

***ELECTRA E SENHORA DOS AFOGADOS: A TRAGÉDIA E SUAS IDEOLOGIAS***  
***ELECTRA AND SENHORA DOS AFOGADOS: TRAGEDY AND ITS IDEOLOGIES***

Poliane Vieira Nogueira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Partindo do conceito de ideologia marxista e de como as visões de mundo de cada período histórico definem as formas teatrais, nos propomos a pensar tais ideologias a partir das versões de Eurípedes e Sófocles de *Electra*, bem como *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. As duas primeiras tragédias situam-se na Grécia Antiga e nos permitem pensar a produção desse gênero neste período, quando o homem ainda não se compreende como indivíduo e a coletividade, bem como a noção de destino, regem seu modo de vida e de pensar o mundo. A descoberta do homem como indivíduo a partir do século XX possibilita novos recursos de construção da personagem e da própria estrutura teatral, como veremos em Nelson Rodrigues, que dá uma nova roupagem para o coro e constrói sua protagonista Moema a partir do mito de Electra, registrado por Eurípedes e Sófocles. Discutiremos a partir Georges Duby (1990) e dialogaremos com os textos teatrais citados como se dava a produção teatral antes e depois da emergência do indivíduo.

**Palavras-chave:** Tragédia. Ideologia. *Electra*. *Senhora dos Afogados*.

**ABSTRACT:** Based on the concept of ideology of marxist, and on how the world views of each historical period define the theatrical forms, we propose to think such ideologies from Euripides' and Sophocles' versions of *Electra*, as well as on Nelson Rodrigues' *Senhora dos Afogados*. The first two tragedies lie in ancient Greece and allow us to reflect on the production of this genre in this period, when man still does not understand himself as individual, and the community as well as the notion of fate govern his way of life and of thinking about the world. The discovery of man as an individual from the twentieth century enables new resources of building the character and the theatrical structure itself, as we shall see in Nelson Rodrigues, who gives a new look to the choir and builds his protagonist, Moema, from the Electra's myth, recorded by Euripides and Sophocles. From Georges Duby (1990), we will discuss and dialogue with the theatrical texts already mentioned about how the theatrical production happened before and after the emergence of the individual.

**Keywords:** Tragedy. Ideology. *Electra*. *Senhora dos Afogados*.

---

<sup>1</sup> Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, doutoranda em Estudos Literários pesquisando a Mediação entre texto e leitor da adaptação literária para crianças e jovens. Possui mestrado em Letras e Linguística, na área de concentração Estudos Literários, no qual pesquisou as Adaptações da Ilíada e da Odisseia para a Literatura Infantil. Faz parte da Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia, com estudos acerca de práticas de leitura e escrita de poesia na escola. Pesquisa e possui publicação na área de ensino de poesia e formação de leitor, bem como estudos acerca do ensino de espanhol. Possui graduação em Letras - Licenciatura Espanhol pela Universidade Federal de Goiás (2009), graduação em Letras - Bacharelado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (2008), graduação em Letras - Licenciatura Português pela Universidade Federal de Goiás (2009) e atua na área de Educação com ênfase no ensino de Espanhol e Língua Portuguesa para o Ensino Médio e Superior.

## **Introdução**

Conforme o contexto sócio-histórico e a visão de mundo do povo de cada época, a literatura e o teatro vão sendo produzidos. À medida que as ideologias de cada período histórico vão mudando, as formas teatrais também passam por transformações. Entendemos ideologia a partir de Marx que a define como “(...) ‘inversões’ que obscurecem o verdadeiro caráter das coisas”, para ele “(...) a fonte dessa inversão da própria realidade” (BOTTOMORE, 2001, p. 184). Desse modo, a ideologia seria o processo pelo qual tomamos aquilo que é visível e aparente como essência da verdade, o que acaba escondendo elementos do real que são os mais complexos.

Segundo o pensamento marxista, “essa inversão é mais do que uma alienação filosófica ou simples ilusão – ela expressa as contradições e sofrimentos do mundo real” (BOTTOMORE, 2001, p. 184). Isso se dá porque a ideologia substitui na consciência a inquietação dessas verdades, uma vez que a certeza de que já se conhece a verdade faz com que o sujeito se despreocupe da necessidade de buscá-la. A realidade tem uma dimensão imediata que é essa apreensível pela maior parte das pessoas e outras dimensões que requerem mediação para apreendê-la.

As produções literárias de uma época são intimamente ligadas às ideologias de cada período. A épica, nos moldes homéricos, por exemplo, só é possível em um mundo fechado. A tragédia representa a cisão com esse mundo. O drama e o lírico, por sua vez, passaram por transformações ao longo do tempo para expressar a visão de mundo de seu povo. O romance só se torna possível quando o homem toma consciência de si mesmo enquanto sujeito de sua própria história.

A tragédia nasce no mundo grego, assinalando o fim de um mundo fechado que as epopeias representavam, conforme Lukács (2000, p. 25-64). Ela seria, pois, assinaladora do fim do mundo heroico épico: agora a vontade do aristocrata, seus desejos e seus defeitos poderiam intervir na condução de seu mundo, como é o caso de Édipo. O surgimento da filosofia, com sua preocupação acerca do homem, aponta o sujeito como participante nas escolhas de sua vida. No entanto, ele ainda não é dono de seu destino e acaba respondendo pelos atos cometidos que contrariam a ordem dos deuses. A tragédia é uma expressão estética de uma crise.

Considerando que Aristóteles foi o pensador que mais se deteve sobre a tragédia, vejamos o que ele diz sobre esse tipo de poesia:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando, e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (ARISTÓTELES, 2005, p. 43).

