

UMA TRAGÉDIA CLÁSSICA NA FRANÇA DO SÉCULO XVII IPHIGÉNIE, DE RACINE

Maria Zenilda Grawunder
Instituto Estadual do Livro

O interesse que desperta a peça *Iphigénie*, de Racine, é a descoberta, na obra, da essência particular do trágico que ela traz subjacente e que a caracteriza como trágica. Esse é um problema substancial, problema do literário.

A essência da tragédia consiste em mostrar que o ser humano poder ser atingido no que ele tem de mais sagrado, em seus valores existenciais, pela brutalidade de forças superiores ao indivíduo. A tragédia examina os fatores negativos que se abatem sobre o indivíduo numa determinada estrutura, seja ela familiar, religiosa, política, social, mitológica ou técnica. Na palavra que narra ações trágicas, em seu substrato, está o mundo de crenças e valores que originam, vitalizam e sustentam uma paisagem humana e a coerência fundamental de um mundo organizado. É através da narrativa dramática que um mundo desorganizado pode se reorganizar, fazendo emergir forças que enaltecem o homem, reforçando suas convicções e valores ou revertendo suas concepções, por uma revelação de mundo.

Racine realiza a leitura da peça grega *Ifigênia em Áulide*, de Eurípedes, influenciado pelos parâmetros da sociedade de sua época, de sua formação jansenista. Para compreensão desse panorama, o trabalho apresenta, inicialmente, a configuração resumida da sociedade clássica francesa do século XVII e alguns dados sobre a vida e obra de Racine nesse contexto espaço-temporal.

Na análise da peça *Iphigénie* o pano de fundo é o sentido do trágico, colocando em relevo as personagens e trama que caracterizam o conflito, a partir do mito. São feitas, também, consi-

derações sobre a linguagem e a construção poética, que em Racine constituem um dos aspectos mais relevantes.

RACINE E SEU TEMPO

A. Contexto histórico e pensamento predominante na época

Não deve ser exagerada a influência dos fatores sociológicos sobre a literatura, mas também não é possível desconhecer que os acontecimentos sócio-políticos sempre estão ligados aos movimentos artísticos e literários, influenciando-os e sendo por eles influenciados.

O século XVII, na França, representa o signo da grandeza do país, de sua hegemonia e domínio político e militar na Europa e também o século da monarquia absoluta, representada pelo reinado de Luís XIV, com o apogeu do classicismo nas letras e nas artes.

O século que se estende de 1610 (morte de Henrique IV) a 1715 (morte de Luís XIV) compreende: a regência de Maria de Medicis, o reinado de Luís XIII, a dominação de Richelieu, a regência de Ana da Áustria e o poder de Mazarin, em vão combatido pela Fronda parlamentar, a Fronda dos príncipes. Richelieu, pela lucidez de seu gênio político, intransigência de caráter e Mazarin, por sua diplomacia, preparam o alcance do apogeu da França: a monarquia absoluta ou a monarquia do direito divino, em que o rei era representante de Deus sobre a terra, responsável só diante de Deus e de sua consciência por suas decisões. Nesse contexto, a miséria dos camponeses não se alterou, mas o novo sistema político teve profundas repercussões sobre as classes mais elevadas, a nobreza e a rica burguesia. Versailles passou a centro de poder e, portanto, de atração, estendendo sua influência sobre a vida social e as artes em geral. Os valores predominantes passaram a ser os da corte e da nobreza.

Acentuou-se o valor do senhor cavalheiresco, inspirado pela Fronda e o primado da razão de Descartes. O mundo francês dividiu-se entre frondistas e mazarinos. Mazarin, idealizador da monarquia absoluta, morre em 1661 e segue-se o longo reino pessoal de Luís XIV, que corresponde ao da ordem e da autoridade, à aspiração de uma ordem racional estável. Sob Luís XIV, a burgue-

sia francesa forneceu à França seus melhores ministros e gênios artísticos. O movimento religioso predominante é o jansenismo, com seu rigor e visão trágica da vida, do bem e do mal.

A partir do pensamento de Santo Agostinho, o monge Jansenius fez um ensaio "l'Augustinus", publicado em 1640, que passou a direcionar o pensamento dos Messieurs ou Solitários de Camp-Royal, recrutados entre advogados e detentores de cargos públicos da alta burguesia - designada genericamente por "noblesse de robe".

Os jansenistas apoiavam-se na crença do Deus todo poderoso, em oposição à nulidade do homem, uma teologia entre a graça divina e a liberdade humana de alcançar a graça, e só por ela ser capaz de ser salvo. A vida do cristão se situaria na contemplação permanente de um Deus que se esconde e o homem seria capaz de transgredir a vontade divina, mesmo sem conhecê-la. O pensamento central era que o mundo, em si, é mau e o bem e a justiça triunfariam no julgamento final. Sendo o mundo e a vida no mundo radicalmente maus, seria um dever do cristão renunciar a essa vida e ser solitário. Essa atitude implica uma visão trágica do mundo, pensamento extremista inspirado em Pascal e liderado por Barcos.

Na visão trágica de Pascal, a distância separa Deus e o homem e a humanidade é feita de justos e pecadores. Os justos devem tudo à graça divina. Devem agir sem esperança de mudar radicalmente o mundo, mas com a ajuda da crença na existência da verdade e do bem, cujo conhecimento pode ser atingido pelas luzes da razão ou pelo conhecimento e obediência às escrituras: para Pascal, de um ponto de vista estritamente racional, a existência de Deus é incerta, é uma verdade do coração e não da razão.

O homem, chamado a escolher entre dois valores contraditórios, se encontra diante de um conflito insolúvel: vive a realidade inconciliável de ser presa entre Deus e o mundo. Os jansenistas centristas (Arnauld) já admitiam que era preciso lutar pela verdade no mundo e na igreja, por meios apropriados; era uma visão não tão trágica e os dramas de Racine refletem essa perspectiva.

