



EURÍPIDES E GOETHE: VINGANÇA E HAMARTÍA



EURIPIDES AND GOETHE: VENGEANCE AND HAMARTÍA

MARCELO ALVES DA SILVA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 13/02/2021 • APROVADO EM 24/03/2021

Abstract

We discuss, in this text, how Goethe, by his play his *Iphigenia in Tauris* (1787), captures some questions about vengeance and *hamartía* that are present in the homonymous tragedy of Euripides (c.414 BCE). We analyze, at first, the play of the Greek tragedian in the light of its historical preoccupation, from the place it occupies on totality of Euripides' work and from its mythical and mythographic negotiations. Then, we dedicate ourselves to Goethe's play so that we can understand how the German writer takes Euripides' inquiries and resolutions, dismantling them under the sign of vengeance and *hamartía*, a Greek word that means a fault or an error committed by the tragic hero. We conclude our discussion sustaining the idea that Goethe's play establishes its vengeance and *hamartía* from the non-determinations, the "stains" and the trespassing of words. His pact with Euripides is phantasmagorical.

Resumo

Discutimos, nesse texto, como Goethe, através de sua **Ifigênia em Táuris** (1787), captura as questões sobre vingança e *hamartía* presentes na tragédia homônima de Eurípides (c.414 AEC). Analisamos, em princípio, a peça do tragediógrafo grego à luz das suas preocupações históricas, de seu lugar que ocupa na totalidade da obra de Eurípides e das negociações míticas e mitográficas. Em seguida, dedicamo-nos ao drama de Goethe para buscar compreender como o escritor alemão sequestra as inquirições e resoluções de Eurípides, desmantelando-as sob o signo da vingança e da *hamartía*, palavra grega que significa falta ou erro recepcionado pelo herói trágico. Concluimos nossa discussão sustentando a ideia de que a obra de Goethe a que nos dedicamos instaura sua vingança e *hamartía* a partir das não determinações, das "manchas" e do esborramento das palavras. Seu pacto com Eurípides é fantasmal.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Iphigenia in Tauris. Euripides. Goethe. Vengeance. Hamartía.**PALAVRAS-CHAVE:** Ifigênia em Táuris. Eurípides. Goethe. Vingança. Hamartía.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

A recriação de **Ifigênia em Táuris** (ou em Táuride) por Goethe diz mais do que seu interesse pela matéria clássica. Tratar-se-ia de uma forma de vingança criativa ou a apreensão da ideia trágica como tradução de um eterno modo de sobrevivência fundamentada na “hamartía”. Kitto (1990), embora reconheça a elegância da peça de Eurípides, aspecto de uma liberalidade na composição das “dramatis personae”, localiza nela pouca profundidade intelectual e nenhum propósito sério. Se Eurípides, de fato, destaca-se por seu ceticismo religioso, não observaríamos aí um mero capricho espiritual de quem contempla, com intransigência, a Guerra do Peloponeso. Quando procuram distinguir a obsessão trágica de Sófocles e de Eurípides, as palavras do crítico não calcificam: equivocadamente, dão pouca atenção à sua própria camada de significados. A “hamartía”, em Eurípides, é mais abstrata do que um derivativo de caracteres individuais em choque com a vontade divina - a ponto de nos questionarmos: Eurípides captura a falta como erro?

Por isso, a sorte, tantas vezes deslindada, isto é, acolhida, enquanto manufatura, no pensamento - inclusive em **Ifigênia em Táuris**, de Eurípides -, aproxima-se do ser-em-si. O quociente das determinações, que, como tal, figuram, abstratamente, análogas ao negativo não atingido da peça, é o ponto de cegueira para a tarefa de Goethe em 1787. Parece, pois, ser verdade que o que falta em **Ifigênia em Táuris**, de Eurípides (o espírito e a graça inobservados por Kitto), vai buscá-lo a empreitada de Goethe. Precisamente, a graça e o espírito em **Ifigênia em Táuris**, enquanto ausências, são índices. Se tudo na tragédia não está maciçamente inundado de significações, está, porém, repleto de manchas. A estrutura episódica, quando enquadra as deficiências intelectuais, divulga também uma demanda. O tecido que lhe cabe - e as implicações retóricas no seu imediato fazer - resolve-o por intermédio de uma trajetória. Nós, por enquanto, podemos chamá-la de **Ifigênia em Táuris**, de Goethe. Vejamos isso com mais exatidão.

2. EURÍPIDES

O risco de Goethe é a conciliação de uma identidade; este perigo, nos empreendimentos artísticos, relaciona-se menos com uma questão de formalismos. Quem dirige as ações de **Ifigênia em Táuris** é uma morta. Reflexo de uma pesada

consciência sobre os esboroamentos da sorte, Ifigênia e Orestes, na obra de Eurípides, após reconhecerem-se, continuam a lamentar. Dessa forma, garantem, tecnicamente, a extensão do sofrimento trágico (e não da dor!), mas também a abdicação de uma vitória no plano, ainda, do “génos”.

Devemos nos lembrar de que em outra tragédia eurípidiana, **Ifigênia em Áulis**, poucas são as aparições da virgem. Seu destino é decidido pelo pai (Agamêmnon), pelo tio (Menelau), pelo noivo (Aquiles), pelo adivinho (Calcas) e pelo, digamos assim, emblemático diplomata (Odisseu). Homens, portanto, cuja morte, no pensamento e no discurso, sedia justificações. O debate sobre o oferecimento de Ifigênia à Ártemis é a proposição “avant-garde” do aniquilamento do outro. A teatralização do discurso final de Ifigênia, simulando uma decisão que, afinal, não cabia a ela, é um chiste de Eurípides, para quem – há de se recordar – a ritualização é o resto de delíco doce.

Ifigênia está morta. Mas qual? A princípio, a de Áulis, certamente. Em **Ifigênia em Táuris**, de Eurípides, a sacerdotisa de Ártemis – e não mais a virgem de Argos, sentencia: “Mísera, ela e o pai dela que a matou”¹ (EURÍPIDES, 2016, p.142, v.565). Orestes recusa-se a fornecer seu próprio nome. Limita-se a apenas referenciar Micenas e Argos como lugares de origem. Mesmo após o duplo reconhecimento, o jovem filho de Agamêmnon atribuirá a si o “génos” com alguma vacilação. Evita falar dos acontecimentos mortíferos. Cumpre ainda uma pena. A **Oresteia** não acabou e não acabará, apesar do otimismo de Êsquilo.