A tragédia, entretanto, não é apenas a imitação de uma ação completa; também relata casos que inspiram horror e pena, emoções que surgem, em especial, quando as ações são inesperadas (...) (ARISTÓTELES, 2005, p. 48)

Pois a fábula deve ser construída de tal maneira que as pessoas que a ouvirem possam, mesmo sem nada ver, aterrorizar-se e sentir piedade (...) (ARISTÓTELES, 2005, p. 52).

Imitando seres superiores e escrita própria para o palco, a tragédia tem essa função da catarse, ou seja, de causar horror e pena, uma vez que, ao aterrorizar-se com as ações, sentimentos de temor e pena são despertados, de modo que o expectador expurga suas paixões. Para Anatol Rosenfeld (1993, p. 38-39), “o gênero dramático se apresenta como o mais objetivo. O mundo fictício é proposto como inteiramente emancipado de qualquer subjetividade. Nenhum eu-lírico ou épico se interpõe”. Essa objetividade se dá nos diálogos e na ausência de um narrador que imprimiria no texto sua visão de mundo. As personagens no drama falam por si só.

## **1. O mito de Orestes**

A matéria dos textos trágicos é o mito, busca-se dar corpo a ele. Desse modo, um mesmo mito possui mais de uma versão para os palcos, os autores costumam manter o mito, mas criando os detalhes que desconhecem ou que variam nas histórias orais que circulam. Sobre a representação dos mitos pelos gregos, Werner Jaeger (2010, p. 398) afirma:

É evidente que convinha mais à consciência grega a projeção do mito num mundo fictício e idealizado, convencional e estético, como o da lírica coral do séc. VI e dos últimos tempos da epopeia, do que a sua adaptação à realidades comum, que, comparada ao mito, correspondia para o espírito grego ao que nós entendemos de profano. (JAEGER, 2010, p. 398)

O mito de Orestes, como era conhecido, aparece pela primeira vez na *Odisseia* de Homero, e a partir daí ele se faz presente no mundo grego em várias versões, sendo duas consagradas: uma de Sófocles e outra de Eurípedes, ambas narram o mito da filha de Agamenon e Clitemnestra que instigou seu irmão a matar a própria mãe para vingar a morte de seu pai. No entanto, em Homero, o foco está na personagem masculina Egisto e o castigo recebido pelo assassinato de Agamenon. A passagem é narrada no canto I da *Odisseia*, logo após a invocação da musa:

Viera-lhe à memória a imagem de Egisto, um nobre, morto por Orestes, renomado filho de Agamênon Zeus, lembrando dele, dirigiu-se aos imortais: “Meus caros, os homens costumam incriminar os deuses. De nós, dizem, vêm os males. Não consideram que eles padecem aflições causadas por desmandos próprios, contrariando Moros. Contra Moros, Egisto, uniu-se à esposa de Agamênon. Este morreu assassinado ao regressar de Troia. O golpe veio do sedutor, embora o assassino não ignorasse a consequência do crime, pois nós o tínhamos advertido, enviando-lhe Hermes. Que não matasse o rei, dissemos, não seduzisse a esposa, pois de Orestes, um Átrida, maduro e desejoso de regressar, lhe viria a punição. A mensagem foi essa. Apesar das boas intenções, o enviado não conseguiu dissuadi-lo. Esse pagou pelos seus erros.” De olhar vivo, contestou Atena: “Cronida, nosso pai, soberano de poderosos, Egisto recebeu castigo merecido.”  
(HOMERO, 2010, p. 13-15)

Homero foca seus versos na punição de Egisto por ter seduzido a esposa de um nobre e tê-lo matado, mesmo com os avisos dos deuses, ressaltando a vingança de Orestes. O sacrifício de Ifigênia, causa da ira de Clitemnestra contra Agamenon e que a motiva a provocar a morte de seu marido, sequer é citado por Homero. A narração se dá com o objetivo de impelir Telêmaco a se vingar da possível morte de Odisseu, seu pai. Outras versões do mito focam em Orestes. Sófocles e Eurípedes consagram o mito com o foco na figura feminina. Electra passa a intitular a tragédia e a relação entre a protagonista e sua mãe ganha destaque.

Sófocles é um dos autores gregos de destaque na antiguidade pela força educativa de suas tragédias, conforme Werner Jaeger (2010, p. 315). Em sua época, iniciou-se o movimento sofista que buscava uma formação espiritual consciente. Os sofistas acreditavam que a *areté* (virtude) podia ser ensinada. Não temos em nossa língua um termo que possa

equivaler a *areté*, assim “virtude” é a palavra mais adequada para definir o termo, porém “na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro” (JAEGER, 2010, p. 25). Ela surge da nobreza cavaleiresca. A *areté* pode representar tanto a excelência humana quanto a divina.

Considerar que a *areté* pode ser ensinada é reconhecer o homem em sua individualidade, ainda que de forma primitiva. Baseada em uma concepção total do homem, que ia além da educação profissional, em que o pai ensinava sua profissão ao filho do povo e da educação de espírito e de corpo do nobre, esse novo modelo de educação é destinado a todos os cidadãos livres do estado. No entanto, trata-se de uma ampliação do conceito de comunidade de sangue, “por mais forte que fosse o sentimento da individualidade, era impossível conceber que a educação se fundamentasse em outra coisa que não a comunidade da estirpe do Estado” (JAEGER, 2010, p. 336). O conceito de homem livre não ultrapassava as fronteiras do estado. A ideia de *areté* sequer dizia do homem enquanto indivíduo, mas se baseava na ordem e no bem-estar da comunidade estatal, como ressalta Jaeger (2010, p. 336).

