre todo o drama. Não há sequer um momento de felicidade autêntica na peça. Mesmo ações que, eventualmente, pudessem trazer alguma alegria para as personagens, como o esperado reencontro entre Teodora e seu pai, são obscurecidas pela terrível armadilha que se fecha sobre a jovem. Ações banais efetuadas pelas personagens assumem um caráter simbólico de morte. No ato I, cena 1, a primeira ação a que somos apresentados, por intermédio de Cordélia, é a de feitura de um vestido branco. Depois, no decorrer da peça, ao tomarmos conhecimento das preparações para o sacrifício de Teodora, associamos esse vestido a uma mortalha, que envolverá o corpo da jovem no momento de sua morte.

Outra equivalência entre a tragédia de Eurípides e *As núpcias de Teodora-1874* é o coro. Mesmo que tenha sido modificada a composição dos integrantes que, em Eurípides, eram mulheres da cidade de Cálcis, mantém-se muito da função: narrar o que não é visto em cena. Na versão de Ivo Bender, esse papel de coro é dado aos colonos sentinelas, chamados apenas de Colono 1 e Colono 2. A despersonalização dessas duas figuras provém exatamente de seu caráter de comentadores da ação principal, como originalmente acontecia na tragédia grega. Mas, mesmo aqui, Bender articula um esboço de personagens, já que é possível distinguir, claramente, caracteres diferentes para cada um dos sentinelas. O Colono 1 mostra-se crente da causa que defendem, justificando, às vezes cegamente, os atos de Jacobina. Já o Colono 2 mostra-se muito mais reticente em relação a uma possível vitória dos Muckers. Suas falas, muitas vezes, afastam-se para um passado relembrado ou um futuro idealizado: “Eu queria rever a minha noiva, meus pais. Fico cismando: como estarão as coisas em casa? Se estão preparando a terra, se o centeio já foi semeado” (BENDER, 1988, p. 58). Presente apenas fisicamente, toda sua expectativa dirige-se para um dia em que as coisas serão diferentes: “Um dia, isto termina e daí volto para junto dos meus. Caso com minha noiva e vou cuidar da minha terra” (BENDER, 1988, p. 59).

A função dos colonos sentinelas é explicitada em outros momentos, como quando observam à distância, através de uma luneta, os acontecimentos que se desenrolam no acampamento. Dirigem sua atenção ao foco principal da ação, do qual estão, tanto metafórica (em seu caráter épico) quanto fisicamente, afastados. Na cena 1 do segundo ato, através das informações dos colonos, sabemos da chegada de Teodora e Cordélia ao acampamento:

> COLONO 1 – (...) Olha!
> COLONO 2 – Que há?
> COLONO 1 – Lá. Para os lados do arroio. Um homem e duas mulheres.
> COLONO 2 – Me deixa ver.
> COLONO 1 – Cada um na sua montaria. *(Um tempo)* Agora posso ver melhor. O homem vem à frente.
> COLONO 2 – (...) Estão indo em direção do acampamento. Para a casa de Jacobina.
> COLONO 1 – Deve ser a filha de Cristóvão Hagemann. (BENDER, 1988, p. 77)

Em outro momento, novamente Bender coloca na boca dos dois colonos indicações das ações que ocorrem no acampamento:

> COLONO 2 – Houve algo muito grave. Tem um grupo que se embrenha na floresta. Outros montam seus cavalos. Estão indo para o vale. Galopam em todas as direções. *(Devolve o aparelho)*
> COLONO 1 – Estou vendo Jacobina. Ela faz gestos. Como quem comanda. (BENDER, 1988, p. 92)

Assim, ao mesmo tempo em que insere o épico em seu teatro, a exemplo das tragédias gregas, Bender facilita uma hipotética montagem de seu texto, ao narrar ações que seriam de difícil execução em um palco, de forma realista.

É difícil desvincular o texto de *As núpcias de Teodora- 1874* de acontecimentos históricos, e é certamente relevante traçar alguns paralelos entre ficção e realidade, que envolvem a obra de Ivo Bender. A primeira grande modificação efetuada por Bender é a da possibilidade de sacrifícios humanos dentro da seita Mucker. Como se sabe, esses sacrifícios jamais ocorreram dentro do movimento liderado por Jacobina Maurer. Pode-se argumentar que essa circunstância foi a solução encontrada pelo autor para fazer equivaler a fábula de *Ifigênia em Áulis* dentro de um contexto sul-riograndense. Seria plenamente admissível que o autor tivesse aproveitado a “deixa” e localizado a prática de