A gravidade circunda os episódios de **Ifigênia em Táuris**: “ORESTES: Somos de boa sorte, mas por revés,/ ó irmã, nossa vida foi de má sorte” (EURÍPIDES, 2016, p.149, v.850-851). O direito à vida, só quem lhes dará verdadeiramente é um deus “ex-machina” (Atena), aliás, preferência de Eurípides, como se poderá verificar em outras peças, por exemplo em **Helena**. Tanto aqui quanto lá, temos a ilusão de que a habilidade discursiva das protagonistas será suficiente para arrematar a dramatização. Haverá, porém, quem veja nisso uma espécie de ironia em termos mais vulgares. A resolução que Ifigênia e Helena dão-se nas suas respectivas tramas eurípidianas planifica o excesso retórico denunciado de maneira misógina no tragediógrafo. Como se Eurípides não visualizasse no ensombramento das suas personalidades o universo feminino como uma qualidade, mas sim como corruptela daquilo que se escamoteia nos homens.

Pode-se demorar mais na ideia de que Ifigênia está morta. Em Áulis, sua obstinação a satisfazer a vontade dos “basileus” e, por consequência, o ideal de helenicidade – se é que deveríamos, com justeza, falar em ideal... – cumpre o efeito trágico e habitua o pensamento ocidental a incorporar a dualidade como um processo contínuo de tensionamento/destensionamento. Sua presença é chancelada como uma aparição heroica. E não devemos nos esquecer de que é Aquiles – o noivo que tenta desestabilizar a situação – o detentor, na peça, de uma, saliente-se, “certa” “areté”. Cumpre um papel semelhante a de Pílates: ambos, com sua sensaboria, fazem, porém, o painel negro da nobreza de caráter, emprestada por Eurípides aos protagonistas para brilharem. Ainda que, em sentido “lato”, de modo

¹ Esta citação de Eurípides e as que se sucedem são da tradução de Jaa Torrano, professor titular de língua e de literatura grega da Universidade de São Paulo. Publicada no segundo volume do Teatro Completo de Eurípides (Iluminuras, 2016), esta é a única tradução disponível e de fácil acesso (em verso) no mercado editorial brasileiro.

artificial. Recorde-se, por exemplo, do estranho silêncio de Píades enquanto Orestes e Ifigênia discutem o modo como os dois jovens argivos deveriam morrer juntos (leia-se imolados).

Os detalhes da ação, incrustados com um certo tecnicismo, não garantem qualquer ajuste esperado na compulsão temática de Eurípides, pois apesar dos valores espirituais postos em jogo, na peça, eles não são estabilizados, apenas agenciados. Nesta compreensão cremos que reside uma nesga do riquíssimo estatuto da obra. Se conseguirmos, pois, entender que o compromisso trágico é a mobilização de uma ironia que se destina não meramente à manutenção das ações, mas do para além-e-aquém do aguardado na ação trágica, entenderemos que a tragédia (em concepção mais dura e em desvio melodramático) é também o resultado de uma destruição. Do quê, exatamente? Da univocidade do sentido e da infabilidade do caráter.

ORESTES: Ó Febo, a que cilada tu me conduziste
com oráculo, ao punir a morte do pai
matando a mãe? Sucedendo-se Erínies,
fomos banidos, exilados, desterrados,
e perfiz muitos percursos fatigantes;
fui e perguntei a ti como teria o fim
da loucura errante e dos males meus
que padecia perambulando na Grécia;
disseste-me ir à fronteira da Táurida,
onde a tua irmã Ártemis tem altares,
pegar a estátua da Deusa, que dizem
ter caído do céu aqui neste santuário,
e quando a pegasse por artes ou sorte,
e corresse o risco, colocá-la em Atenas,
as consequências além não foram ditas,
e feito isso eu teria repouso dos males.
Persuadido por tua palavra estou aqui (EURÍPIDES, 2016, p.132,
v.77-93)

Algo de linhas tortas, mas também de incomunicabilidade garantida por este deus. Alain Moreau, professor de grego antigo e especialista em mitologia grega da Universidade Paul-Valéry menciona que apesar de sua ligação com a “sofrosúne”, isto, o bom senso, sensatez, prudência, moderação nos desejos, temperança, modéstia, simplicidade, recato, aspectos sintetizados no “Conhece-te a ti mesmo” délfico, Apolo é um deus que apresenta muitas zonas de sombra. “Deus inquietante, complexo e autoritário, solar e ctoniano, portador de vida e de morte” (MOREAU *apud* BRUNEL, 1997, p.72) e “(...) Apolo nunca é um deus inteiramente justo e bom, mas tampouco se coloca ao lado das forças exclusivamente malélicas” (MOREAU *apud* BRUNEL, 1997, p.74). Muitas são as suas mitografias, testemunhos basilares para enfrentamentos alegóricos que este texto não pretende incorporar. E se há um desafio monadológico na materialidade das mitografias de Apolo, compartilhada com o traço de Eurípides, ele é a dobradura do espaço amostral onde há rasuras também do escritor alemão.

As palavras, se caem nos olhos do apreciador, ficariam descontentes, sobretudo caso aquele que as sustenta (o escritor ou o leitor?), levantasse-as para enxergar um “dehors”. Há, porém, um tráfego: como diz Theodor Adorno, em **Teoria Estética** (2015), as obras de arte são antíteses na e da sociedade. Conservam em si elementos sociais com os quais não são coniventes. Essa não convivência, se atinge alguma irradiação, é o âmbito da crítica. Ao lermos, pois, algo como “CORO - Dor irrompe de dores/ nos giros das éguas aladas” (EURÍPIDES, 2016, p.134, v.191-192) não deveríamos rapidamente atribuir a asserção à Ifigênia nem ao Orestes, se não a todos os Atridas. Há algo mais enigmático e, por isso mesmo, cosmopolita, porque vozeado numa coletividade cuja colaboração estará entre o dizer e o calar. Pode-se, também, não desconsiderar a função social do coro. Há uma extensa reflexão sobre esse pormenor: desde a assunção de temas públicos até o esclarecimento da “hýbris”. Devemos concordar que o coro, não sendo o duplo do protagonista, é, por outro lado, o metro do seu arruinamento. Principalmente em Sófocles.