A *areté* baseada no saber, com foco na aptidão intelectual e oratória (*areté* política), era o que os sofistas defendiam. Para Jaeger (2010, p. 341), “a racionalização da educação política não passa de um caso particular de racionalização da vida inteira, que mais do que nunca se baseia na ação e no êxito”. Nesse contexto, Sófocles produz suas tragédias, a construção de suas personagens se destacam, uma vez que

Os homens de Sófocles nascem de um sentimento da beleza que tem a fonte numa animação dos personagens até então desconhecida. Nele se manifesta o novo ideal de *arete*, que pela primeira vez e de modo consciente faz da *psyche* o ponto de partida de toda a educação humana. Essa palavra ganha no séc. V uma nova ressonância, um mais alto significado, que só com Sócrates alcança seu sentido pleno. A “alma” é objetivamente reconhecida como centro do Homem. É dela que dimanam todas as suas ações e todas as suas condutas. (JAEGER, 2010, p. 327)

Sófocles constrói suas personagens explorando sua *psyche* a partir de uma piedade enraizada, ainda que não seja expressão de fé, mas antes do fato de reconhecer a alma do homem como centro. Em sua versão de Electra, podemos perceber essa piedade no modo que ele descreve o sofrimento de cada personagem.

Por volta de 413 a.C, a versão de Sófocles do mito de Electra foi aos palcos pela primeira vez. A história remete a volta de Agamenon para o seu reino, em Micenas, após a

Guerra de Troia, e seu assassinato cometido por sua esposa Clitemnestra. Ela se casou então com seu amante e usurpador do trono de Agamenon, Egisto. Clitemnestra justifica o crime alegando ser em vingança ao sacrifício de sua filha Ifigênia à deusa Ártemis para que a Grécia saísse vitoriosa da Guerra de Troia. Para evitar outro crime de Clitemnestra, que visava o trono para seu amante, sua filha Electra envia seu irmão, Orestes, a outro reino. Por onze anos, Electra esperou a volta de Orestes para vingar a morte de Agamenon, vivendo com suas irmãs e os assassinos de seu pai.

O texto inicia-se com a chegada da notícia da morte de Orestes, boato que ele mesmo fez propagar. Fingindo ser um estrangeiro que trazia a notícia, ele se comove com o desespero de Electra com a notícia e conta-lhe quem é. Em seguida, vai ver sua mãe e instigado por Electra a mata. Assim que Egisto chega ao palácio, pede ansioso para ver os despojos mortais de Orestes, mas espanta-se ao ver que o corpo é de sua esposa. Egisto é assassinado no mesmo lugar onde matou Agamenon.

Por volta de 413 a.C, Eurípedes também produziu uma versão do mito de Electra. Considerado o poeta do iluminismo grego, suas tragédias também se baseiam nas ideias sofistas. Para Jaeger (2010, p. 386), “a sofística tem uma cabeça de Jano da qual um dos rostos é o de Sófocles e o outro de Eurípedes” e acrescenta “a educação sofística revela o seu parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípedes, através da oscilante insegurança de seus princípios morais”. Justamente por revelar as contradições desse mundo dividido, representando essa tragédia cultural, que suas tragédias são consideradas a expressão de sua época, como destaca Jaeger (2010, p. 387). Desde as trivialidades do cotidiano até o ápice da vida social aparecem na obra de Eurípedes que busca representar a variedade da existência humana.

Naquele período, o estado levava o indivíduo a acreditar que ele só poderia prosperar com o crescimento e desenvolvimento da sociedade, transformando o egoísmo do homem em um mecanismo político. A decadência do organismo social se dá quando, em época de guerra, não se consegue mais sustentar essa lógica. Nesse contexto, surge a distinção entre bom segundo a lei e bom por natureza. Essa decadência é explorada na construção das personagens de Eurípedes:

A decomposição da sociedade era apenas a aparência exterior da íntima decomposição do Homem. A própria dureza da guerra atua de modo completamente diverso num povo interiormente são e numa nação cujas escalas de valor estejam

corroídas pelo individualismo. Assim, nunca a formação estética e intelectual atingiu um nível tão alto como na Atenas daquele tempo. (JAEGER, 2010, p. 391)

O homem na sua decadência e com suas contradições é representado por Eurípedes que expressa o modo de vida de sua época, a tendência para o iluminismo filosófico do homem: “esta predileção pelas coisas do espírito, tão pouco habitual no resto da Grécia como em qualquer outra parte do mundo antes ou depois, atraiu a Atenas toda vida intelectual” (JAEGER, 2010, p. 394)

Eurípedes, juntamente com Tucídides e Sócrates, são responsáveis por impregnar o espírito racional no Estado, na religião e na poesia, conforme Jaeger (2010, p. 396).

Sobre a poesia de Eurípedes, Jaeger afirma:

Eurípedes é o último grande poeta grego, no sentido antigo da palavra. Mas também ele tem um pé num campo distante daquele em que a tragédia grega nasceu. A Antiguidade o chamou o filósofo do palco. Na realidade pertence a dois mundos. Nós o situamos ainda no mundo antigo, que estava destinado a derrubar, mas que brilha mais uma vez na sua obra com o mais alto esplendor. A poesia conserva ainda para ele o antigo papel de guia. Mas abre o caminho ao novo espírito que a arredaria de sua posição tradicional. É um daqueles grandes paradoxos nos quais a história se compraz. (JAEGER, 2010, p. 396)

Com um pensamento mais livre desenvolvido nessa época, Eurípedes retoma o problema das trágicas relações entre o homem e a divindade que Ésquilo discutia e que Sófocles deixou de lado, priorizando outros temas. Pela primeira vez, surge em um poeta a necessidade de traduzir a realidade de sua época em suas obras e Eurípedes o faz, mesmo quando se propõe a representar o mito, com sua forma já previamente dada. Isso é feito ainda que tal poeta coloque o mito em contato com a realidade vivida, tirando-lhe o alheamento antes tão próprio ao mito.