B. Vida e obra de Racine

Nascido em Ferté-Milon, Champagne, em 1639, é sob o contexto acima que é educado e vive Racine. Cedo fica órfão e é cria-

do pela avó até os dez anos. Depois, passa a bolsista em educandários jansenistas: colégios de Bauvais, Harcourt e Granges, onde se familiariza com a Antigüidade grega e latina. É principalmente no período de Port-Royal que desenvolve entusiasmo pelos clássicos gregos, particularmente por Eurípedes.

Esse pendor para a literatura é incompatível com a austeridade e o rigorismo místico jansenista e os preceptores passam a refrear suas inclinações. Racine rompe com Port-Royal. Depois que vai para a corte, em Paris, conhece Boileau, La Fontaine e Molière e com eles se reúne para discussões sobre literatura e obras literárias. Com suas poesias (ode sobre o casamento do rei) e primeiro drama — *La Thebaïde* ou *Os Irmãos Inimigos* — obtém uma pensão. Seu êxito é rápido, principalmente depois de encenar *Alexandre*, encenação que causou seu rompimento com Molière.

Em 1667 encena *Andromaque*, sua primeira obra-prima, equivalente em sucesso a *El Cid*, de Corneille, a que sucedem outras peças como *Britannicus*, *Bérenice*, *Béjazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre*, que lhe valem o reconhecimento real e o ingresso na Academia Francesa, em 1672. Em 1677 casa-se, interrompe a carreira, renuncia ao teatro, para ser historiador do rei. Mais tarde volta aos pensamentos jansenistas de que o palco é ervenador do espírito e, depois disso, só escreve duas peças religiosas, *Esther* e *Athalie*.

LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO POÉTICA EM RACINE

Testemunha e revelação de uma forma de pensar o mundo, Racine impõe sua linguagem através dos séculos e espaços geográficos.

A linguagem de Racine é apoiada em dois fundamentos: na imitação dos clássicos, e no culto da razão, com dedicação aos valores da nobreza. Mas isso, por si só, não garantiria a qualidade literária da obra, pois muitas imitações dos clássicos foram tentadas e se a razão foi supervalorizada num período, em outras épocas outros valores se impuseram.

É acima de tudo pelo cultivo do refinamento da linguagem e pela construção poética extremamente cuidada que Racine se impõe. Ele prestigia a musicalidade da linguagem, com métrica e rima perfeitas, termos nobres, gerais e abstratos.

A construção poética segue a estrutura do mito trágico e os cânones de Aristóteles, com elementos de *peripécia*, *reconhecimento*, relacionado à existência do que é racionalmente mais justo, *catástrofe* (sofrimento) e chega ao termo não mencionado por Aristóteles, a *reconciliação*. A ação é única, simples e observa a regra das três unidades: ação, espaço e tempo. Em *Iphigénie* há no fundo uma única ação, a condenação e sacrifício, que se passa num só lugar, Aulide, no espaço de um dia.

Na montagem da peça, Racine mantém as regras do classicismo francês para a arte teatral: os sentimentos e paixões são encarnados por representantes ilustres ou reais ou personagens da mitologia, com exclusão obrigatória de cenas de sangue e violência, o que feriria a sensibilidade dos membros da corte.

Conforme Racine admite em prefácio, não é necessário haver sangue e cadáveres em uma tragédia: é bastante que a ação seja grandiosa, os atos heróicos, que nela a paixão seja estimulada e que no conjunto resulte aquela experiência de majestosa tristeza, onde se condensa todo o prazer da tragédia.

Assim, as cenas de sangue e violência são narradas por mensageiros, pois para os moralistas e a corte só a narrativa dos crimes já era encarada com tanto horror como o próprio crime. Outro recurso utilizado por Racine, que estava de acordo com a compreensão da época, era a ênfase no papel do confidente (*Arkas* e *Eurybate*, servos de *Agamémnon*, *Egina*, camareira de *Clitemnestra* e *Doris*, confidente de *Erifila*, em *Iphigénie*). Através do confidente são analisados e racionalizados os sentimentos íntimos, pois na montagem raciniana, mais do que a intriga importa o retrato do sentimento.

Assim como as personagens de Eurípedes suscitam terror, piedade e admiração, também o caráter das personagens de Racine é complexo. No jogo das paixões elas não se desvelam completamente; mudam no decorrer da peça, alternando a expectativa de terror e piedade. A arte de movimentação da história utilizada por Racine é ocultar, do espectador e de personagens principais, fatos importantes para a compreensão das razões dos acontecimentos. Com isso vai alternando esperança e desespero, provocando incertezas. Na *Iphigénie*, o fato mais ocultado é a identidade de *Erifila*.

Outro ponto a considerar é a característica do homem raciniano. Para Roland Barthes (1963), na obra *Sur Racine*, estudo es-

trutural e psicanalítico, o mundo raciniano é dividido em fortes e fracos, tiranos e cativos, que formam as relações fundamentais, tanto nas relações familiares quanto amorosas. Essas relações fundamentais se desenvolvem num espaço que pode ser a antecâmara da tragédia clássica a um espaço fechado: no espaço em que se encerram as personagens, elas se apresentam não como caracteres autônomos, mas como funções, como figuras dispostas de tal maneira que, entre si, compõem a "horda primitiva": o pai, proprietário incondicional da vida dos filhos; as mulheres (mãe, esposa, filhas, amantes, irmãs) sempre dominadas e submissas; os irmãos, sempre inimigos e disputando o lugar do pai, que precisa desaparecer. É no universo dessas relações familiares que a palavra, o "logos" institui e conduz a trama, num caráter de universalidade (Barthes, 1963, p. 59-60).