Em **Ifigênia em Táuris**, de Eurípides (mas não só!), o coro positiva o sofrimento até a sua ebulição: a dor; mas não o particulariza em palavras mais latentes. Dito de outra forma: o coro euripidiano, especialmente em **Ifigênia**, escapa do martírio amortecido pelos próprios protagonistas; suspende-os enquanto devir, aproximando-se de uma díade: fuga e purificação. São esses dois elementos não muito bem delimitados por Ifigênia e Orestes (com Pílates). Dessa forma, improtelável e simbioticamente, cristalizam-se no ambiente da peça. Não se pode evadir - lembra Orestes a Pílates - sem apropriar-se do ícone que o livrará da perturbação das Erínias. Ifigênia, por sua vez, concentra o conhecimento sacerdotal - ainda que para fins artificiosos - para incutir em Toas a crença de que fora dos domínios do templo de Ártemis que se pode, adequadamente, limpar os forasteiros para o sacrifício. O coro, porém, intelectualiza o sofrimento, se assim seremos capazes de simplificar.

CORO: Ó tristes partidas! - Pheû! Pheû! -
 Duas de destruir! - Aia! -
 Qual dos dois há de ser?
 Resta ainda dúbio dúplice espírito
 a ti ou a ti prantear antes com ais. (EURÍPIDES, 2016, p.144, v.652-656)

Deveríamos nos perguntar, com espanto, como uma obra considerada melodramática, isto é, subtrágica - pelo menos nas cláusulas dos interessados em Eurípides - investe, sem pudor, nestes constructos. O questionamento mais pertinente seria: como, na galeria das tragédias gregas, **Ifigênia em Táuris**, negativo suplementar de **Ifigênia em Áulis**, encorajará a genialidade de Goethe? Em primeiro lugar, não é a obscuridade - ou negligência - que se atribui a ela, **Ifigênia em Táuris** - a causa desse interesse. Há um quê, porém, de despropósito capturado por Goethe, quando este deve ter lido, por exemplo, sentenças como: “ORESTES - se há uma só dor, não suportarei duas” (EURÍPIDES, 2016, p.145, v.688); “ORESTES - Tenhamos boa sorte juntos no porvir” (EURÍPIDES, 2016, p.149, v.841); “ORESTES - A noite é furtiva, a luz é da verdade” (EURÍPIDES, 2016, p.153, v. 1026).

Esta última, por exemplo, com dimensão oportunizada à furtividade e inadvertência quanto à luz associada à verdade. No campo dos tropos, entre Eurípides e Goethe, há uma espécie de instantâneo (fotografia). Enquanto forma de captura, a plasticidade de **Ifigênia em Táuris**, por exemplo, presente no diálogo de reconhecimento entre Orestes e sua irmã e na descrição do mensageiro sobre o que se sucede durante a fuga dos argivos nas margens de Táuris², não fica a dever perante os prenúncios altivos do coro, mote deste momento da argumentação. O grupo das cativas gregas, solidárias às apreensões de Ifigênia durante as ações, pronuncia-se vinte vezes. Quando está prestes a vacilar quanto às conquistas dos irmãos atridas, a ação derradeira se resolve, conforme já dissemos, com o deus “*ex-machina*”. Um rei (Toas) – não propriamente um “*basileu*” – é frustrado, com todas as suas dúvidas. O coro finaliza a obra, num diálogo direto com Atena, como que para referendar a autoridade da de olhos glaucos em lugar da destruidora de lobos. Uma não-tragédia, ou uma subtragédia – como queira – poderia furtar-se ao paroxismo de quem, como integração do epílogo, permanece em Táuris a ser coagido? Ou **Ifigênia em Táuris** não ultrapassa as forças de resignação – apontamento contrário à vitória de Esparta sobre Atenas³? Para a deusa que dá nome à cidade, as cativas dizem: “Ó grande augusta Vitória,/residas em minha vida/ e não cesses de coroar!” (EURÍPIDES, 2016, p.163, v.1497-1499). Nenhuma leitura política seria capaz de conservar, na passagem dos extremos, os versos do coro. Derrotados na subserviência, vencem, porém, como desfecho de Ifigênia, como se lembrassem, à contrapelo, que a vingança da sacerdotisa é o anseio, ultrajado, da cidade que leva o nome da deusa.

3. GOETHE

A retaliação, entretanto, que está no cerne deste texto como o empenho profundo das obras, é a da criação artística, numa compreensão mais geral. Os acompanhamentos espirituais do século XVIII não só legitimam o “continuum” de formas como habitação de questões mal encenadas no campo da arte, como fazem das questões um campo de batalha. Sem exceções, se só consideramos matérias de fôlego. Devemos entender a legitimação não somente como “*autorictas*”, mas como,

² Táuris (ou Táuride) era uma região localizada no norte do Mar Negro. Os gregos, que lá construíram algumas colônias, batizaram-na de Península Táurica porque nela habitavam os tauros, descendentes dos antigos cimérios. Trata-se, hoje, da Crimeia.

³ Breves dados: **Ifigênia em Táuris** teria sido esboçada por volta de 414 AEC. Nesse período, a Guerra do Peloponeso estava na sua segunda fase, calamitosa para os atenienses, que empreenderam, sem triunfo, expedições à Sicília. Em 431 AEC, ano de início da guerra, Salamina, cidade de Eurípides, era território do Império Ateniense. “Finalmente, o ano de 405 marca a derrota da armada ateniense em Egospótamos, e o bloqueio e fome na cidade levam-na a aceitar a rendição de 404, com destruição das Longas Muralhas, entrega dos navios (excepto doze), perda dos aliados e admissão da dependência em relação a Esparta, que lhe impõe o governo dos Trinta Tiranos” (PEREIRA, 1993, p.387-388). Eurípides não verá o fim dos vinte e sete anos de guerra: morre um ano antes, em 406 AEC. Entre, porém, 431 e 408, situam-se suas maiores obras – completas -, tais como **Medeia**, **Electra**, **As Troianas** e **Helena**. Ao todo, quatorze peças. Cf. KITTO (1990) e PEREIRA (1993).

se quisemos usar um reducionismo sociológico, emulação, implicando, desde já, a ideia de impulsionamento clássico e – de acordo com o que já dissemos – de flagrante do “páthos”. Vingança da figura e “hamartía”, duas peças opacas em **Ifigênia em Táuris**, glosadas ao sabor da silhueta dos protagonistas, mas também do lugar que ocupa o tragediógrafo em seu panorama histórico. Na tragédia de Eurípides, lê-se “Tudo o que vem dos Deuses/ segue invisível, e não se prevê o mal,/ pois a sorte seduz para a difícil lição. (EURÍPIDES, 2016, p.139, v.476-478).” Na obra de Goethe – que, ao mesmo tempo, perpetua e dissolve (risco!) **Ifigênia**, ouvimos as Parcas:

A raça dos homens!
Têm eles o domínio
Em eternas mãos
E podem usá-lo
Como lhes apraz.