Na versão de Electra, de Eurípedes, após a morte de Agamenon e da protagonista ter mandado seu irmão a outro reino, sua mãe, Clitemnestra, a obriga a casar-se com um simples trabalhador e viver com ele em uma cabana, longe do palácio. Orestes busca Electra, fingindo ser um estrangeiro que veio dar a notícia a ela de que seu irmão ainda estava vivo e saber dela o que estava acontecendo por lá. Electra busca o velho que ajudou a educá-los, quando crianças, para trazer algo para o banquete do hóspede e ele reconhece Orestes. A partir daí, os irmãos planejam a vingança da morte do pai. Electra manda chamar a mãe dizendo ter acabado de dar à luz a um filho. Enquanto ela está a caminho, Orestes vai até o palácio e

assassina Egisto. Ao voltar, espera que Electra conduza sua mãe até dentro de sua casa e, instigado pela irmã que o incentivou, mesmo quando ele se mostrou desencorajado por ser sua própria mãe, matou Clitemnestra, vingando o assassinato de Agamenon.

Algumas semelhanças e diferenças nas duas versões aqui discutidas de Electra merecem ressalva. Em ambas tragédias, o assassinato de Agamenon é justificado por sua esposa pelo sacrifício de sua filha Ifigênia. Electra contra-argumenta que seu pai foi morto pelo adultério da mãe que usa o sacrifício como desculpa. No debate entre tais personagens, Electra usa o argumento de sua mãe contra ela, afirmando que se a morte de Ifigênia é o que torna justa a morte de Agamenon, é o assassinato de seu pai que justifica o matricídio.

No entanto, a Electra de Eurípedes se arrepende de fazer seu irmão matar sua mãe, o poeta apresenta uma discussão moral acerca do matricídio e justifica que Orestes se exile outra vez. Em Sófocles, ao contrário, não há arrependimento. Nas duas versões da tragédia, o assassinato da própria mãe é apresentado como tabu, mas apenas em Eurípedes isso é posto em questão. Em Sófocles, o assassinato é justificável pelos crimes de Clitemnestra.

Em Sófocles, Orestes se identifica para sua irmã e apresenta-lhe como prova de quem é um anel com selo real. Já em Eurípedes, o reconhecimento se assemelha ao de Odisseu, em Homero, visto que se dá por meio de um ancião que ajudou a livrá-lo da morte quando criança. Na *Odisseia*, uma criada reconhece Odisseu por meio de uma cicatriz que ele havia adquirido na infância. Ambas as tragédias começam com a chegada de Orestes.

O sonho de Clitemnestra, na versão de Sófocles, que a faz ir visitar o túmulo de Agamenon, representa mal agouro. Na Electra euripídiana também há uma visita ao túmulo, mas não há sonho e, portanto, a visita não é realizada pela esposa do morto, mas pelo ancião, em respeito a Agamenon.

Outro ponto que se diferencia nas duas tragédias é o casamento de Electra que aparece apenas na versão de Eurípedes em que a mãe a obriga a ser desposada por um trabalhador e não um nobre, para impedi-la de ter um filho guerreiro que vingasse a morte de Agamenon.

O crime é antecipado por Sófocles no seu prólogo, antes do reconhecimento, ao narrar a profecia do oráculo de Apolo. Em Eurípedes, a intenção do assassinato só aparece após o reconhecimento de Orestes. A sequência e o local dos assassinatos não coincidem nos dois poetas. Em Sófocles, Clitemnestra morre primeiro e a morte de Egisto fecha a conflito dramático, ambos morrem na casa que habitam, no reino que seria de Agamenon. Em Eurípedes, Egisto morre primeiro nas montanhas em um ritual às ninfas; sua morte é apenas

mencionada. Clitemnestra é hóspede na casa de Electra; ao ser atraída pela filha para uma armadilha, lá é assassinada, seguida do arrependimento de seus filhos.

O coro trágico de Sófocles serve de exemplo para Aristóteles (2005) em sua *Poética*, pois faz parte da ação, complementando o todo. O filósofo, no entanto, alerta para que não se faça como Eurípedes que não estabelece relações claras das partes faladas, recitadas e cantadas. Nesta versão, o coro celebra a deusa Hera que aparentemente não teria nada a ver com o mito de Orestes. Em Sófocles, por sua vez, mulheres micênicas compõem no coro o choro pelos sofrimentos de Electra, primeiro pela ausência do irmão, depois pela notícia de sua morte.

Como já mencionamos anteriormente, ambos os poetas trazem uma personagem, até então marginalizada do mito de Orestes, para intitular e ser o foco de sua tragédia, mas elas não possuem a mesma autonomia masculina, o que não é possível no contexto da Grécia antiga. A *areté* própria da mulher é diferente da *areté* varonil, citada anteriormente, é a formosura, como destaca Jaeger: “A mulher, todavia não surge apenas como objeto de solicitação erótica do homem como Helena ou Penélope, mas também na sua firme posição social e jurídica de dona de casa.” (JAEGER, 2010, p. 46).

O enfrentamento é permitido aos homens, seja pelo uso da força ou da astúcia, tem como recompensa a honra e a glória que são reconhecidas pela confirmação do valor do herói pela própria sociedade (SNELL, 2009, p. 169). Desse modo, que Clitemnestra e Electra influenciam seu amante e seu irmão, respectivamente, a matar, mas não o fazem com suas próprias mãos. A honra pela morte de Agamenon e a tomada do reino por Egisto, amante de Clitemnestra e assassino do patriarca, deve ser reavida por meio da vingança, mas cabe apenas a uma figura masculina, Orestes, restituí-la.