Em Racine o drama é conduzido pela palavra, é arte que acontece em palavra, pois Racine faz teatro literário. Sua tragédia é concebida na razão, no uso de metáforas e na perfeição da forma musical. Focalizado no espelho da razão (idéia que sublinha o teatro barroco) seu teatro retrata a intensidade de momentos de vida. Limitando-se a esses momentos e a seus recursos de expressão, Racine delimita seu meio histriônico, o verbal. Purificado e viabilizador da economia e controle de realização de sua idéia de poeta, esse é quase tão abstrato como o som musical, tal a perfeição da forma, tal a unidade intelectual e estética; a vida de seu drama está no aspecto racional da ação e da disposição de acontecimentos e palavras.

A linguagem revela a concepção de teatro, de arte e de vida humana: integral, clara, precisa, com atenção a detalhes de montagem e com a musicalidade dos versos hermeticamente correta para o efeito a provocar.

"Na clareza com que é concebida a tragédia metafísica da razão, no uso de metáforas ilustrativas e nos efeitos musicais — a corda tangida, a vibrante imobilidade — pode-se reconhecer a ação e a forma da tragédia raciniana." (Fergusson, 1964, p. 40)

Assim o ponto alto da linguagem de Racine é a perfeição da forma, como sistema de convenções muito elaborado: versos

alexandrinos, com alternância de rimas masculinas e femininas, com que o Autor joga para representar a essência de seu teatro, a análise de paixões sob a musicalidade quase mágica das palavras. Para maior percepção dessa fineza de linguagem, os exemplos, neste trabalho, são citados no original.

"Je lis dans vos regards la douleur qui vous presse.
Après de votre époux, ma fille, je vous laisse.
Seigneur, daignez m'attendre, et ne la point quitter.
A mon perfide époux je cours me présenter.
Il ne soutiendra point la fureur qui m'anime.
Il faudra que Calchas cherche une autre victime.
Ou si je ne vous puis dérober a leurs coups,
Ma fille, ils pourrons bien m'immoler avant vous."
(Clitemnestra in Iph., Ato III, cena VI, p. 725)

Essa preocupação com a musicalidade e que dá precisão, ligeireza e dinamismo ao texto, se verifica até mesmo em cenas que envolvem diversas personagens, como na cena em que Arcas vem buscar Ifigênia para o sacrifício e, sentindo que precisa falar, provoca o horror ao revelar as verdadeiras razões por que ela irá ao altar. As falas curtas e tensas dão muito dinamismo e dramaticidade à cena.

Arcas: Vous êtes son amant, et vous-êtes sa mère:
Gardez-vous d'envoyer la Princesse à son Père.
Clitemn: Pourquoi le craidron-nous?
Aquiles: Pourquoi m'en défier?
Arcas: Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.
Aquiles: Lui!
Clitemn: Sa fille!
Ifig.: Mon père!
Erifile: O ciel! Quel nouvelle!
(Iph., Ato III, cena V, p. 723)

Desde o início se percebe o refinamento, a linguagem de corte de Racine. A peça inicia com o diálogo entre Agamemnon e Arcas, ao amanhecer, como em Eurípedes. Na tragédia grega, o rei chama o servo nos seguintes termos (trad. de Almeida, p. 79):

Agamemnon: Eh! Meu velho, chega aqui à entrada desta tenda!
Arcas: Aí vou. Que meditas, príncipe Agamemnon?
Agamemnon: Vens ou não vens?

Para a mesma ação, nas linhas iniciais de Racine se lê (T.N.).

Agamemnon: Sim, é Agamemnon teu rei que te desperta.
Vem, reconhece a voz que toca em teu ouvido.
Arcas: Sois mesmo vós, Senhor!...

Ao inventar uma linguagem, seja para expressar uma fatalidade, seja para desvelar sentimentos que afetam o ser humano, a arte trágica está ao mesmo tempo inventando ou revelando um tipo de homem num tipo de mundo, daí a importância do estudo da linguagem do texto literário de Racine. É expressão do teatro barroco.

"... a base histriônica da tragédia barroca é muito estreita; uma cabeça de alfinete no espectro da ação. Ela determina uma arte de construir enredos que é apenas a demonstração de uma essência, e define um meio dramático natural para a razão: o da palavra e do conceito. Por isso o estilo clássico de representação francesa, capaz de grandes sutilezas dentro de seus limites estreitos, tende a identificar representação com recitação. A ação desenrolada por Racine gera, como que automaticamente, os alexandrinos nos quais a tragédia é audível e compreensível para nós e, através de seu verso musical e lógico, Racine controla a atuação do ator completamente como Wagner através da partitura musical." (Fergusson, 1964, p. 50)

IPHIGÉNIE – MITO E FONTES

A lenda de certos heróis refletia o pensamento grego de que os seres que são marcados pelo destino não podem triunfar da maldição divina que os atormenta. É o que se passa com a família de Agamemnon, rei de Micenas, sobre o qual pesa a fatalidade sangrenta.

Agamemnon é irmão de Menelau e chefe dos acaicos ligados contra Tróia para a vingança do rapto de Helena, esposa de Menelau. Agamemnon e outros eram pretendentes à mão da bela Helena e o pai desta arrancou deles a promessa de sempre se unirem para socorrê-la ou vingá-la, conforme os acontecimentos. Apaixonada por Páris é por ele levada a Tróia; os reis cumprem a promessa e unem-se para o ataque a Tróia e resgate de Helena, quando no ajuntamento de navios, em Aulide, param os ventos.

O assunto de Iphigénie, objeto deste estudo é justamente o drama passado nesse ajuntamento de homens e navios e trata do surgimento e desenrolar da necessidade de sacrifício, a Artemis, de Efigênia, filha de Agamemnon e Clitemnestra.