sacrifícios humanos dentro de uma comunidade de ascendência alemã, propósito final da *Trilogia perversa*. Mas, como já dissemos, *As núpcias de Teodora- 1874* faz uso de personagens reais, devidamente adaptadas, mas ainda assim históricas. Levando adiante esse raciocínio, Bender poderia ter escolhido uma seita hipotética, ficcional, se quisesse incluir a fábula de *Ifigênia em Áulis*. É claro que poderia correr o risco de ficar no meio caminho, entre algo que não é totalmente ficção e uma referência ao movimento Mucker real, mas, enfim, mantendo a mesma estrutura dramática. A escolha do pano de fundo da revolta dos Muckers, considerada por muitos historiadores como um movimento pacífico, o qual foi alvo de ataques dos representantes das igrejas católica e protestante e do governo federal, representa uma escolha ideológica e uma crítica ao messianismo por parte do autor.

Bender apresenta os integrantes da seita Mucker divididos, alguns acreditando na vitória, outros, descrentes do sucesso da empreitada. Guilherme e o Colono 2 são explícitos quando dizem que o movimento os está levando para a morte. O Colono 1 e Jorge são os mais ferrenhos em sua fé, assim como Jacobina. Hagemann, se em determinado momento é acusado de querer abandonar a seita, tem o conflito interno mais cerrado de toda a peça. Oscilando entre a crença absoluta na palavra de Deus, “A vida é incompreensível e a vontade divina se nega ao nosso entendimento” (IDEM, p. 90), e a descrença, “Desgraçado do homem que confia no seu inimigo” (IDEM, p. 70), Hagemann encontra uma justificativa contraditória para sacrificar a filha: “Se não cumpro a obrigação que me é imposta, minha família vai ser destruída e nossa batalha terminará em derrota” (IDEM). Por temor à profecia do Altíssimo de que sua casa seria arrasada se não cumprisse seus desígnios, Hagemann escolhe perder o ente que mais ama para salvar o resto da família e a causa. O processo de aceitação da incumbência é doloroso, mas parece estabilizar ao final da peça. Após o embate com Cordélia, em que admite o sacrifício de Teodora, Hagemann não é mais mostrado hesitando ou em crise de consciência. Sua vontade se torna tão inabalável quanto a divina, e ele acredita estar agindo da forma correta.

A crítica ao movimento Mucker, adjacente ao texto de Bender, apresenta mais de uma camada de leitura possível. O foco da ação está situado dentro da seita, e é

do ponto de vista dos Muckers que tomamos conhecimento. Os inimigos são apenas mencionados, sempre de forma negativa: “padres e pastores lançam maldições contra nós; os colonos que não entraram para a seita hostilizam nossas famílias; e o governo, esse, só quer o nosso extermínio” (IDEM, p. 85). Rejeitados por todos, os Muckers assumem o papel de injustiçados e estão acuados, dada a desproporção das forças militares que os assombram. A proposta de sacrifício humano lançada por Jacobina muda a ótica de leitura, já que a vítima seria não um inimigo, mas um ente amado pelo comandante do movimento. Fugindo da divisão estanque entre bem e mal, Bender, apesar disso, não justifica as ações dos Muckers. A situação de desespero absoluto e de falta de perspectivas na luta é que move a insanidade dos membros da seita. Sem ter mais nada a perder, os colonos embarcam na proposta de Jacobina, em busca da vitória almejada. Não é, portanto, absurda a associação da figura de Jacobina a Adolf Hitler, no que ele possuía de poder de persuasão em um momento difícil como o que enfrentava a Alemanha do entre guerras. Sua promessa de felicidade e progresso para o país passava pela instauração da Solução Final, através do sacrifício daqueles que atravancavam o crescimento dos legítimos arianos[6]. Guardadas as devidas proporções, e através de um convencimento vinculado à crença religiosa, a Jacobina de Ivo Bender também age de forma semelhante. A percepção dessa conexão entre a personagem de Bender e Hitler ainda tem como ponto de apoio a comunidade em que se insere o conflito. Em ambos os casos, alemães são protagonistas e, reconhecida a profunda repulsa do autor pelo Nazismo, é possível a aproximação entre as temáticas.