O mundo grego ainda se estabelece com o foco na coletividade, mesmo tais poetas situando-se em uma época mais individualista, mas que ainda não tinham consciência do homem como indivíduo. Georges Duby (1990, p. 529), ao retratar a história da vida privada da Europa Feudal à Renascença, descreve como se deu a emergência no indivíduo a partir dos séculos XIV e XV. Nesse período, o sujeito, imerso ainda em um mundo fechado, se definia por contraste. Ainda que a literatura desse período apresente muitos personagens que fazem um caminho individual como os cavaleiros errantes, o povo ainda se guiava pelo bem comum. O próprio status que se busca só faz sentido com o conceito de sociedade

Assim, trabalhar pelo bem-estar da coletividade, pelo bem-estar da casa são tarefas que a honra atribui ao indivíduo consciente de sua responsabilidade: atividade, reflexão produtiva no interesse do grupo, com o conhecimento do círculo, deixam pouco lugar à vida privada na representação de que os homens importantes deram de sua existência; e se eram tentados a conceder-lhe tempo e valor, nisso se reprimiam face à opinião, pelo temor de parecer egoístas ou fúteis. O privado é o “abjeto”; não há reputação a conquistar fora do público: *Fama non est nisi publica*. (DUBY, 1990, p. 531 – Grifos do autor)

A sociedade e o público são as referências para o homem. O contraste entre o íntimo e o público se dava em relação a alguns exercícios privados como a leitura e a escrita, uma vez que é uma atividade isolada e considerada como uma verdadeira liberdade. Nesse período, a autobiografia e o autorretrato ganham destaque, coloca-se em cena o indivíduo socializado a partir de sua necessidade de falar por si mesmo. Na confissão, no diário e na crônica do final da Idade Média encontramos, muitas vezes, a vida privada de seus autores, ou seja, suas percepções sobre si mesmo e sobre o mundo. A representação do homem a partir da autobiografia, do diário ou do autorretrato demonstra a necessidade de reconhecer e assumir uma necessidade, o que não é próprio de todas as épocas.

A representação da pessoa não é um uso comum a todas as civilizações nem a todas as épocas. No Ocidente, a renovação do retrato figurado, a partir de meados do século XIV, exprime a progressiva liberação do indivíduo, saindo do quadro social e religioso onde o haviam imobilizado a adoração e as munificências privadas. (DUBY, 1990, p. 547)

Nesse período, os limites entre o que era privado e o que era público ainda eram tênues. Nesse sentido, Duby (1990, p. 540) assinala que muitos autores que buscavam dar a suas experiências pessoais um caráter de modelo histórico da Antiguidade não conseguiram manter uma linha que dividisse o que é privado e o que é público. Em registros familiares, percebe-se que também não se conseguia distinguir de forma clara o que era comércio e o que era doméstico.

O próprio conceito de privado e de indivíduo parte de ideologias da época, somos educados culturalmente para reconhecer esses conceitos. Aquilo que somos é impregnado de ideologias. Duby (1990) considera essas ideologias como memória:

A vida privada, nos aspectos mais pessoais que compõem o indivíduo, está baseada em círculos de memória em que elementos adquiridos, frutos do estudo e da experiência, vêm acrescentar-se à transmissão oral do grupo; e se a memória familiar não parece remontar a mais de três gerações, para além da quais arquivos, tradições e lendas compõem o passado dos grandes, a memória individual de

acontecimentos, ou até de palavras pronunciadas, traz de volta à luz, com uma força surpreendente, o quarto século findo. (DUBY, 1990, p. 608)

Os círculos de memória dos quais fala Duby (1990) formam a ideologia de um povo. Para Adorno (apud. GHIRALDELLI JR., 1997, p. 122), o indivíduo é o sujeito de seus pensamentos e a família possui uma participação menor na formação do indivíduo. Segundo ele, “o sujeito em si já não existe, embora continue existindo para si, isto é, na falta de uma nova subjetividade, o homem continua acoplando suas experiências individuais à sua velha noção de sujeito” (GHIRALDELLI JR., 1997, p. 122). Já Foucault (apud. GHIRALDELLI JR., 1997, p. 122), vê o sujeito como uma exigência do discurso ou como produto de práticas de controle. Desse modo, a noção de sujeito como dono de seus próprios pensamentos e atos é mera ideologia.

## **2. A tragédia de Moema**

A partir do século XVIII, mais precisamente, com a ascensão do romantismo que o indivíduo ganha destaque. A consciência de si mesmo assume um caráter de identidade. As produções literárias desse período são marcadas pela expressão plena de sentimentos pessoais, os autores voltados para seu mundo interior, por vezes, faziam da literatura uma espécie de confissão do que sentiam. Esse período permitiu que a literatura, a partir daí, focasse no que o homem tem de mais individual, sua psique, o que torna possível a produção de uma tragédia como *Senhora dos Afogados* no século XX, uma vez que ela foca nos desejos dos indivíduos, mas que são condenados socialmente.

Nelson Rodrigues estreou com *Vestido de Noiva*, em 1941, no mundo do teatro. O dramaturgo escancara em suas peças o que há de mais baixo e trágico no ser humano, mais precisamente, na sua convivência no seio familiar. Alguns críticos relacionam essa escolha à própria biografia do autor que era tuberculoso, motivo de várias internações, perdeu o pai e três irmãos, além de seu filho ter sido preso e sua filha nascido cega, surda e muda.

Sua bibliografia consta de 17 peças teatrais, vários contos e 9 romances. Sobre sua produção, o autor ressaltava que não esperava êxito, pois fazia um teatro desagradável por se tratar de “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (RODRIGUES, 1981, p. 13). Uma das montagens da peça que era dirigida por Bibi

Ferreira foi censurada em 1948 e liberada somente em 1953. Nelson Rodrigues era considerado pela plateia como tarado e degenerado. *Senhora dos Afogados* compõe, juntamente com *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Doroteia*, as peças de temáticas míticas de Nelson Rodrigues. Escrita em 1947 e denominada tragédia pelo próprio autor, a peça tem seis atos e tem a dimensão trágica do drama grego em que as personagens são punidas por seus atos.