O mito de Ifigênia em Aulide se constitui num misto de elementos épicos e lendas culturais dos arredores de Aulide e Bráurion, na Ática. Teria sido o poeta Estasino o primeiro a associar Ifigênia como filha de Agamemnon, pois inicialmente a associação seria apenas com Artemis e seu culto, com sacrifícios humanos. Estasino teria tomado a Ifianassa, citada por Homero na Ilíada como filha de Agamemnon, e associado à Ifigênia, quando em seus Poemas Cíprios narra o ajuntamento em Aulide, onde se reúnem os exércitos a caminho de Tróia. Ali, ao abater uma corça, Agamemnon se gaba de que nem Artemis faria melhor. Irritada, a deusa faz cessar os ventos e impede a partida dos navios para Tróia. Consultado o oráculo, Calcas anuncia a cólera da deusa e reclama o sacrifício de Ifigênia, alguém do sangue de Helena. Para isso e a pretexto de casamento com o herói Aquiles ela é mandada vir de Micenas. No entanto, no ato do sacrifício, Artemis a substitui por uma corça e transporta-a ao país de Taurus, tornando-a imortal.

De acordo com Bowra (1964, p. 402-5), além de Estasino, também Hesíodo, Estensícoro e Píndaro trataram esse mito, que depois recebeu tratamento de texto dramático por Ésquilo (em Agamemnon), Sófocles (em Electra) e Eurípedes, em mais de uma peça.

No párodo de Ésquilo é narrada uma variante do mito. As águias de Zeus devoram uma lebre prenhe e seus fetos e Artemis, zangada com seu pai, contraria-lhes os desígnios, enviando ventos contrários que impedem a saída da armada. Agamemnon, então, aceita sacrificar a filha pela polis (sua *hybris* é aceitar os presságios) e Ifigênia morre sem a salvação de um *deus ex machina*, como em Eurípedes. O mesmo acontece na Electra, de Sófocles, só que aí é Ulisses quem traz Ifigênia e não a Aulide, mas a Argos, em cumprimento do oráculo.

Eurípedes, nas suas peças, trabalha sobre a primeira versão do mito, em que Ifigênia é substituída pela corça. Ifigênia em Aulide foi encenada por Eurípedes em 405 a.c. e nela se inspirou Racine para a sua Iphigénie. Nesta, pois, como na maioria de suas

tragédias, Racine busca material no classicismo grego, principalmente no racionalista Eurípedes, de quem era grande admirador.

O mito e as personagens de *Iphigénie* são assim trazidos da tragédia de Eurípedes, mas Racine modifica-a profundamente, para satisfazer o espírito racionalista do século XVII. Os dramas do autor grego já pendiam para a tragédia da razão e, como em Eurípedes, as personagens de Racine estão sempre perguntando o porquê das ações dos deuses e dos homens.

Assim como para os gregos os heróis sempre se constituíram em ligação entre o mundo humano e o divino, para Racine os heróis simbolizavam a existência humana no que ela tem de mais apaixonado, emocional e profundo. Através dos heróis a platéia francesa participava do mundo dos reis, da língua mais pura, da grandiosidade da justiça, dos dilemas e da nobreza de sentimentos do sangue real, importante na época da monarquia absoluta que viviam. Particularmente na *Iphigénie*, o público participa da descoberta (*mathós*) do bem e do mal, no desenrolar das paixões.

O drama retrata as personagens com suas paixões, defeitos, fraquezas diante da paixão e do infortúnio. Para pesar esses sentimentos, Racine não faz uso do coro, como no teatro grego. Todos os espaços narrativos são preenchidos pela presença ou fala de personagens, o que dá mais densidade ao texto. Inova, principalmente, introduzindo a personagem *Eriphile*. *Eriphile* seria a filha desconhecida de uma ligação de Helena e Teseu. Racine trabalha o conflito de *Ifigênia* e de *Eriphile* não só encadeando fatos para provocar no público tensão permanente, mas colocando o elemento surpresa, a *prágmaton systasis*, o enredo, o entrelaçamento dos fatos de modo a tecer o *ethos* do herói. Isso, para *Aristóteles*, corresponde ao elemento mais importante da tragédia: a trama dos acontecimentos através do comportamento das personagens pois "a tragédia não é imitação de homens, mas de ações humanas". A transcendência da personalidade de *Eriphile*, cujas ações realmente conduzem a trama, faz com que a peça ganhe em relevo e complexidade.

O CONFLITO TRÁGICO EM IPHIGÉNIE – PERSONAGENS E TRAMA

A peça *Iphigénie*, de Racine, como já foi dito, está próxima ao original de Eurípedes, *Ifigênia em Áulide*, com a adaptação neoclássica.

"Reconheço com prazer, pelo efeito produzido em nosso teatro, tudo o que imite de Homero ou de Eurípedes, que o bom senso e a razão eram os mesmos em todos os séculos. O gosto de Paris é conforme o de Atenas. Meus espectadores se comovem com as mesmas coisas que no passado fizeram vertter lágrimas ao povo mais sábio da Grécia." (Racine, Prefácio *Iph.*, p. 689)

Apesar de ser necessário levar em conta a transformação do sentimento trágico em públicos com diferente vivência de pensamento filosófico-social, é certo que a comoção provocada pelas tragédias apela, acima de tudo, a uma emoção humana comum. As duas tragédias têm em comum a reação humana contra uma decisão ilógica, onde a crueldade dos deuses e dos adivinhos se compromete com a empresa guerreira e política, ambas acima dos sentimentos humanos. Por isso, e como efeito de seus debates em Port-Royal, Racine coloca nas palavras de Aquiles e Clitemnestra a crítica aos adivinhos, intermediários de Deus (quando a crença no absolutismo divino e real era a única a ser levada em conta) e eles lutam até o fim pela mudança de opinião de Calcas, simples sacerdote mortal.

Assim como em Eurípedes o *deus ex machina* é um epílogo, em Racine a presença de *Eriphile* é que dimensiona a tragédia. A tragédia pessoal dessa personagem é parte de um universo providencial da peça, extremamente racional, pois o auditório de Racine teria considerado uma atrocidade se *Ifigênia*, com suas qualidades de nobreza, virtuosa e inocente, fosse degolada (o que Racine admite em seu prefácio). Também, para a mente racionalista seria motivo de riso o escamoteio religioso da substituição da vítima pela corça, ação de *deus ex machina*. Em nome do racional, Racine recusa a intervenção do divino, aceitável no classicismo grego, mas "... extremamente absurdo e incrível entre nós" (Prefácio *Iph.*, p. 688).