Que os tema a dobrar
Aquele a quem erguem!
Sobre rochas e nuvens
Há assentos prontos
Às suas mesas áureas.

Ergue-se disputa -
Eis caem os hóspedes,
Com injúria e ultraje,
A abismos nocturnos,
E esperam em vão,
Ligados nas trevas,
Por justo juízo.

Mas eles, eles ficam
Em festins eternos
Às suas mesas áureas.
E passam do monte
Para outros montes;
Das fauces do abismo
Sobre-lhes o hálito
De titãs sufocados,
Qual odor de vítimas:
- Ligeiro vapor.

Os Senhores desviam
Seu olhar de benção
De estirpes inteiras,
E evitar ver no neto os traços
De silêncio eloquentes,
Amados outrora,
Do antepassado."

É o canto das Parcas.

O proscrito, o velho,
 Em antros nocturnos,
 Escuta as canções,
 Pensa em filhos, netos,
 E sacode a fronte⁴. (GOETHE, 1979, p.57-59)

Canção excêntrica: toma posse da voz flácida de Ifigênia. A sacerdotisa da imaginação de Goethe, naturalmente, não é povoada de possíveis, mas de impossíveis como travamento. Canta para apreender, no lirismo, algum valor que lhe escape. Em Eurípides, é a própria Ifigênia que vai destruir, no meio da ação, o alerta que, em resposta ao coro, faz a si mesma nos versos iniciais: “o mais me calo por temor da Deusa” (EURÍPIDES, 2016, p.131, v.37). Ora: vimos que não cala, que fraudas os desígnios da deusa, que rompe com a hospitalidade outrora clarificada - “Terrível é hóspede matar hospedeiro!” (EURÍPIDES, 2016, p.152, v.1022), mas em seguida: “Eu não poderia, mas aprovo o empenho” (EURÍPIDES, 2016, p.152, v.1026). A de Goethe reclama a tibieza, a tibieza: “Deixa-me vacilar! Tu próprio também não/ cometerias injustiças contra um homem/a quem devesse inúmeros favores.” (GOETHE, 2009, p.40) Troquemos, porém, “tibieza” por “emergência”, algo impensável para Eurípides que, conforme já mencionamos, estandardiza o ceticismo e a impaciência quanto ao ídolo religioso. Por isso, não só as palavras de Ifigênia, como as de Atena e as de Apolo (rememoradas por Orestes) dão cabo, com velocidade, da tensão trágica que assola os protagonistas.

Em Goethe, o deus de Ifigênia é as próprias dúvidas. Comparada com a de Eurípides, a atrida de Goethe faz sessenta e seis perguntas diretas – entre atos elocutivos, curiosidades, questionamentos retóricos e especulações moralizantes. A de Eurípides não se dá ao luxo de inquirir exaustivamente, pois já tem as respostas enquanto formas de ação. Kitto anota que

(...) Os acontecimentos que compõem o enredo têm agora uma condição diferente: têm o seu valor dramático simplesmente como acontecimentos, não como a revelação de um carácter trágico ou como jogo significativo das circunstâncias sobre um carácter trágico (KITTO, 1990, p.237-238).

A de Goethe aguarda, naturalmente, que as respostas se tornem ações, o que nos leva a crer que a fonte de trabalho do poeta alemão, na verdade, volatiza com mais intensidade a **Ifigênia de Áulis**. Anna Swanvick (1813-1899), tradutora

⁴ Paulo Quintela (1905-1987) autor da tradução que citamos, embora, positivamente, tenha lido a peça original de Goethe em sua totalidade, infelizmente não nos legou a tradução completa. Ficou-nos este fragmento, extraído do final do quarto ato. Assessora o trecho com um comentário pertinente: “Ifigênia é assaltada por pensamentos de revolta contra a Necessidade (Not) que parece querer impor-lhe a injustiça da mácula de tal resolução [salvar o irmão e enganar Toas, que lhe salvou a vida]” (QUINTELA *apud* GOETHE, 1979, p. 271). As posteriores traduções citadas neste trabalho são do professor de língua e literatura grega da Universidade de Coimbra, Frederico Lourenço (2009).

inglesa das obras de Goethe, observa que diferentemente do que verificamos em **Ifigênia em Táuris**, de Eurípides,

“(…) In the Ifigenia of Goethe, on the contrary, we discover with pleasure the same filial tenderness, and the same touching mixture of timidity and courage, which characterized that interesting heroine” (SWANVICK *apud* GOETHE, 1901, p.11).

A virgem que outrora encaminhava-se para o altar de Ártemis e a sacerdotisa de Goethe concentram, pois, a liderança do encanto e a calorosa simpatia. Nas suas resoluções, movem-se dissipando toda frieza e austeridade. Há, nelas, uma docilidade marmórea, que caracteriza, semelhante à alternativa de uma tendência, os meandros da Antiguidade. Ainda assim, se a serva de Ártemis cumpre um ideal de graça e de suavidade (reparação inesperada por Kitto?), a obra de Goethe será perturbada pela ideia de destino, empréstimo de Sófocles; e pela presença das Fúrias (Erínias), contributo de Ésquilo. Não, contudo, nos mesmos formatos dramáticos. Vingança e “hamartía”.

Voltemos um pouco. Em **Ifigênia em Táuris**, de Eurípides, há um verso significativo, matéria de ampliação, a nosso ver, de um caráter que, na peça do tragediógrafo grego, lampeja, e que, no drama de Goethe, aclimata a avaliação do destino. A Ifigênia euripídiana, mesmo em Táuris, nunca se coloca como uma estrangeira nem indica que este sítio é o lugar da sua miséria. Ao contrário: a sacerdotisa de Ártemis reitera que é Áulis (atual região nordeste da Beócia, na Grécia Central) o lugar da sua perdição. Embora reconheça a nova vida, digna, que lhe dá a deusa, todavia, em resposta ao coro, diz (repetimos!) “o mais me calo por temor da Deusa” e que Ártemis só tem de belo o nome. Desforra de Eurípides? Talvez. Não nos detenhamos demasiado nisso. O que importa dizer é que, no que tange a esse aspecto, não haverá mais reivindicações contra a deusa. Ifigênia, em Eurípides, ajusta-se às incumbências que lhe dá o destino. Na peça, ele não é capaz de implodir as identidades. A protagonista, pois, ainda é uma argiva, o que não significa opor-se aos costumes nem às normas de Táuris. Diríamos que há, em **Ifigênia**, a concentração de um não-lugar: o auge, portanto, das não determinações do ser-em-si mal recepcionado pelos empreendimentos de Goethe. Como mencionamos anteriormente, em seu drama, leem-se as manchas:

IFIGÊNIA: Sombras vivas, agitadas copas
deste antigo e sagrado bosque!
Ainda hoje estremeço
ao ver-me aqui no vosso meio;
tremo ainda ao pisar este chão
do santuário da deusa, como se fosse hoje
a primeira vez que eu aqui entrasse.
A este lugar não se habitua o meu espírito,
apesar de há tantos anos aqui me manter
a Força superior a que obedeco.
Sinto-me estranha aqui,

estranha como no primeiro dia
 em que a vasta extensão do mar
 me separou de todos aqueles que amo.
 Dia após dia desço à praia para viajar
 na minha imaginação até à Grécia;
 e lá chamo por todos que outrora amei.
 Porém a rebentação das ondas
 outra resposta não dá aos meus suspiros,
 além de longo e rouco bramido.
 Não foram nunca os deuses o alvo do meu rancor;
 mas como esconder, ó deusa,
 que te sirvo contra a minha vontade,
 tu que foste a minha salvadora?
 E eu que devia ter dedicado a minha vida
 a servir-te voluntariamente...
 Apesar de tudo, nunca deixei
 de ter em ti a minha esperança:
 em ti espero, Diana, tu que recebeste
 em teus braços divinos esta filha
 que o próprio pai sacrificou.
 Salva-me de novo, tu que antes
 não consentiste em deixar-me morrer:
 salva-me agora desta vida que aqui levo,
 desta vida que tem sido a minha segunda morte. (GOETHE, 2009,
 p.3)

Tudo, nesta obra de Goethe, encaminha-se para uma retórica do vazio, do desejo, do fantasmal, pois as palavras não querem grudar nos cadáveres. Ralph Waldo Emerson terá uma compreensão ligeiramente diversa, que anotaremos mais à frente. Por enquanto, aqui, em **Ifigênia em Táuris**, de Goethe, as palavras são de outra natureza, isto é, seu modo espiritual, se abstratizante, não é cúmplice das falências já assinaladas pelo destino – e agressivamente reiteradas pelas Erínias (Fúrias). Estilisticamente, a apreensão trágica de Goethe fundamentada na privação – e não nos esqueçamos de que, aqui, o templo de Ártemis (chamada de Diana), são os bosques! – encontra algumas modalidades. Sua vingança: recordemo-nos de uma personagem brevemente mencionada em Eurípidas: Toas.

Rei de Táuris, o soberano é tolhido duplamente. Ifigênia, enquanto diretora eventual de sua governabilidade, vê a curiosidade do rei como favorável impropriedade, digamos assim, cívica. Apesar das inquirições, Toas não deixa de sinalizar que confia impreterivelmente em suas palavras. Fornece a ela o que lhe pede. Quando ousa uma ação, suplanta-a a deliberação de Atena, como já vimos. É verdade que Toas, assim como o coro (ambos no Êxodo), é a engrenagem do destino. Toas e o coro são, pois, a média simbólica – em termos dramáticos e sociais. Em Goethe, Toas é sombrio. Se ainda não é razão, tampouco é desrazão. Seu espírito, de acordo com suas próprias palavras, é a vingança. Enquanto um caçador – de suas satisfações -, assemelha-se, claro, ao seu arquétipo. O seu papel, porém, é de interposição e de testagem dos limites da linguagem. Arcas, serva de Agamêmnon, acompanhante de Ifigênia, aproveitada pelo drama de Goethe, lembra à protagonista

que *os táuridas não depositam qualquer valor nas palavras*. Em um dos diálogos iniciais com Ifigênia, o rei chega a dizer:

IFIGÊNIA: Que a deusa te abençoe com as benesses da realeza!
E que te conceda vitória, fama e riqueza,
assim como a felicidade do teu povo!
Apesar da preocupação que te causa
a regência dos teus súbditos,
possas também tu gozar da ventura.

TOAS: Bastava-me só o reconhecimento do meu povo.
De tudo quanto alcancei, são outros a colher o benefício.
Acompanhaste-me nas profundezas do sofrimento,
quando a espada inimiga me matou o único filho.
Enquanto a vingança se apoderou do meu espírito,
não cheguei a sentir o vazio da minha vida.
Mas agora que regresso de vingar o meu filho,
apercebo-me de que nada me resta que me dê alegria.
Assim dirijo-me hoje a este templo, onde tantas
vezes pedi à deusa a vitória do meu exército,
para cumprir o desejo que há muito me acompanha:
o desejo de te levar para casa como noiva. (GOETHE, 2009, p.7-8)

O gracejo da tragédia de Goethe será a reabilitação da palavra ou será a manutenção da situação primordial da criação – que, para criar, é preciso fundar destruindo e que, na tragédia de Eurípidés, tratar-se-ia da falta como erro? A lição de Goethe usurpa a última compreensão como causa. Há de se checar as consequências. É preciso garantir que o drama aconteça na superfície. Plástica e reiteradamente. Por isso, cabe também a avaliação de Goethe, que não dispensa a arquitetura de sua peça. Diz ele a Johann Peter Eckermann:

(...) Quando numa tragédia minha como ‘Ifigênia’, os artistas não se sentem perfeitamente firmes em seus papéis, é melhor desistir de levar a efeito a representação, que somente será bem-sucedida quando tudo marchar certo, rápido e expressivo. (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2004, p.195).

Entendamos a firmeza não em termos puramente morais – aliás, Goethe entende que se existe um valor de beleza moral e de bondade, ele se manifesta como um espalhamento perturbador ⁵-, mas como preservação da matéria lapidar:

⁵ Em **Dramaturgia de Hamburgo** (1767-1768), de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), algumas páginas, ainda que pretendam petrificar, na figura do ator, a responsabilidade e a sustentação – até mesmo de modo violento – das máximas morais, como metro da plenitude do fazer teatral, encaminham-se, contudo, para o mesmo nível de assombro: tanto em Goethe quanto em Lessing, o ator não será capaz, não mais do que o próprio texto, de sustentar a vocação do dramático. É por isso que, ao intuir a

Um ator (...) propriamente deveria também tomar lições com um escultor e pintor, pois para representar um herói grego é indispensável estudar bem as obras de arte da Antiguidade e compenetrar-se da graça natural de todos os seus movimentos (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2004, p.194).⁶

A medula dos gestos críticos goethianos revela o desdobramento cético como herança euripidiana. A suposição de que as investidas de Eurípides contra o lugar de Atenas nos decênios finais do século V AEC não poderia encorajar uma espécie de quiromancia. A flexão, entretanto, é concêntrica: não diríamos, deliberadamente, que **Ifigênia em Táuris**, do tragediógrafo grego, repele a sua situação histórica. Claro está o compromisso de Goethe ao dispor dessa insuficiência. Ele rivaliza com ela:

(...) Os tempos em que Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreviam, eram certamente bem diversos: reinava então o espírito e exigia sempre o realmente grandioso e ótimo. Em nossa era tão desfavorável, todavia, onde está esse veemente desejo pelo que é superior? (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2004, p.155).