Misael, o patriarca dos Drummond, teve um filho com uma prostituta o qual ele considerava morto. Na ocasião do seu casamento com D. Eduarda, a prostituta aparece contrária às suas núpcias e ele a assassina. Seu filho surge e inicia um noivado com Moema, a filha de Misael, para vingar a morte da mãe. O noivo, como é chamado na peça, carrega o nome de sua mãe tatuado no corpo. D. Eduarda se sente atraída pelo noivo da filha. Moema leva a mãe a se envolver com seu próprio noivo e manipula seu irmão para fazer todas as suas vontades e matar o amante de sua mãe. Ela, que já havia matado duas de suas irmãs para ter o pai só para ela, agora faz com que seu pai corte as mãos de sua mãe, único traço que tinha em comum com ela, e a deixe morrer. Numa cena poética e narcisista, Moema olha no espelho e vê apenas o reflexo de sua mãe, em seguida, esse mesmo reflexo vai desaparecendo e ela não consegue ver nem o seu próprio. A peça termina com a condenação de Moema de viver na solidão sem poder ver sequer sua imagem.

A família Drummond é a protagonista dessa tragédia, construída pelo viés do simbolismo e cujo foco é o incesto. O amor de Moema pelo pai é o que conduz toda a trama, ainda que o texto apresente uma série de incestos que marcam o trágico da peça: 1) o amor de Moema por Misael a leva a matar suas duas irmãs: Clarinha e Dora; 2) Paulo ama sua mãe, D. Eduarda. Por ciúmes dela, Paulo mata o noivo de Moema, amante de sua mãe; 3) O noivo impulsionado pelo desejo de vingança deseja a morte de Misael que matou a mulher que ele mais amava, sua mãe; 4) Misael amava a prostituta do cais e a mata por amor e covardia; 5) A morte de D. Eduarda é provocada por ela ser adúltera, quebrando assim a tradição de fidelidade da família Drummond. Desse modo, todos são punidos pelos incestos e crimes contra a moral. Considerando as bases cristãs dessa sociedade e da família que se apegava aos preceitos morais e à aparência, a condenação pelos desvios morais é fundamental.

Nelson Rodrigues retoma, em *Senhora dos Afogados*, o mito grego de Electra que induz o seu irmão Orestes a matar sua mãe para vingar o assassinato de seu pai, Agamêmnon. No entanto “a peça brasileira parte de uma realização autônoma, em que as referências ao

mito grego original se acham tão contaminadas por outros valores que o modelo se dilui” (RODRIGUES, 1981, p. 37). Na atualização do mito, o dramaturgo brasileiro descreve como Moema induz o seu irmão a vingar a infidelidade de sua mãe matando o seu noivo. Nelson Rodrigues não se apega aos crimes do passado como Sófocles e Eurípedes, nos quais o crime dos protagonistas se deve à vingança da morte do pai quando este retorna para a casa e é assassinado por sua mãe, ainda na infância de Electra e Orestes. As paixões que motivaram a tragédia em *Senhora dos Afogados* referem-se apenas à geração dos Drummond que está em cena. Apenas o noivo busca vingança para a morte de sua mãe. Todos os outros envolvidos na trama são movidos por suas próprias paixões.

Na criação literária, nada é gratuito, principalmente, quando estamos diante de um texto de cunho simbólico. Desse modo, os nomes das personagens (e a falta deles) também é muito significativo na peça de Nelson Rodrigues. O autor não manteve os nomes do mito grego. Os homens da família Drummond receberam nomes bíblicos, portanto, sagrados. As mulheres, por sua vez, sendo elas que conduzem à desgraça da família por seus pecados (incesto, assassinato, manipulação e adultério) possuem nomes profanos.

O patriarca da família, Misael, possui um nome bíblico de um dos Levitas que aparece no *Velho Testamento*, um dos responsáveis pelos cânticos e pela administração das coisas sagradas da Casa de Deus, edificada pelos reis Davi e Salomão. Misael é um nome originário do hebraico e significa “quem é como Deus”, ou “quem é semelhante a Deus”, o que justifica a adoração que as mulheres têm por ele. Sua filha o amava e matava em nome desse sentimento, a prostituta do cais morreu pelo amor que lhe dedicava, e D. Eduarda, que lhe era fiel, apesar da sua falta de amor por ela. Além disso, assim como Deus, o que lhe interessa é a criação, ele se casa para procriar, cumprindo com o mandamento bíblico: “amai-vos e multiplicai-vos”.

Paulo é outro nome bíblico, remete ao Apóstolo Paulo de Tarso. Paulo, quando ainda se chamava Saulo, dedicava-se a perseguir os discípulos de Jesus, sua conversão se deu ao ver a imagem de Jesus envolto em uma grande luz, ficou cego, recuperando a visão após três dias e começou a pregar o evangelho buscando salvar as almas da ignorância e conquistando novos seguidores, já com o novo nome. Em *Senhora dos Afogados*, temos a inversão da história bíblica, o Paulo rodriguiano, após ver sua mãe se entregar ao noivo e ser levada pelos vizinhos, sai em perseguição ao noivo para se vingar. No entanto, em atitude semelhante ao personagem bíblico, o Paulo de *Senhora dos Afogados* caminha incansável às margens do mar

em busca do corpo de suas irmãs afogadas; mas, como Moema bem destaca, o mar não devolve os seus mortos, nem o corpo, nem a alma de suas irmãs Paulo consegue.

Moema possui um nome de origem Tupi, símbolo de brasilidade. Não há como pensar em Moema sem se lembrar da heroína do poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão, personagem que se lançou ao mar para alcançar o seu amado que partia com outra mulher, Paraguaçu. A heroína nada até a exaustão e a morte, em uma tentativa frustrada de concretização do seu amor. A Moema de Nelson Rodrigues também não concretiza o seu desejo proibido por Misael, por ser incestuoso, pois ele a rejeita tanto como mulher, já que é casado com D. Eduarda, quanto como filha, visto que demonstrava preferir Dora e Clarinha, às quais dedicava especial carinho e atenção. Do mesmo modo que Moema, de *Caramuru*, ela também não mediu esforços e não avaliou as consequências, visando a realização de seus desejos e também é punida, mas não com a morte, pois se juntaria aos seus, mas à solidão.