A verossimilhança exige o respeito à conveniência, por isso o único recurso foi inventar uma personagem cujo nome verdadeiro também seria Ifigênia, sem origens, desagradável, dominada por suas paixões, enfim, alguém suficientemente detestável para a nobreza, que possibilitasse uma reversão trágica sem excitar simpatia ou piedade, mas apenas horror. Por isso é introduzida Erifila, ardente, ciumenta, de um fervor que suscita interesse. A piedade fica com Ifigênia. Sacrificá-la ou não sacrificá-la? Imolar a outra Ifigênia, Erifila, foi a solução para a exigência do oráculo.

É assim, através da razão, que Racine, na linguagem do século XVII, retece a intriga de Ifigênia, com a nova aquisição para o episódio. A peça vai se situar entre o dramático e o satírico, com a crítica racional dos costumes religiosos. Os espectadores são atingidos não só pelo lado político ou religioso da tragédia, mas pelo plano mais humano e racional, transposto para a peça em função das personagens e suas ações. Tomando como centro de ação e vida os momentos de paixão e os momentos de razão que permeiam os conflitos, o Autor realça o humano de seus protagonistas.

As personagens de Iphigénie se inscrevem num texto onde tudo é calculado, pretextos elaborados, situações pesadas, palavras postas devidamente, ações e influências na área do conflito distribuídas equilibradamente para condução ao efeito final desejado.

André Green, na obra *O complexo de Édipo na tragédia*, dedica um capítulo ao exame de Ifigênia e da economia do sacrifício. Ao comparar as duas Ifigênicas, aponta a tragédia de Racine como a tragédia das lágrimas (p. 201) e se pergunta onde está o terror que ali parece oculto ou inexistente. Com algumas adaptações feitas nesse trabalho, em ordenação e texto, o referido autor, num inventário entre as diferenças temáticas e de personagens entre Eurípedes e Racine, traz arroladas basicamente:

	Eurípedes	Racine
O casamento	estratagema, pura fábula	eventualidade real decidida no começo da obra
Aquiles	defensor da honra e da justiça	guerreiro e enamorado, ávido de entregar-se

		por sua glória e seu amor
Menelau e Ulisses	Ulisses não aparece; Menelau apaixonado pela causa, mas instável e aberto à piedade	Menelau não aparece; Ulisses político frio e calculista
Agamemnon	considera inevitável o sacrifício, sofrendo desde que a filha chega ao campo, mas fiel às razões políticas	oscila entre o amor familiar e as razões de estado, muda muitas vezes de opinião, é mais frio no encontro com a filha
Encontro pai/filha	terno e doloroso, na presença de Clitemnestra	mais frio e ambíguo com a presença de Erifila
Ifigênia	jovem amedrontada, terna, virtuosa, com espírito de sacrifício	princesa orgulhosa, nobre e amável, mas capaz de paixão e ciúme
Clitemnestra	depos da resistência submete-se à idéia do sacrifício	mãe burguesa, nega até o fim o sacrifício e a validade do oráculo
Aquiles	tenta resistir, depois desiste de fomentar a rebelião	combate o sacrifício até o altar, guerreiro e cavaleiro
Erifila		centro da trama, cataliza o conflito
Epiflogo	Ifigênia vai ao sacrifício, mas é substituída por uma corça, por interferência da deusa	Erifila, designada para o sacrifício no lugar de Ifigênia, afronta os deuses e se suicida no altar

A partir desse confronto, pode ser feito um exame um pouco mais detalhado das características pertinentes às personagens de Racine e que vão marcar a leitura neoclássica de Ifigênia.

Arcas e confidentes: prerrogativa de servo fiel e dedicado, representa a voz da razão, da justiça, da ponderação.

Calcas: o sacerdote que oscila entre a satisfação das aparências espirituais e as exigências da realidade, faz a imagem do poder clerical terreno de ditar destinos, na ausência do poder absoluto de Deus, mas esse poder, como terreno, pode fragmentar-se ou sofrer sob a luta de interesses e forças. Calcas, depois de exigir que Ifigênia fosse imolada para que os ventos soprassem, convida novo oráculo e aceita Erifila como vítima contornando assim o problema de seu prestígio e explicando os fatos para satisfazer Aquiles e todo o povo. No plano religioso é aí que Racine põe em cena sua luta pessoal contra os sacerdotes de Port-Royal, ao discutir os poderes do sacerdote como mediador entre Deus (de quem o rei seria o único representante) e os homens, pois os sacerdotes seriam sujeitos a erros, como qualquer mortal.

Ulisses: representa o poder do Estado, o político apoiado no poder clerical de Calcas; ele questiona o dilema de pai, a autoridade e as oscilações de Agamemnon e exige o sacrifício de Ifigênia para o bem da polis; preocupa-se em acender o patriotismo e o impulso da conquista, apelando constantemente ao poder real e acusando Agamemnon sem piedade, porque este "não ousa comprar tanta glória com um pouco de sangue". Ulisses representa, acima de tudo, a situação política, a valorização do poder e da aristocracia em detrimento de outros valores em jogo. O papel de instigador do sacrifício é assumido por Ulisses em lugar da personagem de Menelau, suprimido da peça de Racine. Menelau seria muito ridículo, como esposo traído, pois essa preocupação burguesa era motivo de comédias na sociedade da época.

Agamemnon: Como em Eurípedes, é um vaidoso rei, movido por motivos familiares e políticos em suas oscilações e menos motivos religiosos, em Racine: tem nobreza e soberania dignas do Rei Sol: "rei, pai, esposo venturoso, filho do poderoso Atreu" e, por sua posição e título, garante a função intermediária entre os homens e os deuses, sendo capaz de desafiar o oráculo e as decisões de Calcas, mas se submetendo às razões de Estado.