Tratando do compromisso histórico nas personagens trágicas gregas, anota: “(...) eram os gregos tão inteligentes que visavam menos a fidelidade histórica de um fato do que a interpretação por parte do autor” (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2004, p.179). E ainda, sobre sua **Ifigênia em Táuris**:

Seus relatos podem ser históricos, seus personagens, porém, não o são, como o meu rei Toas e minha Ifigênia. Autor algum conheceu os vultos históricos que representou e se os tivesse conhecido, dificilmente tê-los-ia descrito como fez (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2004, p.179).

aproximação da violência como cacoete do espírito, Lessing dirá: “(...)O homem queda-se aí, num silêncio solene, como se não quisesse perturbar-se em ouvir a si próprio. A reflexão findou – nova pausa – e ele, assim como a reflexão visou moderar ou inflamar suas paixões, torna a prorromper inopinadamente ou a encetar paulatinamente o jogo de seus membros” (LESSING, 1991, p.35).

⁶ A plasticidade das matérias artísticas reclamada por Goethe também é tema de um ensaio que o poeta alemão envia a Schiller: **Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática, por Goethe e Schiller** (1797). Para Goethe, há três espécies de mundo provocadas pela poesia épica e dramática: o mundo físico (ação e direção), o mundo moral (ingenuidade fisiológica e patológica) e o mundo da fantasia (pressentimentos, acasos, destinos). Goethe sustenta que a execução de um drama deve, assim como a epopeia, garantir esses três mundos. Cf. BORIE et al, 2011, p.242-245.

Goethe expõe um falso dilema como forma de dismantelar as correlações necessárias entre História, mito e efeito trágico. Sim, efeito trágico: pois o próprio poeta alemão menciona-os em termos de miragem e de regulação. Sua provocação, porém, em feição dialógica, assiste a implantação da ideia de transformação e de correção como sustentáculos da emulação que sintetiza sua vingança e “hamartía”. O assunto trágico, reconhece o poeta, é o campo de referências denotadoras de uma cultura compartilhada. Afrontando a **Ifigênia** de Eurípides, Goethe sequestra-a de forma replicada até que o espírito desta tragédia grega tolde a sua escrita. A partir desse ponto, o percurso intelectual do drama de Goethe não se torna estranho ao estatuto da obra de Eurípides. Ambas rubricam um litígio nos tempos letrados.

A origem disso, talvez, explique-nos Friedrich Hölderlin, que, em **O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antiguidade**, com uma despreziosa indignação, afirmava:

(...) sonhamos com originalidade e autonomia, acreditamos enunciar o novo em alto e bom tom, mas tudo isso não passa de reação, de uma espécie de vingança suave contra a escravidão que norteia o nosso relacionamento com a Antiguidade (HÖLDERLIN, 1994, p.21).

E nessa violência, tanto Hölderlin quanto nós não deixaríamos de notar que o ilimitado da Antiguidade, embora pese uma irresistível navegação, louvada pela ideia de destino, repele, entretanto, os atalhos a referenciar ensinamentos ou lições. A violência não é aprendizado, mas veste-se como doutrina progressista. Mais uma vez, Hölderlin:

(...) Parece que, realmente, quase não se oferece uma outra escolha senão deixar-se soterrar pelo já assumido, pelo positivo ou, com a mais violenta soberba, contrapor a vida de nossas forças a tudo o que foi dado, aprendido, a todo o positivo (HÖLDERLIN, 1994, p.21).

Como, todavia, associar a reflexão de Hölderlin ao absoluto? Nesse caso, somente se entra em jogo a substanciação de rivalidade do absoluto: “O significado das tragédias”, diz Hölderlin em texto homônimo “se deixa conceber mais facilmente no paradoxo” (HÖLDERLIN, 1994, p.63). A ineficiência do signo na cavidade do trágico, segundo o poeta, é a fresta do originário: “(...) Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza” (HÖLDERLIN, 1994, p.63). Quanto mais fraco, isto é, menos emergente, mais forte é a sua doação. “Hamartía” e vingança.

4. ENDEREÇAMENTOS

Para arrojarmos um estudo sobre Goethe e Eurípides, há algumas faculdades que trafegam. Elas são fruto não só de quadros teóricos desempenhados à exaustão, como também derivam de um arbítrio institucional. Quem está com a vantagem na compreensão do trágico? Eurípides, com a execução de sua peça? Aristóteles, que vê **Ifigênia em Táuris** um exemplo de êxito das suas categorias⁷? Ou Goethe, que testa seu intelecto ao desposar a matéria mítica (re)criando-a e pensando sobre ela? A decisão sobre o nexos fundamental entre a expressão trágica e a expressividade trágica só protagonizará se ambas cintilarem nas páginas. No que se refere à expressão trágica, não tratar-se-ia da sinopse de um enredo (não é a incumbência de um estudo...), mas da sua metamorfose alusiva, da insinuação da intriga, na zona das questões. No que tange, porém, à expressividade trágica- que como tal, só existe instrumentalizada discursivamente e ratificada por uma gama de saberes sem particularismos de autoria empírica- estampa-se em comentários.

Vingar igualmente significa vir a acontecer. Existir na adversidade. Instante da chegada de **Ifigênia em Táuris**, de Goethe. Com a lógica do erro enquanto falta. Ou seja, na permutação aritmética da falta (eurípidiana) em difusão com a falta (goethiana), hasteia-se, em contraposição ao destino, a gravura dos protagonistas de Goethe. Para compreendermos melhor: no drama do poeta alemão, Toas, rei táurido, propõe núpcias à sacerdotisa de Diana. Ifigênia recebe, pois, prova de lealdade, mas o rei caça-lhe a confiança que a moça não promete. Presa às suas lamentações, isto é, engavetada numa vida que não houve, com suas eventuais especulações, Ifigênia considera-se duplamente desgraçada: pelos desígnios de Diana e pelo “géno”. O ceticismo de Eurípides, na peça de Goethe, não será contrariado, porém, pela voz de Ifigênia. Receberá colaboração do pragmatismo de Toas:

Desconheço a intenção dos deuses.
Sei apenas que, desde que aqui chegaste,
não faltaram bênçãos vindas do céu.
Assim, custa-me acreditar que ofereci
a minha protecção a uma amaldiçoada. (GOETHE, 2009, p.8).