Eduarda, por sua vez, significa “guardiã das riquezas”. Como guardiã, a personagem rodriguiana busca guardar a sua família e a fidelidade de trezentos anos das mulheres da família Drummond, mas não consegue, traindo, ao final da trama, o seu marido com o noivo de sua filha. Ela também guarda os segredos dessa família, sendo testemunha de tudo que acontece. D. Eduarda se sabe estrangeira naquela casa, sabe que jamais se integrará aos Drummond que são dominados por Moema. Ela está sem lugar, por isso não se encontra, está sempre perdida.

Além de D. Eduarda e Moema, mais uma mulher vive nessa casa, D. Marianinha, a avó. O seu nome aparece apenas na primeira rubrica do primeiro quadro, no primeiro ato, no restante do texto é chamada de avó. A referência a essa personagem, simplesmente como avó é bastante simbólica. Em nossa cultura, a figura da avó remete a uma senhora idosa que pelos longos anos de vida é a voz da experiência e da sabedoria. No entanto, ela “é a doida da família”, como define Nelson Rodrigues. Contudo, como em *Macbeth*, de Shakespeare em que a verdade aparece na voz das velhas bruxas, também consideradas loucas, as verdades partem da avó que profetiza que o mar levará todas as mulheres da casa. A avó se posiciona ao lado de Moema, uma vez que essa a alerta para não confiar em D. Eduarda, que não pertence ao seu sangue e, logo, pode envenená-la.

Do mesmo modo que em Literatura os nomes são significativos, a falta deles também o é. Dois personagens que aparecem fora da família, mas que interferem diretamente em seu funcionamento, não recebem nome: o noivo e sua mãe. Não ser nomeado, indica falta de

identidade. No caso do noivo, percebemos claramente que ele busca não só se vingar por sua mãe, mas recuperar suas origens, buscar o seu suposto pai. Voltar às origens relaciona-se diretamente ao autoconhecimento. É relevante também que o autor tenha escolhido a função “noivo” para referir-se a ele, uma vez que o noivado é um período de promessa, de espera. É justamente esse o sentimento da personagem que entra na casa dos Drummond com a promessa interior de vingança e espera o momento certo para executá-la.

A mãe do noivo é uma personagem que significa por sua ausência. Somente Misael e o noivo a veem, ambos encantados por ela. Ainda que ausente, tal personagem permeia toda a obra. Seu assassinato motiva a vingança de seu filho e impinge um profundo sentimento de culpa em Misael que não consegue esquecer o seu crime. Ela também não recebe nome porque é só mais uma prostituta como tantas outras assassinadas. O seu nome só se perpetua no corpo tatuado de seu filho. A tatuagem é, senão, uma evocação permanente a sua amada mãe. A morte da prostituta simboliza também a morte da sensualidade, do prazer e do erotismo, o que D. Eduarda jamais conseguiu oferecer ao marido, uma vez que ele se deitava com ela somente para procriar. Ainda aparecem na peça outros personagens como os vizinhos, as mulheres, os vendedores de pente e o sabiá.

O dramaturgo retoma, em algumas cenas, os moldes clássicos do coro que alerta as personagens sobre suas atitudes e dialoga com elas, são os vizinhos, que orientam Moema a terminar o seu relacionamento com o noivo, pois ele não tinha boa fama. Os vizinhos representam o aspecto coletivo da obra. As mulheres, por sua vez, recebem de Nelson Rodrigues a força do sagrado, da oração ao dar-lhes o canto de morte como fala que é entoado em forma de uma procissão clamando pela alma da prostituta morta e mantendo viva a culpa de Misael que sofre ao ouvir tal oração.

A grande personagem da peça, no entanto, é o mar. Nelson Rodrigues ressalta essa importante presença na rubrica inicial do primeiro ato: “há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as mulheres” (RODRIGUES, 1981, p. 259). Ele está presente constantemente, nas profecias da avó, na imagem de Dora e Clarinha afogadas, no cheiro de mar que o noivo carrega (cheiro que o liga à mãe), no suicídio de Paulo se entregando às águas marítimas, na morada da prostituta assassinada, cuja alma habita uma ilha cercada de mar e no desejo de D. Eduarda de também habitar essa ilha depois de morta. A avó refere-se todo o tempo a esse mar cruel que deseja todas as mulheres da família Drummond e que, depois de levá-las todas, levará os

homens “e depois de não existir mais a família – a casa! (...) o mar virá aqui e levará a casa, o retrato, os espelhos” (RODRIGUES, 1981, p. 262), de modo que não restará mais nada, nem casa, nem lembrança, nem uma imagem.

O mar simboliza a vida e a morte. A ele pertence as calmas águas que purificam e garantem a viagem tranquila dos navegantes. Dele, muitos tiram o seu sustento. Mas, também, a ele pertencem as temerosas ondas que tudo destroem, o mar que impede os navegantes de chegar em casa, que adia a chegada do mais famoso viajante, Ulisses, o herói da *Odisseia* e que leva para si os corpos dos mortos e não mais os devolve. Suas águas podem tanto purificar como afogar. Segundo o mito do barqueiro Caronte, é pelas águas que se chega ao reino dos mortos e é entre as águas, em uma ilha, que a prostituta resolve viver seguir por toda a eternidade.

Contudo, o mar, em *Senhora dos Afogados*, não apresenta a possibilidade de vida, ele aparece como morada da morte profunda, trata-se de um convite a uma viagem sem retorno. Moema lembra, de modo cruel, que o mar não devolverá o corpo de suas irmãs à família, a viagem é sem retorno, nem a alma retornará. Metaforicamente, é a condenação ao conhecimento, o que é bem representativo quando ninguém se lembra de chorar ou rezar por Clarinha, para desespero de sua mãe. É justamente do esquecimento que os Drumond fogem. A constante reafirmação do nome e da tradição da família demonstra essa preocupação. Ao final da tragédia, o mar se configura como a casa dos Drumond, por isso, é tão significativo que Moema permaneça viva, uma vez que ela é impedida de se reintegrar à sua família e viver o seu maior sofrimento: a solidão.