A injustiça cometida é ainda mais patente quando se explicita a armadilha da qual Teodora é vítima, e seu gesto final de resignação, quando decide morrer. Para a Ifigênia de Eurípides os motivos para o abandono à própria morte tinham outro caráter, muito mais coletivo, conforme suas palavras:

> E se Ártemis quer receber meu corpo em santo sacrifício, resistirei à deusa, eu, simples mortal? De modo algum! Darei a minha vida à Grécia! Matem-me para que desapareça Troia! Meu sacrifício me trará renome eterno como

[6] O nazismo condenou ao extermínio, além de judeus, ciganos, homossexuais, deficientes físicos e mentais, comunistas, e outras minorias e segmentos sociais considerados ameaçadores ou inúteis para o desenvolvimento do III Reich.

> se fosse minhas núpcias e meus filhos e minha glória! Os gregos mandarão nos bárbaros, e não os bárbaros nos gregos. (EURÍPIDES, 1993, p. 93-4)

O sentido de coletividade é levado, aqui, às últimas consequências. Ifigênia modifica sua maneira de pensar pensando na posteridade. Arnold Hauser, em sua *História social da literatura e da arte*, chama a atenção para a principal característica da idade heróica grega, o individualismo. Ao optar pelo próprio sacrifício, Ifigênia age ao mesmo tempo coletiva e individualmente. O máximo de individualismo que consegue atingir é morrer para ser lembrada no futuro como a salvadora dos gregos.

Teodora, contrariamente, não acredita no movimento Mucker e já na primeira cena da peça deixa claro o que pensa: "*(com ódio)* Jacobina, que mulher é essa? Que poder tem ela para reunir tanta gente?" (BENDER, 1988, p. 56). Sem ser individualista, Teodora transfere todas as suas expectativas para a figura paterna, a quem considera acima de todas as coisas.

O amor incondicional que Teodora dedica ao pai encontra eco em Electra ou, para citar a versão de Bender do mito, a Ereda de *Colheita de cinzas- 1941*. É somente através do amor que é possível explicar a resignação de Teodora em ser sacrificada. Suas palavras deixam clara a total decepção que a avassala:

> 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 essa 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. (IDEM, p. 95)

Apesar da decisão do pai, em nenhum momento Teodora lança qualquer imprecação contra ele. O abandono à morte ao qual se deixa levar é fruto do amor frustrado, ou não correspondido, margeando as relações mais importantes do texto e aparecendo como motivação para algumas das principais ações da peça. Também encontramos em *As núpcias de Teodora- 1874*, o casamento sem amor, arranjado por outros interesses, que não os afetivos, entre Cordélia e Cristóvão Hagemann.

Cordélia, em relação a *Ifigênia em Áulis*, é a personagem mais semelhante em cotejo com sua equivalente grega. As ações que protagonizam nas peças que fazem parte são muito similares, assim como as motivações que as impulsionam. Assim como Clitemnestra, Cordélia fica horrorizada ante a perspectiva de ter a filha sacrificada, travando um embate de igual para igual com o marido, reivindicando os

mesmos direitos. É possível comparar as falas semelhantes, em Eurípides e em Bender:

> CLITEMNESTRA – (...) Aqui fora a competência é toda tua, mas em casa e quando o assunto são as bodas de uma filha, tenho o direito de tomar as providências! (EURÍPIDES, 1993, p. 56)
>
> CORDÉLIA – (...) O comando desses colonos é teu. Um comando que divides com Jacobina. Pois bem, o comando de nossos filhos tens que dividir comigo. Sensatamente. (BENDER, 1988, p. 83)

Sem considerar outras versões do mito, modificado por Eurípides em *Ifigênia em Áulis* e *Ifigênia em Táuris*, temos uma mudança na trajetória de Clitemnestra e Cordélia. A mulher de Agamemnon, ao final da tragédia, é informada por um Mensageiro do milagre efetuado por Ártemis, ao substituir o corpo de Ifigênia, no último momento, por uma corsa. As últimas palavras da rainha grega, na peça, deixam entrever certa incredulidade no milagre de substituição: "Ah! Minha filha! Que deus te roubou de mim? Por que nome devo chamar-te? Penso até que esta notícia é consolação quimérica para me convencer da desnecessidade do luto que devo observar por tua perda..." (EURÍPIDES, 1993, p. 104).