A um juízo tão meticuloso, Ifigênia, ao recuperar as atrocidades presentes no seio dos seus antecedentes, tergiversa. Sob outra lógica, a da possessão, Toas visualiza certa arrogância na cascata de palavras (lembremo-nos do que ele pensa à respeito das palavras!): “Respondes-me com palavras abundantes e vãs,/das quais eu oiço apenas esta: não.” (GOETHE, 2009, p.12).

Dupla situação, irmanada à enquete que outrora fizemos: Goethe reabilita as palavras? Dessa forma? Ou empreende novos conflitos? Instaura uma dialética, embaraçada à gravidade da linguagem? Apreensão do trágico, não enquanto expressividade, mas enquanto expressão, isto é, teor? Ifigênia reconhece que suas palavras apostam no ofuscamento, mas a perplexidade do raciocínio instala-se na

⁷ Sobre os reconhecimentos em **Ifigênia em Táuris**, 1452b; 1454b e 1455a. Acerca da figuração, 1454a. Quanto à fábula na peça de Eurípides, 1455b. Cf. ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

sua concentração. A **Ifigênia** de Goethe, arriscaríamos dizer, é o apêndice da **Medeia** de Eurípides. E Pílates dirá a Orestes “Com as tuas dúvidas/ pioras ainda mais o perigo” (GOETHE, 2009, p.16). Mas o amigo do jovem atrida não é insubordinado aos deuses. Confia nas palavras de Apolo, sem admitir nelas qualquer ambiguidade. Já discutimos a variabilidade mítica, perspicácia da mentalidade mitológica albergada na repercussão do mito (encargo de Eurípides, de Goethe e de tantos outros). Interessa-nos experimentar: o drama de Goethe, sarcasticamente, constrange-se. Pílates paralisa discursivamente a história. Assemelha-se, nesse aspecto, a Toas. Enquanto o rei tende a desprezar os movimentos primitivos da inteligência, o amigo de Orestes empenha-se em combinar recordações. Pouco importam, para Pílates, os sofrimentos de Orestes. Reiteramos as nossas palavras: a violência não é aprendido, mas veste-se como doutrina progressista. Quase um pré-**Hino à Alegria** (1785):

PÍLADES: O primeiro a sofrer essa morte seria eu,
Orestes, se o sopro da tua boca envenenasse.
Não me vês sempre cheio de ânimo e de alegria?
São o amor e a alegria a dar asas a grandes feitos! (GOETHE, 2009, p.18)

PÍLADES: Infundável é o trabalho que a alma nos exige.
Por isso agradece aos deuses que já tanto
tenhas alcançado em tão pouco tempo. (GOETHE, 2009, p.18)

PÍLADES: Os deuses não fazem recair sobre os filhos
os erros dos pais. Cada um tem um caminho próprio
a seguir. É a bênção dos antepassados
que é herdada, não a sua culpa. (GOETHE, 2009, p.18-19)

Comentário sobre quais éticas são vigoradas nas palavras de Pílates seria uma excentricidade, no sentido mais rigoroso do termo. Este estudo não é um tratado de moral. Também não ignora que ambas as obras – a de Eurípides e, sobretudo, a de Goethe – respondem às inquições de seus contemporâneos ou incutem-lhes preocupações que o ânimo custa a alcançar. Eurípides e Goethe, entretanto, são filhos de todos os séculos, cuja madre não é somente a experiência, nem a exclusividade da fantasia. Deve-se adivinhar quem é a progenitora dessas peças para além de uma paternidade cuja letra também semeia. Somente nesse universo são pertinentes as palavras de Pílates: somos nós que aumentamos as nossas próprias desgraças e que tomamos os papéis das Fúrias.

Loquaz, comparado a Odisseu, este personagem surfa em seus próprios juízos. Cada sentença se caracteriza como algo escrupuloso, mas, sem sua antítese (Orestes, Ifigênia), aparenta-se como um brevíário. Aqui, poderíamos nos perguntar, mais uma vez, se aquela concepção de que a peça de Goethe se encaminha para o vazio vacila diante de personagens como Pílates, Toas e Arcas. Tão seguros de si, dirigem bem as próprias ações e, como um vórtice, coagem seus interlocutores,

tentam tolher as dúvidas. Até aqui, Toas é atormentado pelas palavras, ao passo que Pílates (até mais do que Ifigênia e Orestes) é atormentado pelas dúvidas.

Decerto, essas duas figuras, suplementares entre si, na plasticidade da peça, funcionam como uma espécie de trincheira de ideias, melhor, de posturas. Não escondem seus antagonistas (sim, deveríamos admitir de uma vez que Orestes e Ifigênia são antagonistas fora da organicidade do drama!), antes os impelem àquela famigerada ação. Quando Orestes e Ifigênia estão próximos da redenção, ainda falta aplacar o apetite de Toas, transliterado em atitudes bélicas e no esforço de identificação. Como último gesto, a sacerdotisa dá provas de quem, afinal, a ela pertence. E as bênçãos de Toas, “Vivei na felicidade. Adeus” (GOETHE, 2009, p.53), nada mais são do que a resignação dos homens para os homens.

Não há deus “ex-machina”. O destino, em Goethe, é uma configuração de decisões, resultado também de uma série de acenos especulativos. As Fúrias aglutinam ajuizamentos sobre o passado (entrevistas como um espectro nas falas de Ifigênia, mas também nas de Orestes e nas de Pílates). Falar é, em Goethe, mais do que mero pronunciamento. Não há silêncios. Nem tempo para estender divertimentos encapuzados de zombarias. Sua vingança não é um engenhoso congelamento da **Ifigênia de Eurípides**, nem mera louvação. Parece-nos que é, a partir das palavras, manchadas e impróprias, no drama de Goethe, a legalização da “hamartía”. Como se Eurípides transmitisse uma inquietude maquinada na trajetória dos atrizes, e que fora mal-arranjada em 458 AEC por Ésquilo. Caberia, portanto, ao poeta alemão o encargo de mantê-la vívida, na qualidade, inclusive, de experimento.