"... Je condamnai les Dieux, et sans plus rien oûir, fis voeu sur leurs autels de leur désobeir." (Iph., I, 1, p. 695)

Aquiles: herói de destino venturoso, escolhido por ele, "poucos dias, seguidos de uma longa memória". Impaciente e guerreiro em sua nobreza, o herói dos pés alados expressa a crença de que o destino do homem está em suas próprias mãos:

"Les Dieux sont de nos jours le maitres souverains;
Mais, Seigneur, notre giire est dans notre propre mains.
Pourquoi nous tourmenter de leurs ordres suprêmes?"
(Iph., I, 3, p. 700)

Aquiles, ainda, centraliza a galanteria da corte, de modo que se enamora de Ifigênia e Erifila dele, estando mais perto de um cortesão de Versailles do que do guerreiro grego de Homero. Declara sua dedicação ao rei: "Je n'aspire en effect qu'à l'honneur de vous suivre" e à sua amada:

"Princesse, mon bonheur ne dépend que de vous.
Votre père à l'autel vous destine un époux:
Venez y recevoir un coeur qui vous adore."
(Iph., III, 4, p. 721)

É sempre o "cortesão" Aquiles que fala ao libertar Erifila:

"C'est trop, belle Princesse. Il ne faut que nous suivre.
Venez, qu'aux yeux des Grecs Achille vous délivre,
E que le doux moment de ma félicité
Soit le moment haureux de votre liberté."
(Iph., III, 4, p. 722)

Apesar de seu cavalheirismo, Aquiles se encoleriza, principalmente diante das atitudes de Agamemnon, a ponto de acusá-lo à própria filha:

"Il faut que le cruel qui m'a pu mépriser
Aprene de quel nom il oait abuser (...)
.....
Lui, votre père? après son horrible dessein,
Je nel le connais plus que pour votre assassin."
(Iph., III, 6, p. 726)

Nobre, cavalheiro, Aquiles é também racionalista. Duvida e desafia o sacerdote Calcas, não hesitando em tomar o altar em protesto contra ações não ditadas pela razão.

Clitemnestra: associada a Aquiles, representa a voz do indivíduo contra um poder político irracional, a voz lógica que reclama a injustiça de sua família ter que pagar pelo rapto de Helena; mãe burguesa no início, quando se preocupa com detalhes da planejada cerimônia de casamento da filha, passa a mostrar-se extremamente lúcida e racional, depois de Arcas ter-lhe revelado a verdade. Também duvida do oráculo e da palavra do sacerdote, apelando para a razão e o bom senso:

"Un oracle fatal ordonne qu'elle expire,
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire?
Le ciel, le juste ciel, par le meurtre honoré,
Du sang de l'innocence est-il donc altéré?
Si du crime d'Hélène on punit sa famille,
Fait chercher à Sparte Hermione, sa fille."
(Iph., IV, 4, p. 735).

Ifigênia: predestinada no começo da peça, em Eurípedes concentra a emoção e a piedade no encontro com o pai e na fatalidade. Em Racine (cf. Barthes, Goldman e o próprio Racine), ela não pode ser concebida sem Erifila; sua tragédia pessoal e o horror inspirado pela impiedade do pai conduzem o espectador à simpatia e piedade. Por ser nobre, pura e inocente, não há razão para ela ser castigada e Ifigênia é salva "pela graça divina", que destrói Erifila. A heroína de Racine é também mais racional, mais forte, cônica de sua nobreza e de seu amor, decidida e capaz de discutir com Erifila em termos burgueses:

"Oui, vous l'aimez, perfide
Et ces même fureurs que vous me dépeignez,
Ces bras que dans le sang vous avez vus baignés,
Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme,
Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme
Et loin d'en détester le cruel souvenir,
Vous vous plaisez encore à m'en entretenir.
Déjà plus d'une fois fans vos plaintes forcées
J'ai dû voir, et j'ai vu, le fond de vos pensées.
Mais toujours sur mes yeux ma facile bonté
A remis le bondeau que j'avais écarté.
Vous l'aimez. Que faisais-je? et quelle erreur fatale
M'a fait entre me bras recevoir ma rivale?
Credule, je l'aimais (. . .)

.....
Perfide, ce affront se peut-il pardonner?
(Iph., II, 5, p. 715).

Erifila: as oscilações entre o amor e o ódio, a fatalidade que a acompanha, fazem de Erifila a verdadeira heroína da tragédia. A paixão por seu captor Aquiles torna-a presa de ciúme, de ódio violento, a ponto de ser responsável pela modificação do sacrifício de Ifigênia e de perder o instinto de sobrevivência, se suicidando, pois é a paixão que lhe dá forças e capacidade de ação e decisão.

Erifila é patética até porque acredita que os deuses favorecem Ifigênia somente para atormentá-la:

"Tu verras que le dieux n'ont dicté cet oracle
Que pour croître à las fois sa gloire et mon tourment,
Et la rendre plus belle aux yeux de son amant."
(Iph., IV, 3, p. 730)

Ciumenta, sua linguagem sempre revela a complexidade de sua situação, sua preocupação com sua origem, seus sentimentos; ela sempre aponta para sua tragédia pessoal e se satisfaz em acenar suas dores, o que é apontado pela racional confidente Doris "quoi, Madame! toujours irritant vos doulers. . .

Erifila: "Hé quoi! te semble-t-il que la triste Eriphile
Doive être de leur joie un témoin si tranquille?
Crois-tu que mes chagrins doivent s'évanouir
A l'aspect d'un bonheur dont je ne puis jouir?
Je vois Iphigénie entre les bras d'un père;
Elle fait tout l'orgueil d'une superbe mère;
E moi toujours en butte à de nouveaux dangers,
Remire dès l'enfance en des bras étrangers,
Je reçus et je vois le jour que je respire,
Sans que mère ni père ait daigné me sourire.
J'ignore qui je suis; et pour comble d'horreur,
Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit que sans périr je ne me puis connaître."