Assim como a imagem do mar remete ao duplo vida/morte e calma/tormenta, todo o texto é construído a partir do duplo Moema/D. Eduarda. Genialmente, Nelson Rodrigues constrói a imagem do duplo a partir das mãos que já são duplicadas por natureza. Moema é uma figura de dominação que articula, mas que também executa, é ela quem mata as suas irmãs afogadas. Contudo, ela não se envergonha de tais crimes, mas de ter as mãos parecidas com as de sua mãe, é o aspecto que a liga a essa mulher estrangeira, é o que denuncia que são da mesma família. Moema busca se livrar dessa semelhança, pois pretende ser única. D. Eduarda, por sua vez, é passiva diante da opressão, da atitude de Moema.

Por meio da imagem das mãos e a referência a movimentos parecidos, reconhecemos que D. Eduarda é o duplo de Moema, aparece como seu oposto, é dela que vem os gestos de carinho e compaixão, enquanto que em sua filha só vemos crueldade e egoísmo. Além da mão

de Eduarda ser o que lhe une a sua filha, também é ela a responsável pelo seu pecado. Desse modo, é significativo que seu adultério não tenha sido castigado com a morte, mas que Moema consiga livrar-se apenas da parte que a une à estrangeira, ao sugerir que as mãos de D. Eduarda fossem cortadas. As escrituras sagradas sentenciam que se sua mão for motivo de pecado, como foi a de D. Eduarda, deve ser arrancada e atirada ao fogo.

Para Moema, livrar-se do seu duplo seria se tornar única, o que sempre sonhou. No entanto, Moema desconsiderou o fato de que somos constituídos de dualidades. Matar o seu duplo significa sua desconstituição enquanto ser. A cena final é bastante metafórica nesse sentido. Moema se desespera ao perceber que sua imagem não está refletida no espelho, o que vê é D. Eduarda com as mãos decepadas. Com uma ira narcísica, Moema busca se livrar daquela imagem assombrosa. Ora, o espelho não mostra nada mais que nossa imagem refletida, o que vemos ao olhá-lo é uma imagem invertida da realidade, o que justifica que Moema veja o seu duplo no espelho e não a si mesma. O jogo de cores negro e branco das roupas de luto de D. Eduarda e do vestido de noiva de Moema reforçam essa ideia de duplo.

Ao matar o seu duplo metaforizado nas mãos de D. Eduarda, Moema perde sua imagem, o que é concretizado ao ver os cacos do espelho no chão, reproduzindo, em cada caco, a imagem de D. Eduarda de mãos decepadas. Sua condenação estava posta: conviver com suas mãos sem nunca mais ver sua própria imagem, só a lembrança de seu duplo, pois ao olhar o rio ou o espelho é a imagem das mãos ensanguentadas de sua mãe que verá. Em seguida, a imagem de D. Eduarda desaparece, deixando Moema completamente só, sem poder ver sequer a si mesma. A peça se encerra com essa condenação: “Perdeste a tua imagem (...) mas ficaste com tuas mãos (...). Viverás com elas... E elas dormirão contigo... E não estarás sozinha nunca... Sempre com tuas mãos... Quando morreres, elas serão enterradas contigo...” (RODRIGUES, 1981, p. 331-332). Por mais uma vez, as águas testemunham o êxito da morte.

Com suas peças míticas, Nelson Rodrigues explorou o inconsciente do ser humano no que é considerado baixo e sujo, se colocando na posição de um analista não-convencional da realidade e apresentando a sociedade suas próprias mazelas, aquelas que costumam ficar escondidas no seio familiar.

Ao dramaturgo apraz desconstruir a imagem da mulher casta que ganha força com o cristianismo. Assim como a Electra e a Medeia dos gregos e a Moema de *Senhora dos Afogados*, encontramos em sua obra uma diversidade de mulheres que manipulam, matam ou

traem, por exemplo. Encontramos a colegial que vai ao bordel para provocar os velhos; a mulher casada que inventa apanhar do marido para ser consolada pelo amante; a que rouba o noivo da irmã; a que se apaixona pelo noivo da filha; a que seduz o cunhado e chantageia o próprio pai e a que transa com o filho do marido, por exemplo.

Justamente por dar um retrato dos defeitos que a sociedade de sua época preferia esconder, principalmente no que condiz ao relacionamento e à sexualidade, Nelson Rodrigues não foi bem aceito pela plateia de sua época e até hoje é considerado pelo senso comum como depravado. *Senhora dos Afogados*, considerando os temas e a construção das personagens, só se torna possível com a consciência que o homem tem de si como indivíduo, do seu lugar na família e na sociedade. Essa consciência que leva o autor a dar tamanha autonomia para Moema agir na peça, o que não seria possível a Electra de Sófocles e Eurípedes. A peça é uma análise mais profunda de crimes e paixões que nascem na família e que aconteciam e ainda acontecem em várias famílias brasileiras.

## Referências

ARISTÓTELES. Arte poética. In. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2012.

DUBY, Georges. A emergência do indivíduo. In. \_\_\_\_\_. **História da vida privada 2**: da Europa feudal à renascença. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

EURÍPEDES. **Electra**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

GHIRARDELLI JR., Paulo. **Infância, escola e modernidade**. São Paulo: Cortez, 1997.

HOMERO. **Telemaquia**. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010. (vol.1)

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia**: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues 2**: peças míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. A peça como expressão estética. In. \_\_\_\_\_. Prismas do teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1965.