Quando, em 1914, Fernando Pessoa nega-lhe o lugar de artista e de filósofo, para observar que Goethe, na verdade, é um homem de ciência, está a reparar sobretudo no **Fausto**. O problema do conhecimento como habitação das questões kantianas – isto é, a aventura do porto do conhecimento –, segundo o poeta português, não se desvincula da situação artística de Goethe. Para Fernando Pessoa, o poeta alemão é um símbolo. Declina num processo de intuição. Encontra-se num conjunto de superracionalidades, onde a inteligência e a sensibilidade não querem distinguir-se entre si. Goethe, pois, ao ser pensado, restringe-se a ser imaginado. Como se tratasse, portanto, de uma passagem, cuja personalidade do poeta alemão só poderá deixar rastros. Assim, Pessoa diz (mantivemos a grafia original):

Goethe era um intuitivo e um observador. O magnífico equilíbrio do seu espírito – manifestado mais na vida que nas obras – provém de modo como aquelas duas feições do seu espírito se completam, se complementam, se equilibram. O que nessa obra é falho e fruste – a deficiência, por vez assombrosa, de construção, a falta de disciplina estética e racional – provém de que a essas duas qualidades opostas do espírito ele não acrescentava a inteligência discursiva, quer como raciocínio, quer como instinto de distribuir e de compor (PESSOA, 2013, p.129)

E, comparando-o com Shakespeare, diz que Goethe era menos intuitivo do que o dramaturgo inglês. Ora, é claro que em outros textos - de 1932 por exemplo -

Fernando Pessoa⁸ irá rever sua posição. Quanto mais sequestra o **Fausto** (mítico), mais será tolerante quanto ao processo alquímico em que se encontra: tratar-se-ia da sua república. Se a intuição é a fálscia de compromisso com o “continuum” de formas artísticas – de acordo com o que nós assim entendemos -, é inconteste, porém, que não existem condicionamentos necessários entre intuição e práticas talentosas. O pensamento sobre a intuição e o pensamento sobre estética (ou esteticismos) não são garantidores de qualquer investimento artístico – pelo menos do ponto de vista espiritual. No seu lugar, há a confissão das – única palavra que nos cabe – manchas.

Não é à toa que Ralph Waldo Emerson, num texto em que se intitula **Goethe ou o escritor** reclama, para compreender a trajetória do poeta, a assinatura da natureza. Ainda que indique, de maneira equivocada, que o homem “ama” se comunicar, processo segundo o qual há transmissão da natureza, em seu mais genuíno esforço (nós não cremos nisso), não ignora a presença das marcas. A história do homem reúne-se com certo historicismo natural a partir dos sinais: “O ar está cheio de sons; o céu, de símbolos; o chão é todo memorandos e assinaturas; e todo objeto coberto com alusões que falam aos inteligentes” (EMERSON, 1996, p.177). Mas o que interessa nesse texto não é a fraternidade almejada por Emerson. Ele se incumbirá dessa tarefa neste e em outros artigos. O afeto por Goethe é o palpito de que ambos, nos seus trabalhos particulares voltados para os homens, sacrificam-se. A consciência do martírio implode as suas épocas, ao ponto de Emerson, ao dizer que não há o que Goethe não tenha direito de conhecer, fazer também a sua própria defesa. A América é tão helênica quanto a Alemanha.

Ou a Alemanha é tão helênica quanto a Europa de Napoleão, como acusa Walter Benjamin num texto também dedicado ao escritor alemão. Entretanto, “como dramaturgo, ele [Goethe], sempre cede à tentação dos temas revolucionários para depois se esquivar deles ou abandoná-los em forma de fragmento” (BENJAMIN, 2018, p.129). Vimos, portanto, que, se por um lado, Toas é o recrudescimento estatal – e não o “homem bom” segundo Benjamin -, por outro, Ifigênia não parece ser mais uma sacerdotisa, e sim o método científico, que não deixa de ser artístico. Como? Num drama? Evidentemente: porque, enquanto método, **Ifigênia em Táuris** não tende a declarar expedientes, mas, conforme já dissemos, demonstra, em si, uma travessia que não convencionas as palavras, nem os saberes a que elas aludem. Isso, porém, não é privilégio da obra de Goethe, mas uma incursão compartilhada com outras realizações artísticas.

Referências

⁸ Na sua biblioteca particular, constam algumas peças de Eurípides, exceto **Ifigênia em Táuride**. Já sobre Goethe, há, além de variadas edições do **Fausto**, uma antologia lírica do poeta alemão. Nada, porém, de seu drama aqui estudado. É possível que Pessoa tenha lido-o na Biblioteca Nacional de Portugal, mas são só conjecturas. Menções às **Ifigênicas** (de Eurípides e de Goethe) em suas apreciações literárias não há. Ou ainda não foram descobertas. Afinal, na arca de Pessoa foram mapeados cerca de 27 mil papeis e, desses, 12% já foi publicado entre 1940 e 2021. Sobre Eurípides, há menções num texto dedicado à figura de Nathaniel Hawthorne. Segundo Pessoa, **The Scarlet Letter** possui uma simplicidade, um desenvolvimento e uma implacabilidade dignos das tragédias de Eurípides. Quais? O escritor não esclarece.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe**. Trad. Mônica Bornebusch et al. São Paulo: Editora 34, 2018.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BOTHE, Pauly Ellen. **Apreciações Literárias de Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Trad. Marina Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

EMERSON, Ralph Waldo. Goethe, ou o Escritor. In.: **Homens representativos: sete conferências**. Trad. Sônia Régis. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.175-195

EURÍPIDES. **Teatro Completo**. São Paulo: Iluminuras, 2016. 2v.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Ifigénia na Táurida (1787)**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Teatro Cornucópia, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Iphigenia in Tauris, Torquato Tasso, Goetz von Berlichingen, The Fellow Culprits**. Trad. Walter Scott et al. Londres: The Antological Society, 1901.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Poemas**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1979.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Trad. Márcia Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

KITTO, Humphrey Davy Findley. **A tragédia grega - v.2**. Trad. José Castro. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1990.

LESSING, Gotthold Ephraim. **De teatro e literatura**. São Paulo: EPU, 1991.

MOREAU, Alain. Apolo antigo: sombra e luz. In.: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sússekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.72-77.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português e português grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da Cultura Clássica:** cultura grega – v.1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

Para citar este artigo

SILVA, M. A. da. Eurípides e Goethe: vingança e hamartía. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 4, 2021, p. 267-285.

O Autor

MARCELO ALVES DA SILVA é especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas Contemporâneas (PPGLEV-UFRJ). Mestre em Estudos Literários - Teoria da Literatura e Literatura Comparada (PPGL-UERJ). Pós-graduando lato sensu em Língua Portuguesa (Liceu Literário Português) e doutorando em Estudos de Literatura – Literatura Portuguesa (PPGL-UERJ).