A essa fala, a racional Doris responde com palavras que apresentam um início para o reconhecimento, na tragédia:

"Non, non, jusques au bout vous devez le chercher.
Un oracle toujours se plaît à se cacher.
Toujours avec un sens il en présent un autre.
Un pendant un faux nom vous reprendez le votre.
C'est là tout le danger que vous pouvez courir,
Et c'est peut-être ainsi que vous devez périr.
Songez que votre nom fut changé dès l'enfance."
(Iph., II, 1, p. 706)

Em seu desespero trágico Erifila inveja até mesmo a situação de vítima de Ifigênia, ao ponto de Doris lhe dizer:

"Ah! que me dites vous? quelle étrange manie
Vous peut faire envier le sort d'Iphigénie?
Dans une heure elle expire. Et jamais, dites-vous,
Vos yeux de son bonheur ne furent plus jaloux.
Qui le croira, Madame? Et quel coeur si farouche. . ."
(Iph., IV, 1, p. 729)

Na sua conspiração para destruir a rival, Erifila vai a Calcas denunciar os planos de fuga de Ifigênia, mas, com isso, conduz a trama à descoberta de sua verdadeira identidade e à sua própria perdição. Ao final, seu suicídio serve para apaziguar os deuses, mesmo sem cumprir a mesma função. Seu suicídio é vingativo. Quando recusa a função religiosa e foge às "mãos profanas" de Calcas, roubando-lhe a faca, ela nega à sua morte e valor de sacrifício. Para o homem racionalista, ela não é simples marionete do destino. Ao se suicidar, é o homem decidindo a própria sorte, mas o ato é recusável a Deus, representa mais uma mancha. Erifila, ao se matar, confirma que é um objeto impróprio para um ritual em que se exige toda a pureza. Pelo seu nascimento (união clandestina), por sua origem (filha de uma pecadora), por seu caráter (ciumenta, vingativa), pela desmesura de seu amor ao herói Aquiles, se configura a *hybris* de Erifila e ocorre a *dykê*, a justiça de sua morte e o desfecho da tragédia pela eliminação do elemento de conflito.

Assim, movida por paixões violentas e catalizadora de conflito, essa personagem é heroína trágica e patética no conceito aristotélico, pois concentra a tragédia, o *pathos*, movendo suas ações em direção ao desfecho trágico.

Em toda essa peça de Racine o *pathos* se revela nas falas patéticas, nos discursos das personagens, sejam de ambigüidade,

como o de Agamemnon, sejam nos de ironia trágica de Ifigênia, de paixão humana e familiar de Clitemnestra, de paixão absoluta de Erifila ou de razão e amor, como o de Aquiles.

O leque de conflitos dramáticos que constitui a trama se revela no desvelamento das origens, no rompimento da ordem hereditária, no relevo das paixões e na necessidade de condenação de quem incorreu em *hybris*, para restabelecimento da ordem.

As relações, na peça, não são muito circulares; elas fluem na busca da razão. O trágico está na busca de razões aparentemente acima das forças humanas em relação aos destinos. A concepção raciniana de razão implica a felicidade ou a desgraça do ser que é dominado pela paixão: o dever de soberano sucumbe ao amor familiar, porque Agamemnon é nobre; Erifila se torna escrava de seus sentimentos, perdendo, por isso, a dignidade e a vida; Clitemnestra se dispõe ao sacrifício pela filha; Arcas é nobre na sua dedicação de servo; Aquiles desafia os altares e a polis por sua amada. Por isso, no caso de Erifila o desfecho é tudo: é solene, desmedido, terrível e espantoso, mas diante da concepção de vida que exige uma atitude lógica, é a saída racional possível, por isso catártica no contexto do século XVII.

No fundo do conflito proposto por Racine está a paixão egoísta de Erifila, que divide a personagem entre o amor e o ódio por Aquiles e por Ifigênia e que porta um germe de destruição. Ela poderia matar ou morrer de paixão:

"Non, te dis-je, les Dieux l'ont en vain condamné:
Je suis et je serais la seule infortunée.
Ah! si je m'en croyais. . .!"
(Iph., IV, 3, p. 730)

A *Iphigénie* de Racine, no seu todo, apresenta características de um mito complexo e a catástrofe (mudança de fortuna) é dupla: há a passagem da infelicidade para a felicidade de Ifigênia e há o desfecho trágico, a catástrofe da morte de Erifila. Convém lembrar que o núcleo do mito trágico está na reversão da trajetória de uma vida, sendo maior a tragédia quando a queda no infortúnio não é acompanhada de defeito moral, mas de "falha trágica" causada por uma ignorância de fatos. Seria o caso de Ifigênia, que Racine reverte para Erifila, cuja *hybris* é a falta de percepção de

que ela pode ser uma outra Ifigênia. Esse fato é acrescentado à sua *hybris* de ser filha de Helena, causadora de uma ordem divina ter sido rompida. Mas, apesar de entrar no palco com sua desventura traçada, ela ainda tem o arbítrio sobre sua vida e joga com ele até o final, não consentindo nos desígnios do sacerdote.

Resumindo, desde a exposição inicial são conhecidas as principais personagens, passado, relações, traços dominantes que animam a trama.

Na origem da situação trágica está o vínculo indissolúvel originado pelo pacto, pelo juramento feito a Tyndaro, que resultou no congregamento dos reis em Áulide, o que Racine relembra na voz de Ulisses, no ato I, cena 3.

A peça narra como o destino se abate sobre a família real e sobre Erifila e como esse abatimento é justificado, revelando uma visão trágica de existência humana: há uma "salvação", pela pureza de Ifigênia e uma "condenação" à situação de Erifila. Ambas são objeto do destino, trágicas, portanto.