Aqui, apesar de não totalmente conformada, não há nenhuma promessa de vingança, pois a morte de Ifigênia, de fato, não se concretizou, inversamente à versão mais utilizada pelos tragediógrafos do mito dos Átridas. Em *As núpcias de Teodora- 1874*, o assassinato de Teodora ocorre de fato, estando presente, nas últimas palavras de Cordélia, a promessa de vingança:

> É preciso deixar correr o tempo. É preciso ter a paciência de ver passar os dias e as noites. E os meses. Talvez se passem anos. Mas eu fico à tua espera, Cristóvão Hagemann. Fiel como sempre. Feito uma cadela submissa, guardando a casa e os filhotes. Eu te espero, Cristóvão Hagemann. Cedo ou tarde, retornarás. E nesse dia, não escaparás do meu olhar. Nem da minha mão. (BENDER, 1988, p. 97)

As núpcias de Teodora- 1874 é a peça da *Trilogia perversa* que mais se aproxima do que seria uma tragédia grega, tanto na estrutura quanto na temática. O sentido religioso da tragédia clássica está presente e de forma implacável: não há possibilidade, para Hagemann, de deixar de cumprir os desígnios do Altíssimo. Somente em uma seita de inspiração messiânica, da qual fazia parte o movimento Mucker, seria possível, após o abandono da adoração dos deuses, forjar uma

situação tão extrema quanto a retratada na peça de Ivo Bender. O movimento Mucker representa, na sociedade que a abriga, uma subversão da ordem instalada por católicos e protestantes e pela sociedade industrial. Criando uma comunidade em que as próprias regras são criadas, sem a necessidade de trocas comerciais entre externos à seita, os Muckers criam uma tensão insustentável no centro da sociedade conservadora. Como é regra na tragédia grega, uma vez quebrada a ordem, é preciso restaurá-la a qualquer custo, mesmo que isso implique destruição e morte do herói. Assim, uma leitura possível é a de considerar toda a seita Mucker como o "herói trágico" da peça de Ivo Bender. Seu extermínio representa a volta à ordem estabelecida. O drama vivido por Teodora e Hagemann insere-se sob esse ponto de vista, em um conceito maior, quase como uma tragédia dentro de outra tragédia. Ao serem vítimas da intolerância, os Muckers transformam-se naquilo que condenam. Pelas palavras do Altíssimo, é somente com um sacrifício que a injustiça será remediada. Esta visão egoísta da salvação também pode ser encontrada na tragédia de Eurípedes. Considerando-se desonrado por Páris, que quebrou as regras de hospitalidade ao raptar Helena, Menelau sente-se à vontade para empreender uma viagem a Troia para resgatar sua mulher, viagem que significará a destruição de uma cidade inteira. A grande diferença entre os contextos da peça de Eurípides e a de Bender é o tamanho e a representatividade das forças de cada um dos lados. Em Eurípides, os gregos representam um poderio extraordinário, capazes de destruir Troia sem muita dificuldade (pelos menos é o que imaginam ao embarcar). Em Bender, os Muckers são insignificantes em relação às tropas do governo. Sua derrota é questão de tempo.

Outro fator que aproxima a peça de Bender das tragédias gregas é o caráter do conflito trágico. O movimento Mucker não é um fato privado que possa ser abafado com facilidade, mas representa um enorme empecilho à política e à segurança nacionais. A resolução do conflito trágico, quer seja ele admitido como o sacrifício de Teodora, quer seja a derrota para as tropas do governo, influirá na sociedade como um todo, pelo menos aos que habitam as regiões de colonização alemã. A imbricação entre público e privado é uma das características da tragédia grega, ou pelo menos em parte dela. Em *As núpcias de Teodora- 1874*, Ivo Bender

conseguiu alcançar este *status*, ao contrário das outras peças da *Trilogia perversa*, inseridas em um contexto mais íntimo, típico de algumas das peças de Eurípides. A grandiosidade da peça grega recriada no contexto do conflito dos Muckers aproxima a peça riograndense do estilo de Sófocles, em que o conflito moral da escolha condicionada ao caráter coloca-se à frente de tudo. Não se quer dizer que o excesso de subjetividade domine a ação: se assim fosse, não haveria tragédia. O que se expressa na peça de Bender é uma encruzilhada em que a opção feita nem sempre é a mais correta.

Ivo Bender concretizou, em sua *Trilogia perversa*, e especialmente em *As núpcias de Teodora- 1874*, uma contribuição singular à dramaturgia brasileira, atestada pelas palavras de Maria da Glória Bordini, no texto de apresentação da edição:

> Pela inovação temática, que desvenda, para o palco, possibilidades inexploradas de nosso passado colonial, pelo extremo despojamento formal e pela concepção dramatúrgica à grega, seca e transparente, essa obra representa uma contribuição para o teatro brasileiro de caráter incomum, pela feliz associação entre a tradição trágica do Ocidente e um universo de colonos que fascina pela fereza e pela solidão radicais.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BENDER, Ivo. *Trilogia perversa, 1826 – 1941*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.