O texto tematiza a "violência no seio das alianças", em termos aristotélicos, com sacrifício da filha pelo pai, projetado para depuração da sociedade, o que causa horror e piedade. O ritual do sacrifício centra o conflito. É também a relação familiar subjacente que coloca Erifila como sacrificada ao final, já que sua culpa ancestral é ser filha de Helena, a causadora da guerra de Tróia. Erifila representa uma heroína trágica, concentrando a *hamartia* e a *moira* que traduzem o eixo do texto: é ela que cataliza conflito e tragédia e pela auto-eliminação, ao final, resolve o conflito.

Como na tragédia de Eurípedes, o significado ritual é evidente. Apesar de não ser revivido todo o mito no texto, a necessidade de ritual de sangue, de sacrifício humano de alguém do sangue de Helena é expressa pelas palavras de Calcas, na revelação do oráculo:

"Vous armez contre Troie un puissance vaine,
Si dans un sacrifice auguste et solennel
Un fille de sang d'Heléne
De Diane en ses lieux n'ensanglante autel.
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie."
(Iph., I, 1, p. 694)

No entanto, a exigência da deusa para que os ventos soprem e seja vingado o animal morto por Agamemnon não basta para a sociedade racionalista: Ifigênia seria uma vítima positiva; daí a outra, dominada pelo *pathos*, ser criada para justificar o ritual.

Na seleção e organização da narrativa o ritual é, pois, bem marcado, as descrições quase visuais, como exemplo nos versos em que Erifila desperta no braço ensangüentado de seu captor. A ação se dinamiza pela participação de várias personagens em cada cena do drama.

Roland Barthes, 1963, de certa forma critica esse arranjo desliberado, a composição das cenas onde personagens e falas são dispostos calculadamente como se fossem uma pintura e o apelo feito à mente do espectador ou leitor. O amor de Erifila por Aquiles, a partir da citada cena, é o que Barthes classifica de "amor acontecimento", de "eros imediato", que nasce bruscamente e é de ordem quase visual, o que para ele é característica em Racine. Amar, sentir, está associado a ver, supõe "uma física da imagem, uma ótica, no sentido próprio. (Barthes, 1963, p. 17).

Mas é assim, com falas e imagens, que Racine consegue a articulação dos elementos em cena e sua identificação com motivos e circunstâncias extremamente lógicas no contexto do humano (amor, ciúme, convenções sociais, coragem, ambição de poder e glória...).

Outro aspecto é a ironia dramática, que acentua o conflito e a luta de forças contrárias para restabelecimento da ordem reconhecida. Há uma realidade a enfrentar sem devaneios (verdade e objetividade da arte clássica) e a ação de cada personagem é que dita a sorte dos acontecimentos. As situações de ironia trágica, além de fazerem fluir a peça, permitem o aflorar de emoções, como nos ambíguos diálogos entre pai e filha, de linguagem bem mais elaborada e refinada do que em Eurípedes:

Iph. Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.
Agam. Puissé-je euperavant fléchir leur injustice!
Iph. L'offrira-t-on bientôt?
Agam. Plus tôt que je ne veux.
Iph. Me sera-t-il permis de ne joindre à vos vœux?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?
Agam. Hélas!
Iph. Vous vous taisez?

No desenrolar e progressão da tragédia não há intervenção de acontecimentos exteriores. As ações vão se desencadeando gradativa e racionalmente, de modo que fica aberta a possibilidade de o desfecho trágico contra Ifigênia ser evitado, do que há indícios claros, principalmente no Ato IV.

No último ato, as paixões refreadas levam a um crescendo que projeta ao final lógico, ao desfecho trágico verossímil, "tirado do fundo da peça" (pref. Iph.) e para o qual o leitor é preparado desde o início e durante toda a ação. O desfecho é horrível, pois Racine segue a concepção aristotélica, que o trágico repousa sobre a piedade e o terror, mas o terror é amenizado pelo triunfo de Ifigênia, em detrimento da mais trágica Erifila, que teve seu comportamento organizado e sua ação dramática conduzida pelo *pathos* imposto pelo destino e pelo autor que traçou esse destino.

Assim, no jogo primordial da palavra-ação, todos os convencionalismos são delicada e racionalmente preservados, a trama se realiza harmoniosamente, com perfeita economia, e tudo termina bem.

O que fica para o espectador ou leitor não é a moral da fábula, mas o conflito, a *ágon* geral que encerra homens contra homens, homens contra deuses, homens contra idéias, o que está de acordo com Bornheim, para quem "o trágico não é apenas o conflito entre os deuses e os homens". A tragédia reside justamente no desmoronamento do mundo finito da crença pessoal ou social, por uma "falha trágica", que desequilibra uma organização cósmica. Então o homem cria, projeta o que poderia ser ou o que pode vir a ser na superação dos desequilíbrios.

Desde o drama grego, a arte trágica se liga a uma forma de interpretar e organizar mundos e sobrevive por associar essa forma a um modelo de arte também capaz de provocar prazer estético. De sua origem religiosa e temáticas mais profanas, a tragédia se manteve como arte porque manteve a essência do trágico, que se constitui na ruptura de uma realidade humana, num determinado tempo e espaço, refletindo-se sobre a organização cultural. É, pois, um processo de dissolução, mas de dissolução ligada aos valores e às origens, que são apoio e crença do homem em relação a

suas razões de existência. As origens de um pensar são o lógico num contexto e abaladas constituem o dramático. A tragédia literária possibilita, pois, uma leitura textual e filosófica de um contexto, concretiza uma cosmovisão. É assim que Racine faz sua leitura e é espelho de seu tempo.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Carlos A. Pais de. *Eurípedes. Ifigênia em Aulide*. Intr. e trad. de Carlos A. P. de Almeida. Coimbra, Inst. Alta Cultura, 1974.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- BONZON, Alfred. *La nouvelle critique et Racine*. São Paulo, USP, 1971. Bol. 350.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BOWRA, Cecil. M. *Historia de la literatura griega*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.
- GREEN, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. *XVIII^o Siècle*. Paris, Bordas, 1961. Colléction Textes et Littérature.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- RACINE, *Théâtre complet*. Comment. par Maurice Rat. Paris, Garnier, 1960.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.